



UNIVERSIDAD

NACIONAL

AUTÓNOMA DE MÉXICO.
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS.

“ANTOLOGÍA DE ARTE MEDIEVAL Y RENACENTISTA”

TESINA
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN DISEÑO GRÁFICO

PRESENTA:
LUIS ALEJANDRO RAMOS MARTÍNEZ

DIRECTOR DE LA TESINA:
LIC. ERIC ESCOBEDO ANZURES

MÉXICO D. F. 2006



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Gracias a Dios, gracias a mis padres, gracias a toda mi familia, gracias a los profesores, gracias a todas las personas que me ayudaron y me apoyaron.
Dios los bendiga a todos.

ÍNDICE.		Página.
Título.		
CAPÍTULO I. ARTE BIZANTINO.		1
MARCO HISTÓRICO.		2
Emperadores Bizantinos.		2
ANTECEDENTES.		3
INTRODUCCIÓN.		4
Territorio.		5
Lugares con obras Bizantinas (Imperio Romano de Oriente).		7
Bizancio – Constantinopla – Estambul.		7
ARTE.		8
La Estética Bizantina.		8
PERIODO PROTOBIZANTINO.		10
Arte		11
Arquitectura		11
Mosaicos		11
ÉPOCA JUSTINIANA		12
PERIODO ICONOCLÁSTICO		13
ÉPOCA MACEDÓNICA		13
Temática de la iconografía bizantina		13
Pintura		14
Arquitectura		14
Mosaico y Esmalte		15
ARTE COMNENO		15
ÉPOCA DE LOS PALEÓLOGOS		15
Programa Iconográfico de la época de los Paleólogos		16
Arquitectura		16
Pintura y Mosaicos		16
Escultura		17
IMPERIO BIZANTINO DE NICEA		17
Arquitectura		17
I Concilio de Nicea (325)		17
II Concilio de Nicea (787)		17
Nestorianismo		18
Monofisismo		18
SIGLOS FINALES		18
AUTORES (en orden cronológico)		20
ILUSTRACIONES		21
CAPÍTULO II. ARTE IRLANDÉS		22
INTRODUCCIÓN		23
Territorio		23
Lugares con Arte Irlandés		24
RELIGIÓN		24
La Cristiandad Irlandesa		24
La fe de una isla de piedra		24
Viajes de monjes hacia Irlanda		24
ARTE		24
ARQUITECTURA		25
ESCULTURA		26
La naciente cruz Céltica		27
Pendón vívido de fe		27
Campo de paz y paganos Cristianos		27
La cruz invicta		27
PINTURA		29
Miniaturismo en Evangelarios, y manuscritos		29
ORFEBRERÍA		30
MÚSICA		32
AUTORES (en orden cronológico)		32
ILUSTRACIONES		33
CAPÍTULO III ARTE ANGLOSAJÓN		35
INTRODUCCIÓN		36

Llegada a Britania de Anglos, Sajones, y Jutos	36	
Lugares con obras de Arte Anglosajón	36	
Reyes Anglosajones	36	
LA CULTURA ANGLOSAJONA	37	
Literatura	37	
Idioma	37	
ARTE	37	
ARQUITECTURA	37	
Estilos de iglesias	38	
PINTURA		38
MINIATURA	38	
ESCULTURA	40	
ARTES MENORES	41	
AUTORES (en orden cronológico)	41	
ILUSTRACIONES	42	
CAPÍTULO IV. ARTE VIKINGO	43	
MARCO HISTÓRICO	44	
Cronología de la Era Vikinga	44	
INTRODUCCIÓN	45	
Territorio	45	
Lugares con Arte Vikingo	45	
Los pueblos Escandinavos antes de la migración		46
Europa durante la Era Vikinga	47	
Primera oleada y fundación de Estados Vikingos		48
Los resultados de la expansión Noruega	48	
La expansión de los Varegos Suecos	49	
El dominio Danés	49	
La segunda oleada Vikinga y el final del movimiento de expansión	50	
El imperio Danés	50	
La segunda expansión noruega	51	
La segunda expansión Sueca		51
La resistencia occidental a las incursiones Vikingas	51	
Ciudades y unidades político-administrativas	52	
Una sociedad violenta	52	
Economía	53	
Navegación	54	
VIAJES	54	
A Oriente	54	
A Occidente	54	
Al Atlántico	55	
Colonizaciones	55	
Rutas comerciales	56	
CULTURA	56	
Lenguaje y Escritura	57	
Religión Escandinava	57	
Dioses Nórdicos	57	
Cosmogonía mitológica	59	
Templos y Cultos	60	
El advenimiento del Cristianismo	61	
ARTE	61	
Arquitectura	62	
Escultura	62	
Artesanías y Joyas	64	
Metalistería	64	
Monedas	65	
Vestido	65	
Juegos	66	
CAPÍTULO V. ARTE ISLÁMICO	68	
INTRODUCCIÓN	69	
Civilización Islámica	69	
Territorio	69	
Lugares con obras de Arte Islámicas	70	

Economía y Sociedad	70	
El papel de las mujeres en el Islam	70	
DESARROLLO HISTÓRICO	71	
Periodo Clásico	71	
Los Omeyas	71	
Los Abasíes	72	
Disgregación y nuevos poderes	71	
RELIGIÓN	74	
El Islam	74	
Doctrina islámica	75	
Desarrollo y expansión	75	
Monoteísmo	75	
Ética	75	
Profetas	75	
El Aniconismo	76	
Sufismo	76	
Los Mutazilíes	77	
Filosofía medieval	77	
ARTE	78	
Orígenes y características	78	
ARQUITECTURA ISLÁMICA	80	
ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS	81	
Mezquitas	82	
Patio	82	
Minarete	82	
Cúpula	82	
Iwan	82	
Arco apuntado	83	
Mimbar y Mansura	83	
Madrazas		83
Decoración arquitectónica	83	
Arquitectura Religiosa	83	
Arquitectura religiosa Omeya		84
Arquitectura religiosa Abatida		85
Arquitectura religiosa Persa	85	
Arquitectura religiosa en España, Egipto y Norte de África	85	
Arquitectura Civil	86	
Tumbas y Mausoleos	87	
PINTURA		87
ARTES DECORATIVAS	87	
Cerámica	87	
Vidrio	87	
Ebanistería y Eboraria	88	
El Arte del bronce	88	
Marroquinería	88	
Textiles	88	
Los Tiraz	88	
Alfombras	88	
AUTORES (en orden cronológico)	89	
ILUSTRACIONES	93	
CAPÍTULO VI. ARTE CAROLINGIO	96	
INTRODUCCIÓN	97	
Lugares con obras artísticas Carolingias	98	
ARTE	98	
La Estética Carolingia.	98	
Arquitectura	100	
La reforma del clero y sus consecuencias en la topografía de las Catedrales	100	
Carácter innovador de la Arquitectura monástica		101
Escultura	102	
Pintura	102	
Miniatura	102	
La iluminación de Manuscritos Carolingia	102	

Orfebrería	103	
AUTORES (en orden cronológico)	103	
ILUSTRACIONES	104	
CAPÍTULO VII. ARTE OTONIANO	106	
INTRODUCCIÓN	107	
Lugares con obras artísticas Otonianas		108
ARTE	108	
La Plástica Otoniana	108	
Imaginería Cristiana	108	
Arquitectura	108	
Hacia el muro Románico	109	
Elementos arquitectónicos	109	
La Westwerk Carolingia y su transformación	109	
La cripta	110	
Pintura	110	
Pintura mural	110	
El Libro, sus creadores y sus comitentes	111	
Miniatura	111	
La Imagen del Emperador	112	
Escultura	112	
Marfiles	113	
Metalistería	113	
El Antependium de la Catedral de Basilea	114	
Los bronce monumentales en Hildesheim	114	
AUTORES (en orden cronológico)	114	
Resumen de la Estética de la Alta Edad Media.	114	
ILUSTRACIONES	116	
CAPÍTULO VIII. ARTE ROMÁNICO	117	
INTRODUCCIÓN	118	
Lugares con obras de Arte Románicas	118	
ARTE	119	
La Estética de la Baja Edad Media.	119	
Características del Arte Románico.	119	
La Teoría de las Artes Plásticas en la Edad Media (Arte Románico).		120
Arquitectura	121	
Francia	122	
Alemania o el Sacro Imperio Romano Germánico		122
El reino Anglonormando	123	
Los reinos Hispano-cristianos		123
Italia	124	
Escultura	125	
Pintura	126	
Pintura francesa	126	
Pintura italiana	127	
Pintura alemana	127	
Pintura inglesa	127	
Pintura española	127	
Miniatura	128	
Metalistería	129	
Vitrales	129	
AUTORES (en orden cronológico)	129	
ILUSTRACIONES	135	
CAPÍTULO IX. ARTE GÓTICO	138	
INTRODUCCIÓN	139	
Orígenes	139	
RELIGIÓN	139	
Protestantismo	139	
ARTE	140	
Lugares con obras artísticas Góticas	140	
Evolución y características principales	140	
El Artista y la Sociedad	141	

La Teoría de las Artes Plásticas en la Edad Media (Arte Gótico).	142	
ARQUITECTURA	143	
Expansión de la Arquitectura Gótica	144	
Gótico temprano	145	
Gótico clásico	145	
Gótico radiante o rayonnant	145	
Catedrales Góticas del siglo XIII	146	
Gótico flamígero ó flamboyant	146	
Estilo Isabelino	147	
Estilo Manuelino	147	
Estilo perpendicular (Perpendicular style)	147	
Gótico final o tardío		147
Vidrieras	147	
Catedrales francesas principales	147	
Catedrales españolas principales	148	
Catedrales Románico-góticas		149
El Gótico clásico en el ámbito rural	149	
Las Catedrales del Gótico final	150	
Arquitectura civil	150	
ESCULTURA	150	
Aparición del Naturalismo	151	
Difusión de la Escultura Gótica	152	
Artes decorativas	152	
PINTURA		153
AUTORES (en orden cronológico)	153	
Resumen de la Estética de la Baja Edad Media.	180	
Evaluación de la Estética Medieval.	181	
ILUSTRACIONES	184	
CAPÍTULO X. ARTE RENACENTISTA	186	
INTRODUCCIÓN	187	
El Humanismo. La Corriente Ideológica del Renacimiento	187	
Panorama Político en Italia (siglos XIV y XV)	188	
RELIGIÓN	189	
Reforma y Contrarreforma	189	
Sociedad y Cultura Renacentista	189	
ARTE	190	
La Estética del Renacimiento		191
ARQUITECTURA	192	
ESCULTURA	192	
Escultura Renacentista Italiana	192	
Escultura Manierista	193	
Italia	193	
Francia	193	
España	194	
PINTURA		194
I) Imitación de Grecia y Roma		194
Idealismo		194
Racionalismo	194	
Naturalismo	195	
Serenidad y equilibrio	195	
Universalidad	195	
Miniatura	195	
EVOLUCIÓN DEL ARTE RENACENTISTA	195	
Siglos XIII-XIV. El Trecento	195	
Escuela Florentina	195	
Escuela Sienesa	196	
Siglo XV. El Quattrocento	196	
Escuela Florentina	196	
Escuela de Perusa	196	
Escuela Veneciana	196	
Escuela de Papua	197	
SIGLO XVI	197	

Escuela Milanesa	197	
Escuela Romana	197	
El Quattrocento Italiano (Florencia y los Medici)	197	
Arquitectura del Quattrocento		198
Escultura del Quattrocento	199	
Pintura del Quattrocento	200	
El Cinquecento	201	
Teoría del Arte del Renacimiento Clásico	202	
MANIERISMO	203	
La Estética del Manierismo	204	
El Renacimiento en el Norte de Europa		206
El Renacimiento en los Países Bajos	206	
El Renacimiento en Francia	207	
El Renacimiento en Alemania		207
El Renacimiento en España	208	
El Renacimiento en Latinoamérica	209	
Evaluación de la Estética del siglo XVI	210	
AUTORES (en orden cronológico)	210	
ILUSTRACIONES	298	
INDICE DE AUTORES EN ORDEN ALFABÉTICO Y POR CAPÍTULO.	303	
GLOSARIO	318	
GLOSARIO DE IMÁGENES	319	
BIBLIOGRAFÍA	322	

“ANTOLOGÍA DE ARTE MEDIEVAL Y RENACENTISTA”

TEXTO DIDÁCTICO DE APOYO PARA LA ASIGNATURA DE ARTE MEDIEVAL Y RENACENTISTA.

PRESENTACIÓN.

El presente material fue diseñado para apoyar al alumno de la ENAP de las carreras de Diseño y Comunicación Visual y Artes Visuales, en el estudio de la asignatura de Arte Medieval y Renacentista; Respaldando al mismo tiempo al profesor de la asignatura, al considerar sus lineamientos didácticos en el desarrollo de los objetivos generales y específicos del curso, enfocando el contenido del material a los mismos. Auxilia al alumno en la introducción a la investigación y al estudio de las principales manifestaciones artísticas, la identificación de estilos, las influencias artísticas y su desarrollo durante dicho periodo, utilizando bibliografía de autores especializados y medios de fácil acceso al estudiante de la ENAP.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA:

Con la creación de un texto que contenga los lineamientos didácticos que el docente requiere:

- a) Reduciría tiempo de investigación,
- b) Se enfocaría principalmente en los aspectos del estudio que el docente considere para el mejor desarrollo de su plan de estudio.
- c) Auxiliaría al estudio de los contenidos temáticos para su exposición.
- d) La materia contaría con un texto para auxiliar al alumno en la investigación y estudio.

OBJETIVOS GENERALES:

- 1.- Respalda en el desarrollo de los objetivos generales y específicos de la asignatura de la Edad Media y el Renacimiento.
- 2.- Facilitar la investigación de los contenidos temáticos de la materia.
- 3.- Apoyar la introducción del alumno al estudio de las principales manifestaciones artísticas y su desarrollo, durante dicho periodo.
- 4.-Auxiliar al alumno en la identificación de los estilos y las influencias artísticas de la época.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS:

- 1.- Crear un material que sirva al alumnado de la ENAP, de las carreras de Diseño y Comunicación Visual y Artes Visuales, en el estudio de la Historia del Arte de la época medieval y renacentista.
- 2.-Elaborar un material que apoye al docente para su aplicación didáctica.
- 3.-Crear un material que optimice el tiempo de investigación de los contenidos.
- 4.-Enfocar el contenido del material a las necesidades del aprendizaje.
- 5.-Difundir las técnicas didácticas empleadas en la UNAM.
- 6.-Estimular el estudio de la Historia del Arte de la época tratada.
- 7.-Lograr la impresión digital del material para facilitar su utilización.

HIPÓTESIS:

- 1.- Mediante las antologías de cada tema, se tendrán resúmenes que servirán al alumnado en el estudio de La Historia del Arte de la Época Medieval y Renacentista.
- 2.- La información escrita será un apoyo al docente para su aplicación didáctica.
- 3.- La compilación de temas optimizará el tiempo de investigación de los contenidos.
- 4.- El contenido estará adecuado a las necesidades del aprendizaje.
- 5.- Su publicación difundirá las técnicas didácticas empleadas en la UNAM.
- 6.- Su impresión digital facilitará su uso y reproducción.

JUSTIFICACIÓN.

El material es creado con la idea principal de ser un apoyo para cumplir los propósitos educativos del curso, tanto para los alumnos, como para el docente de la materia, al estar diseñado en los contenidos temáticos requeridos por el programa de la materia y el docente.

CAPÍTULO I

ARTE BIZANTINO

MARCO HISTÓRICO

Emperadores Bizantinos

Emperador	Año
Constantino	324-337
Constantino II	337-340
Constancio I	337-350
Constancio II	337-361
Juliano	361-363
Joviano	363-364
Valencia	364-378
Teodosio I	379-395
Arcadio	395-408
Teodosio II	408-450

Marcial	450-457
León I	457-474
León II	473-474
Zenón	474-491
Basilio	475-476
Anastasio I	491-518
Justino I	518-527
Justiniano I	525-565
Justino II	565-578
Tiberio I.	578-582
Mauricio	582-602
Focas	602-610
Heraclio	610-641
Heraclio Constantino y Heraclonas	641
Constancio II	641-668
Constantino IV	668-685
Justiniano II	685-695
Leoncio	695-698
Tiberio II	698-705
Justiniano II	705-711
Felipe	711-713
Anastasio II	713-715
Teodosio III	715-717
León III	717-741
Constantino V	741-775
León IV	775-780
Constantino VI	780-797
Irene	797-802
Nicéforo I	802-811
Estauraquio	811
Miguel I	811-813
León V	813-820
Miguel II	820-829
Teófilo	829-842
Miguel III	842-867

Dinastía

Macedónica

867-1056

Basilio	867-886
León VI	886-912
Alejandro	912-913
Constantino VII	913-959
Romano I	920-944
Romano II	959-963
Nicéforo II	963-969
Juan I	969-976
Basilio II	976-1025
Constantino VIII	1025-1028
Romano III	1028-1034
Miguel IV	1034-1041
Miguel V	1041-1042
Zoe y Teodora	1042
Constantino IX	1042-1055
Teodora II	1055-1056
Miguel VI	1056-1057
Isaac I	1057-1059
Constantino X	1059-1067
Romano IV	1068-1071
Miguel VII	1071-1078

Nicéforo III 1078-1081

Dinastía

Comneno 1081-1185

Alejo I 1081-1118
Juan II 1118-1143
Manuel I 1143-1180
Alejo II 1180-1183
Andrónico I 1183-1185
Isaac II 1185-1195
Alejo III 1195-1203
Isaac II y Alejo IV 1203-1204
Alejo V 1204
Teodoro I 1205-1221
Juan III 1221-1254
Teodoro II 1254-1258
Juan IV 1259-1261

Dinastía de los Paleólogos 1259-1453

Miguel VIII 1259-1282
Andrónico II 1282-1328
Miguel IX 1294 5-1320
Andrónico III 1328-1341
Juan V 1341-1391
Juan VI 1347-1354
Andrónico IV 1376-1379
Juan VII 1390
Manuel II 1391-1425
Juan VIII 1425-1448
Constantino XI 1449-1453

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Lowden, John. Early Christian & Byzantine Art. Edit. Paidon Press Limited. London. 1998

ANTECEDENTES

Entre la decadencia del Imperio Romano y el surgir de la Italia del Renacimiento, entre los años del 400 al 1400 de nuestra era, se supone, que el progreso de las Artes y las Ciencias, y en realidad de toda la vida cultural, atravesó una larga crisis e incluso se detuvo por completo.

Pero esta versión es falsa. Pues entre estas dos épocas se encuentra la era de Bizancio, que se mantuvo durante once siglos y formó un enlace entre la antigüedad y el mundo Occidental moderno. Conservando los elementos unificadores del Imperio Romano y añadiendo una fuerza organizadora aún más poderosa: el Cristianismo. Estas fueron las fuerzas principales que forjaron la civilización Bizantina.

Hacia la segunda mitad del siglo III, el Imperio Romano fundado por Augusto apenas 300 años antes, se enfrentaba a la desintegración. El sistema Imperial de Augusto, cuando alcanzó el poder, era el centro del mundo Occidental, pero a pesar de su posición de dominio, el estado Romano se encontraba en estado turbulento por luchas internas. Aunque conservando las formas gubernamentales de la República.

En el siglo III, el Imperio había llegado a un punto próximo a quebrarse, por una combinación de factores: abuso de autoridad, ineficiencia burocrática, una Economía en bancarrota, guerras civiles, incursiones de los bárbaros e intrigas particulares. El clima político quedó evidenciado, cuando el Emperador Pertinax, fue asesinado por la guardia Pretoriana, la cual luego procedió a subastar el título. El ganador fue un rico Senador llamado Juliano.

A los pocos meses, Juliano había sido depuesto y asesinado, y en el 235 reinaba la anarquía militar. En los siguientes cincuenta años hubo veinte Emperadores legítimos, además de innumerables usurpadores que gobernaron sectores del Imperio en diversas épocas.

Ya no funcionaba el concepto de gobierno central y el poder estaba en manos de ejércitos provinciales que no eran fieles al Imperio, sino a sus propios jefes.

Galia y parte de España estuvo gobernada como reino separado durante nueve años por un general llamado Póstumo. En oriente, la viuda de un Príncipe de Palmira, conquistó las provincias Romanas del Asia Menor e incluso extendió su influencia hasta Egipto, granero del Imperio, aunque finalmente fue derrotada por el Emperador Aureliano.

El poder fue tomado por la fuerza de ejércitos, pero fracasaron al intentar soluciones al caos administrativo y económico doméstico. El dinero se depreció y la Economía degeneró en un sistema de pago por especies. Guerras sucesivas y repetidas pestes, redujeron el potencial humano y el Imperio seguía exigiendo hombres, mercancías e impuestos a las provincias ya casi agotadas.

En esta escena, Diocleciano, un soldado, consiguió imponer el concepto del derecho divino del Emperador, al tomar el poder, e impuso varias medidas que contuvieron el ímpetu decadente de la Economía.

Diocleciano dividió la administración entre dos Emperadores, uno en Oriente y otro en Occidente. Diocleciano asumió el cargo de Emperador en Oriente, eligiendo como capital a Nicomedia, no lejos de la ciudad que más tarde llegaría a ser Constantinopla.

Las medidas adoptadas por Diocleciano, para evitar la desintegración del Imperio Romano y al darle importancia a los dominios orientales, prepararon indirectamente la escena para el surgir de Bizancio.

La estructura basada en el estado Romano, más el Cristianismo, que era una fuerza que estaba dentro del Imperio, contribuyeron a la creación de Bizancio.

El Cristianismo se extendía por todo el Imperio, a pesar, de los innumerables obstáculos. Al principio el Cristianismo fue considerado por los Romanos, como otra Religión de las que se toleraban, mientras no fuesen contrarias a los intereses del estado, o indujera a disturbios civiles.

Los Cristianos añadieron atractivo universal a su fuerza, asimilando mucho de las Religiones y Filosofías de los diversos pueblos del Imperio, y ayudados por éste, sin percatarse, al facilitar la tarea de diseminar la Palabra de Cristo, al ser utilizados el griego, el latín y la red Romana de ciudades y carreteras para comunicarse.

En el siglo III estaba, ya en camino de convertirse en la fuerza más poderosa dentro del Imperio.

Diocleciano impuso el concepto del Emperador como dios, y que le adorasen como tal. Los Cristianos se negaron, y el Emperador respondió en 303, promulgando, el primero de una serie de edictos, ordenando quemar libros sagrados, arrasar iglesias, esclavizar, encarcelar o torturar a los cristianos, sin distinción de sexo, edad, ni clase social.

En 305, Diocleciano abdicó voluntariamente, su Imperio no tenía una fuerza integradora. En 311, cuatro jefes pretendían el título de Emperador, uno de ellos, de guarnición en Occidente, era Constantino.

Constantino nació en Mesia, provincia Romana. Su padre Constancio, fue uno de los gobernadores de Diocleciano y más tarde, uno de los co-emperadores, su madre fue Elena, más tarde Santa Elena. Constantino fue proclamado Augusto al morir su padre en el 306.

Constantino venció, uno a uno, a los otros Emperadores, a Majencio, Máximo y a Licinio, y él quedó como único Emperador de Roma en 323, y declarando su preferencia por el Cristianismo.

Constantino tomó dos decisiones importantes para unir al Imperio, primeramente, le aseguró al Cristianismo un estado legal dentro del mismo, y la segunda decisión fue sacar la capital del Imperio de Roma, y después de valorar varias ciudades, escogió, según se dice por intervención divina, a Bizancio, una pequeña ciudad comercial en una posición estratégica en el mar de Mármara.

La ciudad de Bizancio fue fundada por un colonizador Griego llamado Bizas, 658 o 657 a.C., cerca de mil años antes de que Constantino la eligiera como su nueva capital en el 324. Se llamó Bizancio, y luego Constantino la llamó Nueva Roma, pero más tarde fue conocida como Constantinopla, ciudad de Constantino el Grande, fue inaugurada el 11 de mayo del 330.

Constantinopla se alzaba en un lugar estratégico, entre el mar de Mármara y el puerto conocido como el Cuerno de Oro. Con defensas naturales y ventajosas rutas comerciales, llegarían a la ciudad grandes cargamentos de víveres, especias y medicamentos a la creciente población.

Constantino llevó desde Roma a los mejores pensadores, sus instituciones políticas y jurídicas, su Lengua, su Cultura y su Arte, pero en un aspecto fundamental, Constantinopla no era una imitación de la antigua Roma, pues había de ser una ciudad Cristiana.

La actividad constructora de Constantino fue notable, pero la mayor transformación en el aspecto físico de Constantinopla, se produjo en el siglo VI, bajo el Emperador Justiniano. Emperadores posteriores ayudaron, pero la ciudad fue hasta la época de su captura, en sus características principales, tal y como la había dejado Justiniano.

Justiniano llevó al extremo la idea del Imperio Universal. Las aspiraciones políticas eran apaciguar toda inquietud interna, comenzar la reconquista de los territorios arrebatados por los pueblos Germánicos, extender el imperio y asegurar las fronteras, reorganizar el derecho y revitalizar la prosperidad.

Aunque en ocasiones el Arte del siglo V se considera como el Arte del primer periodo Bizantino, es más exacto encuadrarlo en el seno de la antigüedad tardía. En este periodo se desarrolló la transición entre la tradición Clásica del Arte Paleocristiano y el verdadero estilo Bizantino, iniciado poco después del año 500, cuando los retratos de los Cónsules asumieron el carácter hierático de los iconos religiosos. La edad de oro de este primer periodo Bizantino coincide con el reinado del Emperador Justiniano (527 al 565), constructor prolífico y mecenas de las Artes.

La continuidad de las tradiciones y enseñanzas Filosóficas paganas hasta la tercera década del siglo VI (Escuela de Atenas) y el prestigio de la Literatura pagana transmitida en las escuelas públicas de Retórica, hicieron que la cultura Cristiana Protobizantina tuviera que ser más exclusivista y militantemente antipagana que su contemporánea Occidental. De esta forma uno de los rasgos distintivos de la literatura Protobizantina Cristiana sería su escepticismo, cuando o negación de la sabiduría antigua, y la inserción de todos los saberes en las Escrituras. La muy abundante literatura eclesiástica Protobizantina sería de exégesis de las Escrituras, de polémica contra el paganismo o las herejías.

INTRODUCCIÓN

Los años transcurridos desde la muerte de Teodosio habían supuesto una paulatina separación del occidente Romano y de sus grupos dirigentes; mientras que el mismo poder imperial en aquellas tierras se había ido reduciendo a la sola península italiana. Y en esas condiciones era lógico que las ricas provincias orientales -de Asia Menor, Siria y Egipto- hicieran sentir su peso en la Corte de Constantinopla, tanto aceptando a una mayoría de gentes provenientes de sus círculos dirigentes, como buscando unos posicionamientos ideológicos (religiosos) más conformes con el sentir de aquéllas. Por otro lado, el fin de la dinastía de Teodosio significó también el de los especiales vínculos de la casa imperial con nobles de procedencia bárbara. Y la misma preponderancia de los orientales en la Corte supuso también la búsqueda de un ejército compuesto fundamentalmente de gentes de esa misma procedencia. Planteadas así las líneas de fuerza de la evolución política del Imperio durante el siglo V d.C. no cabe duda que los principales problemas que tuvieron que encarar los diversos gobiernos fueron de dos tipos: conflictos étnicos y conflictos religiosos. Aunque en más de una ocasión se entremezclaran unos y otros.

Para su resolución los diversos gobiernos no sólo echaron mano de medidas coyunturales sino que también se procedió a muy importantes reformas administrativas, financieras y de legislación civil y religiosa (Concilios ecuménicos), algunas de las cuales habrían de

tener importancia decisiva en la posterior Historia Bizantina. Los problemas de tipo étnico que tuvo que enfrentar el Imperio en este siglo fueron fundamentalmente tres, presentados de forma más o menos sucesiva: Germánico, Isáurico y Búlgaro. De ellos los dos primeros se presentaron fundamentalmente como dificultades internas al Imperio; derivados de la problemática planteada por la existencia de algunas etnias especializadas en suplir de soldados al Imperio pero conservando su identidad étnica, y siendo utilizadas como instrumento de presión y de ascenso en la Corte imperial por parte de su jefes, que mantenían una específica situación de mando y autoridad sobre las mismas al margen de las estructuras político-administrativas del Imperio.

La continuidad de las tradiciones y enseñanzas filosóficas paganas hasta la tercera década del siglo VI d.C. (Escuela de Atenas) y el prestigio de la Literatura pagana transmitida en las escuelas públicas de Retórica, hicieron que la cultura Cristiana Protobizantina tuviera que ser más exclusivista y militantemente antipagana que su contemporánea occidental. De esta forma uno de los rasgos distintivos de la Literatura Protobizantina Cristiana fue su escepticismo, o negación de la sabiduría antigua, y la inserción de todos los saberes en las Escrituras. La muy abundante Literatura eclesiástica Protobizantina sería de exégesis de las Escrituras, de polémica contra el paganismo o las herejías.

Los investigadores lo han llamado Imperio Bizantino según el antiguo nombre de su capital, Bizancio, o también el Imperio Romano de Oriente, pero para los coetáneos, y en la terminología oficial de la época, era simplemente Roma y sus ciudadanos eran Romanos. El Griego era la lengua principal, aunque algunos habitantes hablaban Latín, Copto, Sirio, Armenio y otras lenguas locales a lo largo de su Historia (330-1453). Sus Emperadores consideraron los límites geográficos del Imperio Romano como los suyos propios y buscaron en Roma sus tradiciones, sus símbolos y sus instituciones. El Imperio, regido por un Emperador sin una constitución formal, lentamente formó una síntesis a partir de las instituciones tardorromanas, del Cristianismo ortodoxo y de la cultura y lengua Griegas.

Constantinopla se convirtió en la capital del Imperio Romano de Oriente en el 330 d.C. después de que Constantino I el Grande, el primer Emperador Cristiano, la fundara en el lugar de la antigua ciudad de Bizancio, dándole su propio nombre. De forma gradual la desarrolló hasta convertirla en una verdadera capital de las provincias Romanas orientales, es decir, aquellas áreas del Imperio localizadas al sureste de Europa, suroeste de Asia y en la parte noreste de África, que también incluían los actuales países de la península Balcánica, Turquía occidental, Siria, Jordania, Israel, Líbano, Chipre, Egipto y la zona más oriental de Libia.

Constantino estableció las bases de la armonía entre las autoridades eclesiásticas y las imperiales que duró a lo largo de la Historia del Imperio. Éstas incluían la creación de un sistema monetario basado en el *solidus* de oro, o *nomisma*, que perduró hasta la mitad del siglo XII d.C.. La prosperidad comercial de los siglos IV, V y VI d.C. hizo posible el auge de muchas antiguas ciudades. Las grandes propiedades dominaban el mundo rural y aunque los elevados impuestos tuvieron como consecuencia el abandono de la tierra, la Agricultura permaneció como la principal fuente de riqueza del Imperio. La Iglesia y la Corona adquirieron vastos territorios, convirtiéndose de este modo en los mayores terratenientes del Imperio. Una rigurosa regulación imperial sobre la pureza y suministro de los metales preciosos, al igual que sobre la organización del comercio y la actividad artesanal, caracterizaron la vida económica.

El Emperador, encarnación viviente del derecho, emitió leyes, y era el último intérprete del derecho civil. La última responsabilidad en todas las cuestiones políticas y militares recaía sobre él; jugó un papel decisivo en la designación y cese del patriarca de Constantinopla, y otros cargos eclesiásticos. El Emperador estaba a la cabeza de un espléndido protocolo oficial, y la sociedad Bizantina se caracterizaba por un firme sentido de jerarquía y una minuciosa atención al protocolo.

La concepción de la autoridad imperial, la creación del alfabeto Cirílico realizada por los misioneros bizantinos para los pueblos eslavos, así como la conservación de antiguos manuscritos Griegos y de la cultura Helénica por eruditos Bizantinos han sido las más importantes contribuciones del Imperio Bizantino a la posteridad.

Territorio

Durante los 1123 de su existencia, desde 330 al 1453, las fronteras de Bizancio se mantuvieron inestables continuamente. En la era de Justiniano, en el siglo VI, se extendían desde España, al oeste, hasta las llanuras de Mesopotamia, al este, y desde el mar Negro y el Danubio, al norte, y hasta la zona costera de África mediterránea, por el sur, en el periodo final de Bizancio, los límites del Imperio se habían reducido tanto, que solamente comprendían la ciudad misma y partes del sur de Grecia.

La primera fase de la historia Bizantina, del 330, hasta la muerte de Anastasio I en el 518, fue poco más que un intento de fortalecer y defender el antiguo Imperio Romano contra las fuerzas que amenazaban constantemente, y valiéndose de todos los medios a su alcance, trataban de arruinar su existencia.

El Cristianismo entretanto, extendía su influencia a medida que el estado reprimía el Paganismo. Durante un breve periodo, el Emperador Juliano (361-363), intentó restablecer a los dioses de la antigüedad, cerró las iglesias, se desató la violencia y amenazó la anarquía. A su muerte sus sucesores, echaron atrás su política, hasta que en el reinado de Teodosio el Grande (379-395), el Cristianismo fue declarado Religión del Estado.

En los siglos iniciales IV y VI, la mitad oriental del Imperio escapó en gran parte a los desastres que afligieron a la mitad occidental, cuando los invasores bárbaros entraron en Italia y otras partes de las posesiones romanas de Occidente. Este impulso de los bárbaros en Occidente influyó en gran manera en la caída del Imperio.

El Occidente había entrado en un periodo de turbulencia, en el que iba a forjarse su porvenir e independencia. Bizancio, al evitar las consecuencias de las emigraciones bárbaras en Occidente, consiguió conservar su herencia de civilización y cultura Grecorromana, al mismo tiempo que es elaborado y proclamado el dogma teológico fundamental del Cristianismo.

Bizancio surgió en parte, durante el periodo comprendido entre el inicio del reinado del Emperador Justino I, en 518 y hasta la muerte del Emperador Focas en el 610. La parte media, la cubre el último de los grandes Emperadores Romanos, Justiniano I. Fue durante este periodo que tomaron forma definitiva los principales aspectos de la cultura Bizantina, distintos de la cultura Romana.

Justiniano quería restablecer el Imperio Romano original en toda su integridad. Pagó un tributo anual a los Persas que habían restaurado su Imperio y anuló la presión que habían aumentado sobre las fronteras orientales, desde el principio del siglo VI. Intentó recuperar las provincias occidentales y africanas ocupadas por las tribus Germánicas.

Recuperó África del Norte, Sicilia, Roma en 536 y a su muerte, los Ostrogodos habían sido derrotados en Italia, se habían reconquistado otras islas del Mediterráneo occidental, Córcega, Cerdeña y las Baleares, y las fuerzas Bizantinas habían penetrado el Sureste de España. La mayor parte de España seguía en manos de los Visigodos, y la provincia de Galia no fue nunca reconquistada.

Pero fue este periodo en el que el Imperio Romano, comprendía, por última vez, casi toda la región mediterránea.

Justiniano también se propuso restablecer el Imperio internamente. Reformó la administración, aboliendo la venta de cargos y centralizó la burocracia. Construyó nuevas fortificaciones en Europa y Asia. El mayor y más perdurable monumento de Justiniano a la sociedad Bizantina, y a la sociedad occidental, fue su codificación del Derecho Romano, pues al ser recibido en Occidente en el siglo XI, contribuyó a dar forma al desarrollo del pensamiento legal y político latino.

Lo que trasciende, en el reinado de Justiniano, fue el florecimiento del genio Bizantino, antes que la efímera conquista de territorios.

La desintegración que amenazó al Imperio en los años que siguieron a Justiniano, fue temporalmente detenida por el Emperador Heraclio (610-641), que comenzó también la organización del Imperio en una serie de provincias militares, sistema que debía continuar siendo la base del gobierno durante los siglos siguientes.

Pero esto sólo fue un respiro, pues las tribus de Arabia central, habían penetrado a través de Palestina, Siria, Egipto y Persia. Cuando Heraclio murió en el 641, el Imperio había perdido para siempre sus posesiones de extremo sureste. Al final de la dinastía Heracliana en 711, Bizancio estaba reducido a la península de Anatolia, la costa de los Balcanes, el Sur de Italia y la isla de Sicilia. Y hacia fines del siglo VII, apareció en los Balcanes otro enemigo: los Búlgaros.

En el 717, Constantinopla fue sitiado por segunda vez por los Musulmanes y acudió en su socorro un General de las tropas de Anatolia. Coronado luego como León III (717-775), y fundador de la dinastía Siria, él y su hijo, Constantino V (741-775), rechazaron al los Musulmanes hasta el borde meridional de Anatolia. Continuó la reorganización de las provincias, comenzada en tiempos de Heraclio, y completó así la consolidación de Bizancio, como Estado relativamente pequeño, organizado para la defensa contra los enemigos que la rodeaban. Espiritual y territorialmente, el Imperio Romano mundial se había transformado en el de Bizancio. Aunque perdió la mayor parte de sus conquistas y se desvaneció el elemento latino en la parte oriental del Imperio. Bizancio era predominantemente Griego, tanto por su lenguaje, como por su civilización.

Una larga lucha familiar acabó por destruir la dinastía Siria, y ensanchó la brecha entre Bizancio y Occidente.

El cenit de las realizaciones de Bizancio, llegó bajo la dinastía Macedónica, su fundador, Basilio I (867-886), inició la nueva era de triunfos militares, especialmente León VI (886-912). Basilio I regeneró la administración de justicia, y se esforzó en reconciliar a la Iglesia griega con la latina, también perteneció a esta dinastía Constantino VII (913-959), patrono de las Artes y Basilio II (916-1025), austero soldado y estadista.

Fue un periodo de expansión externa y prosperidad interna, la riqueza pasaba a través de las rutas comerciales del imperio, Basilio II convirtió al Imperio Bizantino en un gran poder, cuyos territorios se extendían desde las orillas orientales del Mar Negro, hasta el Adriático al Oeste, desde el Danubio al Norte, al Eufrates en el Sur.

Pero a pesar de esto, existían signos de próximas dificultades. En Occidente, los normandos penetraban en las posesiones bizantinas de Italia. En 1054, las Iglesias de Roma y Constantinopla se excomulgan mutuamente. Todas las Repúblicas marítimas Italianas, deseaban expansionar su comercio. El fervor de las cruzadas iba en aumento en Occidente, estaba dirigido contra Oriente, pero llegaban a codiciar al mismo Bizancio. Por el Norte, las tribus estepas, penetraban a través de la frontera del Danubio. En la capital la estructura social se iba debilitando por la creciente independencia de la aristocracia rural. Finalmente, en las fronteras orientales se hallaba siempre el peligro de los Turcos.

Bajo los Macedonios, Bizancio alcanzó nuevas alturas, por última vez.

Lugares con obras Bizantinas (Imperio Romano de Oriente)

Asia-medio oriente: Afrosidias, Agth'amar, Éfeso, Monasterio de Sta. Catalina (Monte Sinaí), Nicea (Izmir), Quíos, Trebisonda, Valle de Gareme, Valle de Sogani.

Europa: Atenas, Castelseprio, Cefalú, Constantinopla (act. Estambul), Dafni, Hosias Lukas, Kiev, Milesevo, Monreale, Nerezi, Novgorod, Ohrid, Palermo, Rávena, Roma, Sicilia, Sopocani, Tesalónica, Torcello, Venecia.

Bizancio – Constantinopla - Estambul

En el 324 d.C. el Emperador Romano Constantino I el Grande escogió la antigua ciudad de Bizancio, como nueva capital imperial, y más tarde la bautizó con el nombre de Constantinopla. Al igual que Roma, Constantinopla se construyó sobre siete colinas y antiguamente estuvo rodeada por murallas, que fueron erigidas por el Emperador Teodosio II en 413, y que hoy se hallan en ruinas en su mayor parte. La zona más antigua de la ciudad de Estambul se encuentra al Oeste y Sur del Cuerno de Oro, donde se encontraba la antigua Bizancio. Fanar, el barrio Griego, se encuentra dentro de la ciudad. Cruzando el Cuerno de Oro, al Noreste de Estambul se encuentra el barrio comercial de Galata, que se comunica con Estambul a través de varios puentes colgantes. Las zonas residenciales son Beyolu (Pera) y Uskúdar, en el lado asiático del Bósforo.

La institución más antigua de enseñanza superior es la Universidad de Estambul (1453); otras instituciones destacadas son la Universidad Técnica de Estambul (1773), la Universidad de Mármara (1883), la Universidad de Yıldiz (1911), y la Universidad del Bósforo. Estambul es la principal sede del patriarca ecuménico de la Iglesia ortodoxa oriental y la archidiócesis del patriarca de los Cristianos Armenios en Turquía; en la ciudad hay 200 iglesias Cristianas.

Estambul tuvo una gran importancia histórica como la primera capital del Imperio Bizantino y más tarde como capital del Imperio Otomano. Su influencia en el desarrollo del derecho Romano, la Filosofía y el Arte Griego, y la Teología e Historia Cristiana, es enorme.

Su significación política y cultural ha hecho que la ciudad sufriera numerosos asedios militares. Además de los Turcos, asaltaron la ciudad los Árabes (673-678, 717-718), los búlgaros (813, 913) y los ejércitos de la cuarta Cruzada, que conquistaron la ciudad en dos ocasiones (1203, 1204). Tras la caída de Constantinopla en manos Turcas en 1453, la ciudad se convirtió en la capital del Imperio Otomano ó Turco,

rango que mantuvo hasta 1923, cuando los dirigentes de la recién fundada República de Turquía designaron Ankara (entonces Angora) como nueva capital. Desde 1918 hasta 1923 Gran Bretaña, Francia e Italia ocuparon la ciudad. Su nombre se cambió oficialmente por el de Estambul en 1930. Población (1990), 6 620 641 habitantes.

Bizancio experimentó cierta prosperidad en el siglo XII, pero su poder político y militar se desvaneció. Los cruzados, aliados con la república de Venecia, sacaron provecho de las luchas intestinas en Bizancio para apoderarse y saquear Constantinopla en 1204, estableciendo su propio Imperio Latino de Constantinopla. Se establecieron núcleos de resistencia Bizantina en Epiro (noroeste de Grecia), Trebisonda (ahora Trabzon, en Turquía), y de forma especial en la ciudad y región de Nicea (en la actualidad Iznik, en Turquía). El Emperador Miguel VIII Paleólogo recuperó Constantinopla de manos de los latinos en 1261 y fundó la dinastía de los Paleólogos, que gobernaron hasta 1453. Los recursos del Imperio gobernado por los Paleólogos fueron muy limitados en términos económicos, territoriales, así como en cuanto a la autoridad central. Las condiciones agrícolas empeoraron para la población rural. Los Turcos Otomanos, en plena ascensión, conquistaron los restos del Asia Menor Bizantina a principios del siglo XIV. Después de 1354 ocuparon los Balcanes y finalmente tomaron Constantinopla, lo que supuso el fin del Imperio en 1453.

El Imperio Bizantino fue regido por unos Emperadores autocráticos, que constituían la fuente de la autoridad gubernamental. Ellos fueron los responsables de mantener la doctrina religiosa ortodoxa, situando toda la fuerza del poder imperial bajo una uniformidad doctrinal. Los Emperadores lucharon por esa uniformidad, en parte para obtener el apoyo de la Iglesia, pero también porque creyeron que la supervivencia y el bienestar del Imperio dependían del favor divino.

León III el Isaurio instituyó la política contraria al uso de imágenes en el culto, o iconoclasia, lo cual puso en marcha una controversia que duró hasta el 843, con unas consecuencias de largo alcance para las relaciones entre la Religión y el Arte en la sociedad Bizantina.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Sherrar, Philips. Bizancio. D.F.E. C.I/T.L. México. 1983.

ARTE

La división del Imperio Romano en dos sectores, oriental y occidental, tiene importantes consecuencias para la historia. Mientras el Imperio de Occidente cae en poder de los pueblos Germánicos, el Arte Romano continúa viviendo en Constantinopla, y la ciudad recibe al mismo tiempo influencias de Oriente. El Arte Bizantino se considera como una síntesis de tres estilos: Romano, Helenístico y Oriental.

El Arte Bizantino evoluciona hasta el año 1453, en este largo espacio se pueden distinguir varias etapas. El esplendor de las realizaciones Bizantinas en las Artes reflejó no solamente el dominio de la iglesia Cristiana, sino también los gustos intelectuales y artísticos de la aristocracia del Imperio que la apoyaba. En Bizancio el Arte se encuentra ligado al Estado. Si Constantino el Grande fomenta la Arquitectura religiosa, con su apoyo moral y financiero, Justiniano impulsa gigantescas obras civiles, así como la construcción de las cuatro iglesias más importantes del Arte Bizantino.

En el siglo VI, bajo el reinado de Justiniano, el Arte Bizantino tiene su periodo más extenso. Reconquista África que es poblada de basílicas, y en Italia, en Rávena, en el mismo Bizancio, edificó las Iglesias de los Santos Apóstoles, Santos Sergio y Baco, y Santa Sofía.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Lozano Fuentes, José. Historia del Arte. D.F.C.E.C.S.A. México. 1979.

La Estética Bizantina.

1. *El concepto bizantino del mundo.* El concepto bizantino del mundo eran religiosos, inspirado por el Evangelio y por la trascendente filosofía helenística, que puede resumirse en tres tesis:

Primero, existen dos mundos: el terreno y el divino, o sea, el material y el espiritual. El mundo espiritual es anterior al material y contiene modelos según los cuales fue creado el mundo terreno. Los dos mundos están separados por toda una jerarquía de entes. El espiritual es un mundo perfecto, mientras que el material es imperfecto, oscuro y plagado de peligros.

Segundo, el mundo material no puede ser malo del todo, ya que Dios descendió y vivió en él. El misterio de la Encarnación constituía para los bizantinos el único consuelo y esperanza del ser humano.

Tercero, aunque el hombre vive en la tierra, pertenece al mundo superior.

Esta visión religiosa y dualista del mundo penetró en la estética de Bizancio, era ésta una estética religiosa que se ocupaba de la belleza trascendental. Mas encontramos en ella una aportación original, el concepto de arte que sostenía que su objetivo es trasladar al hombre del mundo material hasta el divino. Éste concepto era expresado en el arte bizantino y permitía –conforme a la idea de la Encarnación– representar a Dios corporalmente.

2. *Actitud de los bizantinos hacia el arte.* Igual que su concepto trascendental y religiosa del mundo, influyeron también en el arte y la estética bizantinos las condiciones étnicas, geográficas y políticas.

A. Los bizantinos se consideraban griegos. Leían las obras de los griegos antiguos y convivían a diario con su arte; deseaban conservar sus tradiciones, sus formas artísticas y sus conceptos de arte.

B. Por otro lado, viviendo en los confines orientales de Europa y en territorios que se extendían hasta el Asia, los bizantinos no podían evitar las influencias orientales. De oriente provenía su gusto por las formas abstractas, por el boato, las piedras preciosas, los ornamentos dorados y los colores intensos.

C. Durante siglos Bizancio fue una gran potencia y todo en él era de dimensiones monumentales.

D. El arte bizantino se caracteriza por una increíble tenacidad en reproducir lo desaparecido y extinto y por una de las mayores virtudes, que es la perseverancia.

E. Los emperadores bizantinos ostentaban un poder ilimitado, tanto secular como eclesiástico, siendo su voluntad ley suprema. La vida intelectual y artística del país quedaba bajo el control del emperador y de sus funcionarios, que no toleraban ninguna clase de oposición ni innovaciones.

3. *El materialismo místico.* El arte bizantino, siguiendo los modelos impuestos por la corte del emperador, concebía los objetivos de manera grandiosa. En las iglesias bizantinas convergían todas las artes: la monumental arquitectura, los mosaicos, las pinturas de paredes

y bóvedas, cuadros, objetos y ornamentos litúrgicos, los ritos y cantos. El ritual bizantino estaba marcado por cierto materialismo místico, de modo que los objetivos místicos eran alcanzados mediante el esplendor de la materia.. el ritual pretendía conducir a Dios a través de la experiencia estética.

4. *La imagen y el prototipo.* La religiosa y espiritualista estética bizantina halló su expresión más pura en la pintura que, no sólo había de servir a Dios sino también representarle, a él y a sus santos. La pintura bizantina se limitaba prácticamente a un solo tipo, los iconos. Se limitaba a la figura humana, con la justificación teológica de que la figura del hombre, en la que Dios había encarnado, es la más digna de la tierra.

Las imágenes bizantinas representaban cuerpos, mas no eran ellos su verdadero objeto sino las almas, el cuerpo no era sino símbolo del alma. Persiguiendo éste ideal, los artistas desmaterializaban el cuerpo humano, representándolo con líneas lo más abstractas y lo menos orgánicas posible.

Los iconos no habían de representar figuras temporales, sino sus prototipos. La pintura tridimensional no estaba prohibida en Bizancio, pero tampoco se practicaba; era ésta una pintura demasiado materialista y realista como para que tuviese lugar en un arte que debía representar exclusivamente prototipos eternos. Esto dejaba poco lugar para la imaginación del artista y el apuntar de ideas originales. Así se limitó la iniciativa del artista.

5. *La querrela por el culto de las imágenes.* Al cabo de algunos siglos de existencia y prosperidad, el arte bizantino fue condenado en nombre de la misma ideología que lo había engendrado. La estética bizantina produjo la controversia más tenaz de la historia de la estética, la querrela iconoclasta.

La causa fundamental del enfrentamiento fue el antagonismo entre dos doctrinas teológicas y dos conceptos del arte inspirados por ellas. Pero fue también el contraste entre dos culturas que chocaron en Bizancio: la cultura plástica de los griegos y la abstracta del Oriente.

Cuando el torno imperial fue ocupado por monarcas orientales, la supremacía de los iconoclastas fue signo de preponderancia de la cultura oriental y de las tendencias espiritualistas. En cambio, la victoria final de los iconólatras, el triunfo de la imagen sobre lo abstracto, significó la victoria de la tradición helénica.

6. *Los iconólatras y los iconoclastas.* Los iconoclastas, con sus elevados ideales, aspiraban a purificar el culto y a evitar la idolatría y la profanación de la religión.

7. *La doctrina de los iconólatras.* Los iconólatras polemizaban con el argumento de que es imposible representar lo divino, replicando sencillamente que los iconos de Cristo representan su naturaleza humana y en absoluto divina.

8. *Juan Damasceno y Teodoro Estudita.* Desde sus comienzos, la pintura bizantina presuponía que el creyente, al contemplar una imagen contempla al mismo Dios, porque el icono se parece a su prototipo, es decir, a Dios mismo. Para Juan Damasceno, aquella semejanza era suficiente para justificar el culto rendido a las imágenes.

En la segunda parte de la querrela, Teodoro Estudita llegó aún más lejos, sosteniendo que una imagen de Cristo no sólo se parece sino en el fondo es idéntica a él.

9. *Consecuencias de la teoría de los iconólatras.* Como fruto del movimiento de los iconólatras nació la teoría más inusitada del arte de las conocidas hasta entonces en la historia de la estética, una teoría que concebía la obra pictórica como parte del ser divino, y cuyo criterio de valor radicaba en la semejanza con el trascendente prototipo.

10. *La influencia ejercida por los iconoclastas sobre la estética y el arte.* En cierto sentido, el moviendo iconoclasta desempeñó un papel positivo en el desarrollo del arte y de las teorías artísticas. Mientras que sus adversarios crearon su teoría mítica del arte, los iconoclastas iniciaron el arte realista.

Se puede afirmar que gracias a los iconoclastas nació un nuevo tipo de pintura, una pintura realista, libre de espiritualismo y misticismo.

11. *La estética y la teología.* Pude surgir la duda si la querrela bizantina acerca del culto de las imágenes pertenece a la historia de la estética, o más bien habría que incluirla en la historia de la teología. En realidad, el movimiento iconoclasta pertenece a ambas: a la teología, que suele implicar consecuencias estéticas, y a la estética, porque a veces este disciplina basa sus teorías en supuestos teológicos.

12. *La iconoclastia fuera de Bizancio.* El movimiento trajo consigo diversas consecuencias: entre los judíos fue causa de empobrecimiento de las artes plásticas y la desaparición, por varios siglos, de las artes imitativas. Entre los musulmanes, la iconoclastia, aunque no impidió el desarrollo del arte, lo convirtió en arte abstracto, en gran parte decorativo, estilizado, arabesco, puramente imaginario, por completo distanciado del modelo y de la vida. En Bizancio, en cambio, el movimiento originó y promovió el desarrollo del arte figurativo, practicado no sólo por los iconólatras sino también –aunque a escala mucho menor – por sus adversarios.

Para obtener más información sobre éste tema, consulte: Tatariewicz, Wladyslaw. Historia de la Estética. AKAL. 1987.

PERIODO PROTOBIZANTINO

La Historia del Imperio Bizantino en los algo más de tres siglos que van desde la muerte de Teodosio el Grande (395) hasta el desgraciado final de Justiniano II, constituye el llamado periodo Protobizantino según una periodización que de la Historia Bizantina hizo Ernest Stein. Dicho periodo se señalaría por mantener los rasgos esenciales de los tiempos anteriores, los propios del Imperio Romano universal del siglo IV, pero más por poner las bases y las condiciones propias del Bizancio Clásico de la Alta Edad Media. Entre dichas características heredadas cabría señalar en primer lugar la decidida vocación de la clase dirigente Bizantina por conservar el Imperio de los Romanos en su prístina extensión tricontinental, tal y como expresaría el Emperador Justiniano en su famosa proclama poco antes de iniciar su obra reconquistadora en África e Italia. Dicha vocación no sólo impulsó éste y otros intentos reconquistadores y un costosísimo esfuerzo bélico por mantener las posiciones adquiridas en Occidente, sino también una política intervencionista en los territorios y Cortes Romano-germánicas de la Península Ibérica y las Galias.

Intervencionismo que se basaba en una querida, y en gran parte reconocida por los otros interlocutores, posición de hegemonía o preeminencia política del Imperio, que en los usos diplomáticos establecidos por éste suponía imaginar al Imperio y a los diversos Reinos como constituyendo una gran familia en la que el Emperador Constantinopolitano era el padre y los Reyes Germanos sus hijos. Esta

vocación hegemónica en todo el ámbito mediterráneo se basaba, y a su vez favorecía, en el mantenimiento de una cierta unidad económica del Mediterráneo, donde todavía existía un importante comercio, especialmente impulsado por el transporte estatal de bienes fiscales que unía los puertos principales del mismo.

Y desde el punto de vista cultural supuso un constante reto para el gobierno imperial de crear y sostener una ideología unitaria, expresada en lenguaje religioso, que mantuviera cohesionados a los grupos dirigentes de las diversas regiones que lo componían, evitando la consolidación y diferenciación ideológico-cultural de las mismas. De tal forma que sería en el terreno de las grandes disputas religiosas de la época -Arrianismo, Nestorianismo, Monofisismo y Monotelismo- en el que mejor se reflejaron esas tensiones entre centro y periferia que caracterizaron la época Protobizantina.

Pero estos siglos también pusieron las bases del posterior Bizancio altomedieval. Dichas tensiones entre centro y periferia al fin supusieron una nueva toma de identidad cultural y étnica por parte del núcleo Balcánico-anatólico del Imperio, lo que se expresaba en su monolingüismo Helénico y en su ortodoxia Cristiana. El paulatino colapso del transporte junto con el comercio estatal y mediterráneo de bienes fiscales también constituye otro síntoma y consecuencia de dichas tensiones entre centro y periferia; además de explicar la rápida dislocación del Imperio en el Oriente de mayoría no Helénica ni ortodoxa y el incontenible avance de la conquista Islámica en la segunda mitad del siglo VII, dicha ruptura era síntoma de la culminación de un proceso de cambio socioeconómico que a su vez precipitó. La disminución drástica de los intercambios comerciales y de la fácil provisión de alimentos condujo a la disminución del tamaño de las ciudades, y hasta a la desaparición de varias de ellas.

La unión de los intereses de los grandes propietarios y los campesinos frente a las exacciones fiscales del Estado habría supuesto una recreación de las economías campesinas autónomas de subsistencia, a lo que también contribuyeron los asentamientos de Eslavos en los Balcanes. Recreación campesina que ciertamente sería la base para un cambio fundamental en el reclutamiento militar, propio del régimen Temático Clásico. Al mismo establecimiento de éste contribuyó muy fundamentalmente el cambio en la Administración pública exigido por la contracción del Imperio y la constitución de casi todo su territorio en una posible frontera con detalle, y por la necesidad de dotar a los mandos militares de atribuciones fiscales y civiles para el aprovisionamiento directo de sus unidades ante el mismo fracaso de la Hacienda centralizada.

Caracterizados así estos tres siglos del Imperio Bizantino por las tensiones entre el centro y la periferia, por su vocación mediterránea universalista y su fracaso, por la continuidad de rasgos propios del Imperio Romano del siglo IV y la aparición de otros típicos del Bizancio Clásico de los Emperadores Isaurios y Macedonios, no cabe duda que se dibujarían con nitidez en el plano de los acontecimientos. El primero de ellos iría de la muerte de Teodosio el Grande (495) a la subida al trono de Justino I (518). El segundo estaría constituido por los sucesores de Justiniano, hasta la crisis de Focas y la sublevación de Heraclio (610). Mientras, el tercer periodo correspondería a la dinastía fundada por este último (610-711).

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Lozan Fuentes, José. Historia del Arte.D.F.C.E.C.S.A. México. 1979.

Arte

Aunque en ocasiones el Arte del siglo V d.C. se considera como el Arte del primer periodo Bizantino, algunos lo han encuadrado en el seno de la antigüedad tardía. En este periodo se desarrolló la transición entre la tradición Clásica del Arte Paleocristiano y el verdadero estilo Bizantino, iniciado poco después del año 500, cuando los retratos de los Cónsules asumieron el carácter hierático de los iconos religiosos. La edad de oro de este primer periodo Bizantino coincide con el reinado del Emperador Justiniano (527 al 565), constructor prolífico y mecenas de las Artes.

Arquitectura

El otro gran mérito de la cultura protobizantina sería la creación de las bases de la conservación de la herencia literaria y científica de la Antigüedad, en tiempos de Justiniano harían época: La Iglesia de Santa Sofía (*ver ilustración No. 1*), proyecto de Isidoro de Mileto y Antemio de Tralles y la Iglesia de los Santos Apóstoles (ésta copiada de la Iglesia de San Juan de Éfeso. Pero sería sobre todo en la iconografía donde más se reflejase la Teología Cristiana, prestando una gran importancia al valor simbólico de ciertas representaciones, no sólo en las escenas humanas sino también de los elementos vegetales y animales más ornamentales.

Estos objetivos teológicos favorecieron la tendencia a romper toda relación orgánica de las escenas con el espacio y el tiempo, pues más que narrar la intención del artista era la de enseñar. Junto con ello cabe destacar la conservación de las técnicas heredadas de la Antigüedad para la representación humana, aunque con una clara tendencia a la sistematización y a mezclarse con elementos contrarios como la frontalidad o falta de toda profundidad e idea de volumen, la falta de interés por la representación ilusionista en la pintura y el relieve que podría ponerse en relación con el triunfo del ideal neoplatónico representación de la verdad, de manera que cada imagen debiera ir muy ligada a su prototipo más que a un espécimen concreto y fugaz.

La Iglesia Santa Sofía está toda ella llena de significado litúrgico. Todo, responde a un riguroso plan establecido cuyo fin es expresar mediante símbolos las verdades eternas de la Religión Cristiana. Esta dedicada a la glorificación de la segunda persona de la Santísima Trinidad como Santa Sabiduría.

De planta con forma ligeramente rectangular. Todo el edificio se ordena alrededor de una gran cúpula central que da unidad a todo el conjunto. Esta cúpula a su vez está flanqueada por dos semicúpulas al Norte y al Sur del mismo diámetro que la central. Estas dos semicúpulas a su vez, están flanqueadas por dos nichos semiesféricos, abriéndose en el lado Norte un tercer nicho que forma el ábside. En los laterales el casquete esférico, formado por la cúpula central, está flanqueado por secciones de bóvedas de cañón que cubren las naves laterales. Al frente puede verse la existencia de dos pórticos divididos, ambos, en secciones de bóvedas de cañón.

La cúpula está sustentada mediante pechinas (sistema que permite pasar de un espacio rectangular a un espacio circular). Estas pechinas, unidas entre sí por grandes arcos, apoyan sus ángulos inferiores sobre unos pilares que transmiten el empuje de la cúpula a dos semicúpulas menores al norte y al sur, encuadradas ambas por otras dos semicúpulas en el sur y tres en el norte que acaban sujetándose en gruesos contrafuertes. En los lados el peso que transmiten las pechinas está contrarrestado por los grandes arcos que cumplen el papel

de contrafuertes. Con este sistema se podía conseguir una cúpula sujeta solo sobre 4 puntos.

Este sistema de cubierta sólo por cuatro puntos permite que las paredes que no tienen función de sostén, puedan estar horadadas de ventanas, que proporcionaban una extraordinaria luminosidad al interior del edificio. Las naves se dividen mediante columnas, cuatro en el tramo central, dos en los laterales.

Se pueden distinguir dos tipos de iglesias: la basílica, compuesta por tres naves longitudinales de distinta altura y cubierta con una techumbre de madera a dos aguas, y la iglesia de planta centralizada organizada en torno a un espacio cubierto por una cúpula de material pétreo. El segundo modelo predominó hasta el final del Imperio Bizantino. En todas las iglesias Bizantinas, la mayor belleza se concentra en el espacio interior.

Mosaicos

La evolución del Arte Bizantino durante el periodo de Justiniano se refleja en los distintos estilos de los Mosaicos. Estos varían desde la austeridad de la Transfiguración de Cristo (c. 540), en el ábside de la Iglesia monástica de Santa Catalina en el monte Sinaí (Egipto) al Cortejo de mártires (mediados del siglo VI) de la Basílica de San Apolinar il Novo (ver ilustración No. 2) en Ravena (Italia), que recuerdan las procesiones de figuras oferentes del Arte antiguo del Oriente Próximo.

En el año 547 se concluyó, en la Iglesia de San Vital de Ravena, una de las series de Mosaicos más extensas de la edad de oro de Justiniano. Sus diferentes estilos figurativos aparecen por adaptación a las intenciones temáticas y no por una simple diversidad estilística. Las escenas del coro, basadas en el Antiguo Testamento son una muestra del modelo narrativo especialmente por su fondo pintoresco de rocas, flores y nubes rosáceas, con evidentes reminiscencias Pompeyanas.

En el muro curvo del ábside, por su parte, aparece el Emperador Justiniano frente a su esposa Teodora, ambos flanqueados por su corte y ataviados con sus atributos imperiales (ver ilustración No. 3). El Emperador —reverenciado como vicario de Cristo en la tierra (ver ilustración No. 4)—, la Emperatriz y su séquito se yerguen frente al espectador, con la mirada perdida al estilo de las representaciones icónicas. Por último, en la bóveda de horno que cubre el ábside, aparece la figura de Jesucristo imberbe —como un Apolo— sentado sobre la esfera del universo, un Cristo sedente derivado de los sarcófagos Paleocristianos que ejemplifica la herencia Clásica en el Arte Bizantino. Estos tres modelos (narrativo, icónico y de inspiración Clásica) se repitieron en todos los periodos trascendentes del Arte Bizantino.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Echeverría, Estela. El Arte Bizantino. Incafo. Madrid. 1991.

ÉPOCA JUSTINIANA

El Emperador Bizantino (527-565) que extendió el dominio de Bizancio en Occidente, embelleció Constantinopla y completó la codificación del Derecho Romano fue Justiniano I (ver ilustración No. 5).

Sobrino del Emperador Justino I, nació en Iliria y se educó en Constantinopla (la actual Estambul, Turquía). Se convirtió en el año 518 en Administrador del Emperador Justino, que le nombró su sucesor. Contrajo matrimonio con Teodora, una antigua Actriz, en el 523. Tras la muerte de su tío Justino en el año 527 fue elegido Emperador.

El centralizado Imperio que había concebido Justiniano requería un sistema legal uniforme. Para lograrlo, una comisión imperial, presidida por el jurista Triboniano, trabajó durante diez años para recopilar y sistematizar el Derecho Romano. Su trabajo, conocido como Código de Justiniano y promulgado en el 529, se incorporó al enorme *Corpus Iuris Civilis* (Corpus de Derecho civil); en él se reunían todas las constituciones de los Emperadores Romanos desde Adriano (117-138 d.C.) hasta la fecha de su publicación; y fue actualizado mediante la adición de nuevas leyes o *Novellae*, escritas mayormente en Griego —el resto lo estaban en latín—, reflejando la realidad lingüística del Imperio.

Las otras dos partes que componían el *Corpus* eran el *Digesto* o *Pandectas* (resumen de la obra de los grandes juristas Romanos) y las Instituciones, manual para estudiantes de Derecho. Esta formidable codificación constituye aún la base legislativa en muchos países de Europa. Simultáneamente a esta obra legal, se acentuó la autoridad sagrada del Emperador, eslabón entre Dios y el pueblo que le estaba confiado. Esta autocracia imperial se manifestó en un suntuoso ceremonial, heredero del esplendor Romano al que se añadió la pompa oriental (Persa).

Bajo el reinado de Justiniano I se desarrolló la conocida como 'primera edad de oro del Arte Bizantino', que se manifiesta en la Iglesia de Santa Sofía, y la Iglesia de San Sergio y Baco, en Constantinopla (hoy Estambul, Turquía), así como en la Iglesia de San Vital, en Ravena (Italia).

El Emperador Alejo I Comneno, fundador de la dinastía de los Comnenos, no obstante, pidió ayuda al Papa contra los Turcos. Europa Occidental respondió con la primera Cruzada (1096-1099).

Aunque en un primer momento el Imperio se benefició de las Cruzadas, recuperando algunos territorios en Asia Menor, éstas precipitaron su decadencia. Las ciudades mercantiles Italianas recibieron especiales privilegios comerciales en territorio Bizantino, controlando así gran parte del comercio y de la riqueza del Imperio. Bizancio experimentó cierta prosperidad en el siglo XII, pero su poder político y militar se desvaneció.

Los cruzados, aliados con la república de Venecia, sacaron provecho de las luchas intestinas en Bizancio para apoderarse y saquear Constantinopla en 1204, estableciendo su propio Imperio Latino de Constantinopla. Se establecieron núcleos de resistencia Bizantina en Epiro (noroeste de Grecia), Trebisonda (ahora Trabzon, en Turquía), y de forma especial en la ciudad y región de Nicea (en la actualidad Iznik, en Turquía). El Emperador Miguel VIII Paleólogo recuperó Constantinopla de manos de los latinos en 1261 y fundó la dinastía de los Paleólogos, que gobernaron hasta 1453. Los recursos del Imperio gobernado por los Paleólogos fueron muy limitados en términos económicos, territoriales, así como en cuanto a la autoridad central. Las condiciones agrícolas empeoraron para la población rural. Los Turcos Otomanos, en plena ascensión, conquistaron los restos del Asia Menor Bizantina a principios del siglo XIV. Después de 1354 ocuparon los Balcanes y finalmente tomaron Constantinopla, lo que supuso el fin del Imperio en 1453.

El Emperador Justiniano I y su esposa, Teodora, intentaron restaurar la antigua majestuosidad y los límites geográficos del Imperio Romano. Entre el 534 y el 565 reconquistaron el norte de África, Italia, Sicilia, Cerdeña y algunas zonas de la península Ibérica. Sin

embargo, este esfuerzo, junto con los importantes gastos contraídos al construir edificios públicos e iglesias, como la de Santa Sofía en Constantinopla, agotaron los recursos económicos del Imperio a la vez que distintas plagas diezmaron su población.

PERIODO ICONOCLÁSTICO

En el siglo VIII (726-845), estalló la crisis iconoclasta, que sometería a una dura prueba a Bizancio. El mundo Cristiano se dividió en dos sectores: iconómulos o adoradores de imágenes, e iconoclastas o enemigos de ellas. Algunos abusos en la adoración de las imágenes y las tendencias Monofisistas de las provincias orientales del Imperio, indujeron al Emperador León III, a prohibir la representación de Dios, y de los santos, e inició una campaña de destrucción de imágenes. Durante este tiempo, los temas del Arte se inspiraron en la Naturaleza. La Iconoclasia, que se había topado con una fuerte oposición del Clero Bizantino, y de la población de Constantinopla, concluyó en 893, cuando Teodora, la viuda del Emperador Teófilo, convocó un concilio y reinstauró el culto a las imágenes.

El icono se convirtió en un objeto de emanación divina y no sólo quedó rehabilitado, sino que estaría en adelante, revestido de nuevo poder e importancia. El estilo Bizantino y su ideal estético tuvieron tiempo de constituirse y de culminar con la creación de formas acordes con las exigencias de un Imperio Cristiano fuertemente centralizado, ávido de trascendencia, pero también de lujo, de magnificencia y de hierática grandeza.

Esta crisis impulsó una reflexión de los Teólogos y los monjes sobre la utilidad y justificación de las imágenes religiosas. Los defensores de las imágenes se apoyaron en la realidad de la encarnación.

Sin embargo, las Artes decorativas prosperaron durante el periodo iconoclasta. Algunas ideas de su carácter se plasmaron en el trabajo de los mosaiquistas, como la decoración a partir de volutas de acanto de la Mezquita de la Cúpula de la Roca en Jerusalén (685-705), los encantadores paisajes de árboles de la Gran Mezquita de Damasco (706-715) o los motivos geométricos del mihrab de la Mezquita de Córdoba. Los ejemplos más antiguos de tejidos de seda Bizantinos, algunos con motivos inspirados en los diseños de la antigua Persia, están fechados en el periodo iconoclasta. En las iglesias de occidente se usaron estos tejidos, importados de oriente, como cortinas del sagrario y sudarios de santos o gobernantes.

En la época iconoclasta, Constantinopla adquirió numerosas construcciones profanas. Frente a Constantinopla, en Bryas, en la costa asiática, el Emperador Teófilo, hizo construir un palacio, el gran palacio se amplió, y posteriormente se erigirían los Palacios de los Manganos, en el siglo X, y el Palacio de Blachernae a finales del siglo XI.

Aunque el Arte religioso estaba estrechamente ligado a la Iglesia de Oriente, ciertas partes en su seno se opusieron a cualquier representación de escenas o personajes sagrados. Esta postura llevó al comienzo de la iconoclasia en el año 726, cuando el Emperador León III ordenó la destrucción por todo el Imperio no sólo de los iconos, sino de todas las representaciones religiosas donde apareciera la figura humana. Únicamente el territorio Bizantino de Italia se resistió a esta nueva norma.

ÉPOCA MACEDÓNICA

La prohibición de llevar a cabo representaciones figurativas fue cancelada finalmente el año 843, con la llegada de la nueva dinastía Macedonia (867-1056), que inauguró una segunda edad de oro del arte Bizantino conocida como el periodo Bizantino medio. Durante este periodo del renacimiento Macedónico el Arte experimentó un resurgimiento de las tradiciones Clásicas. Este hecho puede comprobarse en los pocos manuscritos miniados que se han conservado de los siglos IX y X. Las miniaturas a página entera están basadas en el estilo Helenístico del Arte Griego desarrollado durante el periodo tardía.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Sas-Zaloziecky, Vladimir. Arte Bizantino. Moretón. Bilbao. 1967.

Temática de la iconografía bizantina

La importancia doctrinal de las imágenes religiosas, tuvo su expresión material en las obras de Arte, sobre todo en la Iconografía Bizantina, inaugurada después de 843.

Dentro de la iglesia y de la sociedad Bizantina de la época, lo que se trataba de aceptar, es lo que la iglesia consiguió: la legitimidad de las imágenes de Cristo, de la Virgen y de los Santos. Dado que todos ellos pudieron ser vistos, y que todo lo visible es representable. Este punto es vital capital para el estatuto de los iconos, según los bizantinos.

La veneración que se debe al icono, según éste estatuto, está justificada por la presencia en él, de lo divino o de la santidad. Ese culto se dirigía, no al objeto material que constituye el icono, sino al ser divino, o santo, al que debe su parte de inteligibilidad. Lo esencial en ésta doctrina es, la noción de la presencia en figura de un elemento irracional, que comparte con el personaje que representa. Esta idea base, incita al artista a transmitir en sus obras el sentimiento de que éstas pertenecen, en parte, al universo irracional, y se separan del mundo de las imágenes corrientes. Así, el icono asegura una presencia irracional del personaje que muestra, con el que tiene en común una parte de su esencia sobrenatural. Esta idea tuvo consecuencias en la vida religiosa e incluso civil, pública y privada de los bizantinos, e influyó en la formas de las obras artísticas.

La presencia de lo sagrado en cada una de las imágenes, favorecía la elección de un estilo grave y majestuoso. Un hieratismo de las actitudes y de los gestos, un rechazo más o menos afirmado de imitar la plasticidad de los cuerpos y de las cosas, así como el espacio y el movimiento en que ésta plasticidad se despliega. Este estilo se aplica a cualquier imagen que trate de lo sagrado, es decir, a cualquier imagen de tema religioso.

La elección de los temas es limitada. Esencialmente se evoca en Bizancio a Dios y su reino ideal, sus grandes servidores y su historia, es decir a realidades inmutables para todo cristiano.

Uno de los rasgos más característicos de la Iconografía Bizantina de la edad media, es el esfuerzo por atenerse firmemente al programa, que consistía en reafirmar incansablemente la permanente presencia de Cristo y de los Santos, o incluso de los acontecimientos de la obra de Salvación, excluyendo en la medida de lo posible, los temas que fueran transposiciones iconográficas de obras poéticas o doctrinarias. Es aquí donde la iconografía bizantina, en la época de su florecimiento, se distingue radicalmente de la iconografía occidental, que sigue estando muy abierta a la imagen-comentario e instrumento pedagógico. Sólo a fines de la edad media, los bizantinos intentaron éste tipo de

iconografía, que se dirige sobre todo a la inteligencia, pero sin abandonar la iconografía de contemplación.

El espíritu de la Iconografía Bizantina medieval, tal como éste había sido firmado en el canon concilio de Trullo en 692 fue que, a partir del momento en que estamos en presencia de la realidad (Jesucristo, Dios encarnado), no puede ya recurrirse a su sombra (imagen alegórica de Jesucristo, cordero). El terreno de la iconografía sagrada, es la realidad de la historia providencial, sus acontecimientos y héroes; nada más que eso, es decir, al margen de las especulaciones de quienes creyeron que debían y podían explicarlos.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Grabar, André. Las Vías de la Creación en la Iconografía Cristiana. Alianza. Madrid. 1985.

Pintura

Los Artistas Bizantinos aprendieron otra vez, estudiando los antecedentes Clásicos, la representación de figuras vestidas en el estilo de paños o pliegues mojados. También intentaron sugerir la valoración de luces y sombras que crea la ilusión de espacio tridimensional y da vida a la superficie pintada. Sin embargo, las imágenes religiosas sólo se aceptaban si la figura humana no se representaba como una presencia física tangible. Los artistas Bizantinos resolvieron este problema por medio de la abstracción, es decir, por medio de diseños planos que conservaran el interés visual de la composición mientras evitaban cualquier modelo concreto y con ello cualquier apariencia corporal. De este modo establecieron convencionalismos para la representación de la figura humana que perduraron en los restantes siglos del Arte Bizantino.

Arquitectura

El periodo Bizantino medio fue un momento de consolidación arquitectónica, en contraste con los experimentos llevados a cabo en la época de Justiniano. La tipología de iglesia de planta centralizada se consolidó y los temas representados en la decoración de mosaicos fueron sistematizados de acuerdo a las creencias y prácticas de la Iglesia ortodoxa.

El modelo de iglesia centralizada de este periodo medio fue la de planta de cruz Griega inscrita en un cuadrado. Como en Santa Sofía, su principal elemento era la cúpula central sobre planta cuadrada, flanqueada por cuatro brazos iguales dispuestos en cruz. Sin embargo, la cúpula no estaba sostenida por pechinas, sino por trompas (pequeños arcos ascendentes fijados en diagonal en las esquinas del cuadrado). Las zonas más bajas del espacio interior correspondían a los pequeños espacios creados entre los brazos de la cruz y el gran cuadrado dentro del que se inscribe la iglesia.

Mosaico y Esmalte

El típico esquema decorativo de las iglesias de planta de cruz Griega puede ser fácilmente reconstruido por los ciclos de Mosaicos de Hosios Lukas, Dafni y muchas otras iglesias Griegas del siglo XI. El esquema estaba basado en la disposición jerárquica de los temas en una sucesión ascendente. Los Santos de menor categoría estaban relegados a las áreas más bajas y menos visibles del interior. Los Santos más importantes se situaban en los elementos estructurales principales. En las superficies murales mayores y en los niveles más altos bajo la cúpula se colocaban las escenas de los Evangelios y de la vida de la Virgen María. En las bóvedas se pintaban los temas celestiales, como la Ascensión de Cristo. El tema de Pentecostés, representado por una serie de rayos de luz que descienden sobre los apóstoles, ocupaba la bóveda del brazo oriental.

Al fondo, en el centro de la bóveda de horno (semicúpula) sobre el ábside, impera una espléndida Virgen amamantando al niño Jesús. Desde el centro de la cúpula, el *pantocrátor*, o enorme busto de Jesucristo barbado que gobierna el mundo, mira hacia el universo creado. De esta forma la iglesia se convierte en un símbolo del Cosmos, y todo el interior con su jerarquía de imágenes sagradas se transforma en un inmenso icono tridimensional.

A menor escala se realizaron trabajos en esmalte alveolado (*ver ilustración No. 6*), una técnica en la que los Artesanos Bizantinos fueron especialmente diestros. Algunos ejemplos conservados incluyen coronas (entre ellas la famosa Corona de San Esteban de Hungría) y un gran número de suntuosos relicarios, y su influencia se percibe en las coronas visigodas del Tesoro de Guarrazar. Los Orfebres Bizantinos forjaron también otros objetos litúrgicos en oro y plata.

ARTE COMNENO

La segunda fase más importante del periodo Bizantino medio coincidió con el dominio de la dinastía imperial Comnena (1081-1185). Su Arte inauguró una nueva tendencia artística que se continuó en los siglos sucesivos. El icono de la Virgen de Vladimir (c. 1125, Galería Tretyakov de Moscú) muestra un carácter humanístico bastante alejado del primer Arte Bizantino. Ahora la Virgen María, en lugar de mostrar el tradicional hieratismo, aprieta su mejilla con la del niño Jesús. En un fresco del año 1164 de la Iglesia de San Pantaleón en Nerezi (Croacia) podemos encontrar el humanismo Comneno en un nuevo tema iconográfico, el *Threnos* o Virgen dolorosa, representado con un intenso patetismo. Al igual que la Virgen de Vladimir, esta Pintura al fresco es obra de un Pintor de Constantinopla.

Las series más extensas de Mosaicos Comnenos son los realizados a partir de 1174 por artistas Bizantinos para la gran Iglesia de Monreale en Sicilia. El esquema decorativo de los Mosaicos orientales tuvo que readaptarse a la estructura de la basílica. Las escenas del libro del Génesis ocupan los espacios pictóricos situados entre y por debajo de la arquería de la nave central, siguiendo un precedente occidental. Los temas de El sacrificio de Isaac, Rebeca en el pozo y Jacob luchando con el ángel, representados en un nuevo estilo narrativo más dinámico, se adaptan hábilmente al espacio plano de los arcos. Arriba, en la inmensa semicúpula del ábside, se alza el gigantesco busto del *Pantocrátor*.

Estos Mosaicos de Sicilia son otro ejemplo de la exportación del Arte del periodo medio hacia los territorios situados más allá de los límites del Imperio oriental. En algunas cúpulas del Oeste de Francia pueden detectarse influencias del Arte Bizantino. En la república de Venecia el Arte y la Arquitectura Bizantina predominaron durante los siglos XI y XII. La Catedral de San Marcos (iniciada en el año 1063), con sus cinco cúpulas, fue construida siguiendo el modelo cruciforme de la Iglesia justiniana de los Santos Apóstoles de Constantinopla. En la Catedral de Torcello el gran paramento del Juicio Final en el muro occidental y la obsesionante visión de La Virgen y el niño Jesús en la

semicúpula absidal fueron probablemente obras de artistas orientales. El Arte Bizantino se introdujo en el Imperio Ruso gracias a la Catedral de Santa Sofía de Kiev, fundada en el año 1037. La influencia Bizantina en el Arte occidental se prolongó hasta el siglo XIII. En el extremo oriental, sin embargo, el periodo medio tuvo un final traumático con el saqueo de Constantinopla por los caballeros cruzados en el año 1204.

ÉPOCA DE LOS PALEÓLOGOS

Cuando la última dinastía Bizantina, la de los Emperadores Paleólogos (1258-1453) accedió al poder el año 1261, terminó el breve intervalo de tiempo durante el que Constantinopla estuvo bajo dominio occidental. Durante el periodo Paleólogo tuvo lugar el último florecimiento del Arte Bizantino, que mantuvo hasta el final su vitalidad y creatividad artísticas.

Miguel VIII Paleólogo (c.1224-1282) fue Emperador Bizantino de Nicea (1258-1261) y de Constantinopla (1261-1282), restauró el poder Griego sobre el Imperio Bizantino, que había sido conquistado por los cruzados en el año 1204 (cuando crearon el Imperio latino de Constantinopla. Fue un General al servicio de los Emperadores de Nicea, principado Griego establecido tras la victoria de los cruzados. Cuando el Emperador Teodoro II Láscaris murió, Miguel fue nombrado regente del hijo y sucesor de aquél, pero muy pronto (1259) tomó el poder. Su ejército conquistó Constantinopla a los cruzados (1261). Se coronó Emperador con gran parte del Imperio Bizantino ya bajo su autoridad. Mantuvo en sus últimos años de reinado una prolongada pugna con el Rey Angevino de Sicilia, Carlos I, que codiciaba sus territorios. Miguel VIII fomentó una conspiración de los Sicilianos en el año 1282 conocida como las llamadas Vísperas Sicilianas que finalmente cambió, en su favor, el curso de los acontecimientos. Murió ese mismo año durante una campaña militar en Tracia.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Valmas; Tania. El Arte Bizantino. Paidós. Barcelona. 1986.

Programa Iconográfico de la época de los Paleólogos

En la época de los Paleólogos, el programa iconográfico se hace amplio y variado. Son cuatro las tendencias que se encuentran en la base de éste desarrollo de los programas iconográficos.

1. Tendencia narrativa.- Se desarrollaron e impusieron con fuerza, ciertos actos olvidados desde la época Paleocristiana, y retomados en el siglo XII, como los de las Enseñanzas y milagros de Jesucristo, o el de la infancia de la Virgen María.
2. Tendencia litúrgica.- Se crearon equivalentes plásticos, de los himnos litúrgicos, como el himno Amatista, la synaxis de los arcángeles, los salmos, y también asuntos simbólicos. Los nuevos temas iconográficos, se inspiran no solamente en textos, sino también en los mitos de la liturgia.
3. Tendencia humanista y sentimental.- A ella se debe de una parte la presencia, en los sucesivos, frecuente, de temas que ilustran la Historia de la Iglesia, como los siete concilios ecuménicos, el desarrollo de el retrato votivo, funerario, dinástico y familiar; de otra parte, la coloración afectiva de los asuntos narrativos, y la introducción de detalles emotivos en el discurso evangélico.
4. Tendencia pintoresca.- En la iconografía Bizantina de la época se observa una búsqueda de lo pintoresco y de detalles tomados de la antigüedad tardía. A ésta tendencia obedecen, ciertos tipos de paisajes, numerosas personificaciones, gestos y actitudes.

La evolución de los programas iconográficos es diferente en algunos aspectos en las regiones orientales del Imperio Bizantino.

En íconos del siglo XIII y del XIV, se aprecia un enriquecimiento del repertorio temático, un perfeccionamiento de la técnica, y un cálido colorido. Desapareció cualquier contorno de líneas duras alrededor de los personajes, y fue sustituido por el modelado. Las expresiones pensativas de los rostros, parecen traducir estados de ánimo de ternura y melancolía.

Los talleres de miniaturas continúan trabajando en Constantinopla, bajo la ocupación latina. Durante la época de los Paleólogos, la Miniatura todavía produjo algunas obras maestras, en las que los Pintores realizan admirables retratos. Finalmente, la Miniatura se propagaría entre los Eslavos, y continuaría siendo el género preferido de los Armenios.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Valmas; Tania. El Mundo Bizantino. Alianza. Madrid. 1985.

Arquitectura

En este periodo evolucionaron ciertas características arquitectónicas que ya habían sido prefiguradas en el periodo Bizantino medio, bajo los Comnenos. En general las proporciones verticales se enfatizaron y las iglesias con cinco cúpulas se convirtieron en la nueva tipología dominante. Los tambores, elementos sobre los que descansan las cúpulas, fueron estructuras elevadas de planta octogonal, mientras que las cúpulas se redujeron a pequeñas linternas. Se concedió una atención especial al embellecimiento de los exteriores, se distinguen también por la complicación de la traza, y a veces la vuelta a las formas paleocristianas, sigue vigente el tipo de cruz griega inscrita pero modificados con galerías, hay un acercamiento a la basílica copulada.

Pintura y Mosaicos

Los cambios más importantes se produjeron en la decoración de las iglesias. Salvo algunas excepciones, como los espléndidos Mosaicos de la Iglesia de San Salvador de Chora, en Constantinopla (1310-1320), la Pintura mural reemplazó a la costosa decoración con Mosaicos.

Las normas que regían la disposición jerárquica de las figuras en las iglesias del periodo Bizantino medio se abandonaron. Las escenas narrativas ocuparon en algunos casos las bóvedas, y el tamaño de las figuras tendió a disminuir, estableciéndose un nuevo énfasis en los paisajes y en los fondos arquitectónicos. En los Mosaicos de la Iglesia de Chora unas estructuras arquitectónicas fantásticas (que evocan el cubismo del siglo XX) se combinaron cuidadosamente con las figuras. En un fresco coetáneo de la Iglesia de Peribleptos en Mistra (Grecia) se representa el tema de La Natividad con un inmenso erial rocoso de fondo que agrava el aislamiento de las pequeñas figuras de la Virgen María y el niño Jesús.

En el fondo de la Resurrección de Lázaro, en la Iglesia de la Pantanasa de Mistra (1428), una amplia hendidura entre dos altas cumbres simboliza el abismo de la muerte que separa al cuerpo momificado de Lázaro del Salvador lleno de vida. Aunque los artistas hicieron hincapié en los escenarios, fueron muy prudentes para evitar cualquier ilusión de perspectiva que hubiera destruido el carácter espiritual de las escenas.

Aunque conservaron las formas compositivas de las imágenes tradicionales, se reinterpretaron con novedosa vitalidad. En un fresco del

ábside de la Capilla funeraria contigua a la Iglesia de Chora en Constantinopla, el tema de la Anastasis (el descenso de Jesucristo al limbo) se representa con una extraordinaria energía: Jesucristo resucitado avanza victoriosamente a través de las puertas del infierno, hechas pedazos, para liberar a Adán y Eva de la condenación. La Koimesis o Asunción de la Virgen María se representó de acuerdo a un simple pero efectivo orden: el cuerpo horizontal de la Virgen se contraponen a la figura vertical de Jesucristo, que sostiene en el aire su alma ascendente. En la Iglesia de Sopoçani (c. 1265, Serbia) esta composición básica de la Virgen y Jesucristo se extiende a lo largo de una gran cohorte de ángeles, ordenados en un semicírculo alrededor de la figura del Redentor.

La tradición del Arte Paleólogo continuó en los Balcanes hasta la mitad del siglo XV. Para entonces, sin embargo, los días de gloria de Constantinopla habían terminado. Hostigado por los turcos, el Imperio se redujo a poco más que la propia ciudad. El final llegó con la toma de Constantinopla por Mehmet II en 1453. No obstante, el Arte y la Arquitectura Bizantinas se conservaron. La Iglesia de Santa Sofía proporcionó el modelo para las mezquitas que los Turcos Otomanos construyeron en Constantinopla. Las iglesias de Rusia continuaron construyéndose en una exótica versión Eslava del estilo Bizantino. En Europa oriental y en otras partes del mundo ortodoxo, las tradiciones seculares de la Pintura de iconos se transmitieron a través de muchas generaciones y, aunque influenciadas por el Arte occidental, estas tradiciones han sobrevivido hasta hoy día.

Escultura

Las obras escultóricas son poco numerosas. Una influencia occidental explica el desarrollo de la Escultura funeraria de finales XIII y del XIV. En Mistra y en Venecia, se conservan Esculturas típicamente Bizantinas.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Shapiro, Meyer. Estudios sobre el Arte de la Antigüedad Tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media. Alianza. Madrid. 1987.

IMPERIO BIZANTINO DE NICEA

Nicea, nombre de dos antiguas ciudades. La más importante de las dos, ahora Iznik (Turquía), se encontraba en Bitinia, en la orilla oriental del lago Ascanius. Y fue fundada por un lugarteniente de Alejandro Magno, Antígono Monoftalmos, en el siglo IV a.C. Más tarde destacó bajo dominación Romana. Fue la sede de los concilios de Nicea (325 y 784 d.C.) y desde 1204 hasta 1261 la capital del Imperio Bizantino. La otra Nicea estaba en el emplazamiento de la actual ciudad de Niza, en Francia. Los Romanos la conquistaron en el 154 a.C., y después de muchas guerras que la afectaron gravemente y de algunos cambios de gobernantes, en 1388 pasó a ser una posesión de la Casa de Saboya.

Arquitectura

Las plantas de los templos y sus programas decorativos e iconográficos siguieron como en épocas anteriores. La mayor novedad fue la desaparición del Mosaico desde el siglo XIV, sustituido por la Pintura al fresco, que permitía mayores matices expresivos.

I Concilio de Nicea (325)

Primer concilio ecuménico. Presidido por Osio, tuvo lugar entre el 20 de mayo y el 25 de julio del 325 (siendo Papa San Silvestre I) y fue convocado por el Emperador Romano Constantino I el Grande para procurar reafirmar la unidad de la Iglesia, seriamente quebrantada por la disputa surgida en torno a la naturaleza de Jesucristo tras la aparición del Arrianismo. De los 1800 obispos censados en el Imperio Romano, 318 acudieron a la convocatoria conciliar. El Credo de Nicea, que definió al Hijo como consustancial con el Padre, fue adoptado como postura oficial de la Iglesia con respecto a la divinidad de Jesucristo. También fue fijada la celebración de la Semana Santa el domingo después de la Pascua judía, y garantizada la autoridad del Obispo de Alejandría. En esta última concesión se asienta el origen de los patriarcados.

II Concilio de Nicea (787)

Séptimo concilio ecuménico. Sus sesiones tuvieron lugar desde el 24 de septiembre hasta el 23 de octubre del 787 (siendo Papa Adriano I. A la convocatoria, efectuada por la Emperatriz Bizantina Irene, asistieron 350 Obispos, la mayoría de los cuales procedían del Imperio Bizantino. A pesar de las fuertes objeciones formuladas por parte de los iconoclastas, fue aprobada la veneración de imágenes religiosas y ordenada su restauración en las iglesias de todo el territorio imperial.

Nestorianismo

Es una doctrina histórica adoptada por Nestorio, Arzobispo de Constantinopla durante los años 428 a 431, predicaba una variante de la doctrina ortodoxa relativa a la naturaleza de Jesucristo. Predica que Jesucristo tiene dos naturalezas, una divina y la otra humana y están unidas en una persona y misma sustancia. Nestorio afirmaba que en Jesucristo la forma divina y humana actuaba como una sola, pero no se fundía para componer la unidad de un solo individuo.

Su doctrina se propagó a lo largo del Imperio Bizantino a principios del siglo V y generaron numerosas polémicas; en el 431 el concilio de Éfeso declaró herejes las creencias nestorianas, depuso a Nestorio y le exilió del Imperio.

Monofisismo

Es una secta Cristiana de los siglos V y VI que mantenía que Jesucristo poseía una única naturaleza, la divina. Los monofisistas quedaron confinados a la Iglesia Oriental aunque tuvieron relevancia en Occidente.- Siguiendo instrucciones del Papa León I, el concilio de Calcedonia en el año 451 intentó seguir un camino intermedio entre los puntos de vista ortodoxo y Monofisista.

El edicto resultante no satisfizo a los Monofisistas y la polémica continuó, la Iglesia de Oriente Próximo excomulgó a los Monofisistas en la primera mitad del siglo VI. Más tarde se dividieron en dos facciones tras la polémica sobre la incorruptibilidad del cuerpo de Jesucristo; después (560) surgió una tercera facción, los Titeístas que concebían las tres personas de la divinidad como dioses separados, por lo que

fueron considerados heréticos.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Bazin, Germain. Historia del Arte. Omega. Barcelona. 1981.

SIGLOS FINALES

Los principales factores que después de 1000 años ocasionaron la ruina de Bizancio, fueron las continuas luchas por el poder dentro del Imperio, y las progresivas modificaciones de la estructura social. Externamente, también contribuyeron a la ruina, la competencia comercial con Occidente, agravado por la insuficiencia de su flota, además, los conflictos cada vez más frecuentes entre la iglesia occidental de Roma y la oriental de Constantinopla, y por último, los Turcos Musulmanes. Fue el poderío de Turquía lo que finalmente eliminó a Constantinopla como potencia.

En 1056, después del fin de la dinastía Macedonia, la nobleza civil de la capital y los terratenientes, unidos a la jefatura del ejército, lucharon por el poder. En 1081, Alejo Comneno alcanzó el trono, que significó el triunfo de terratenientes y el ejército. Los reinados de Alejo Comneno (1081-1118), de su hijo Juan II (1118-1143), de su nieto Manuel I, y los gastos de empresas militares que condujeron al Estado al borde de la bancarrota, Fue durante el reinado de la familia Comneno, que el poder de los terratenientes aumento y eran capaces de oponerse a la autoridad central del Estado.

Aumentó también la presión exterior, estimulada por la evidencia de riqueza y esplendor ilimitados de Constantinopla. Teniendo el Imperio que hacer concesiones comerciales para hacerse de aliados, por lo cual el dominio comercial y el erario imperial pronto disminuyeron. Esto, acompañado por el empeoramiento de las relaciones entre las dos Iglesia Cristianas, que causaron cisma en el 1054, ejercieron eventualmente una influencia directa en la caída final de Bizancio en poder de los Turcos. Los guerreros Turcos merodeaban los territorios Bizantinos, el Emperador Romano Diógenes IV, decidió marchar sobre ellos en Agosto del 1071. Los Bizantinos fueron derrotados, con las fronteras meridionales y orientales que quedaron prácticamente indefensas, los Turcos fronterizos penetraron en territorio Bizantino encontrando poca o ninguna oposición, y se establecieron en las regiones sobre las cuales avanzaban. A fines del siglo XI, los Turcos ocupaban la mayor parte de Anatolia.

Una de las repercusiones de la derrota de Diógenes IV, fue que reveló a Occidente la precaria situación de Bizancio. Cuando los Turcos procedieron a la captura de Tierra Santa de manos de los Árabes, aumentó la alarma en Occidente, y la idea de una cruzada para liberar Palestina, comenzó a tomar cuerpo, y el pontificado Romano consideró, para aumentar su poderío, que también Bizancio debía ser rescatado.

Constantinopla era considerada como vital para el dominio papal sobre Europa Oriental, Rusia y el Cercano Oriente. Por lo cual se comprende, que los jefes seculares de Occidente, también estaban tentados por la captura de Bizancio.

En 1095, el Papa Urbano II, exhortó a Occidente a la acción. Un año después llegó a Anatolia una cruzada popular, donde fueron derrotados por los Turcos. Distinta suerte corrió la siguiente cruzada de los Caballeros feudales, que en realidad fue formada por varias expediciones, que siguen caminos diferentes, aunque todas convergen en Asia Menor en 1097. A partir de ese momento comenzaron a reconquistar ciudades, tomando Jerusalén en 1099. Se establecieron en Oriente y formaron estados independientes en los territorios conquistados. Bizancio reclamó Antioquia, y ante la negativa de los cruzados, rompió su colaboración con ellos.

En 1147, fue proclamada la segunda cruzada por San Bernardo de Clairvaux, la cual fue dirigida por Conrado III de Alemania, y el Rey Luis VII de Francia. No consiguió victorias sobre los Musulmanes, pero los designios políticos de Occidente contra Bizancio, comenzaron a aparecer con claridad. El Rey Luis de Francia, consideró apoderarse él mismo de la ciudad de Constantinopla.

En 1187, los Musulmanes volvieron a tomar Jerusalén, y dos años más tarde, se puso en marcha la tercera cruzada. No consiguió reconquistar Jerusalén, pero fue amenazada nuevamente Constantinopla.

Finalmente, en 1203, la cuarta cruzada, originalmente dirigida a Egipto y a Tierra Santa, fue desviada hacia Constantinopla. La desviación fue organizada por los Venecianos, la razón era la restauración en el trono de Bizancio, del Emperador depuesto. Los Cruzados restauran la monarquía, pero surge una conspiración, y el Rey fue derrocado. Como resultado, el 12 de abril de 1204, la ciudad fue tomada por los Cruzados y saqueada sin piedad.

Al hundirse el Imperio, los miembros de la antigua Corte Bizantina, consiguieron establecerse en tres principados separados, en Nicea en Anatolia occidental, en las costas del sudeste del Mar Negro y en Epiro en la costa occidental balcánica. El resto del Imperio fue dividido entre Venecia y los príncipes latinos.

Se coronó a Balduino de Flandes, como Emperador latino de Constantinopla, y los Venecianos adquirieron las concesiones que les aseguraban todo el comercio de Oriente. Pero no pudieron conservar el Imperio, y Miguel Paleólogo, Caudillo de Nicea, uno de los tres reinos bizantinos, consiguió capturar Constantinopla, ayudado por los Genoveses, rivales comerciales de los Venecianos, en Julio del 1261.

El Imperio Bizantino entró entonces en la fase final de su historia, bajo el fundador de su última dinastía, la de los Paleólogos. Era un Imperio mutilado y empequeñecido en los últimos dos siglos. El Imperio se reducía a Constantinopla, el extremo noreste de Anatolia, y una franja que se extendía por el centro de los Balcanes.

La autoridad del gobierno central estaba debilitada, y el funcionamiento de la maquinaria administrativa, dependía de la cooperación de los terratenientes y los gobernadores locales. Guerras civiles continuas y peleas dinásticas, debilitaban aún más al Estado. La peste negra, en 1347, exterminó a casi dos tercios de la población de Constantinopla. Pero los Otomanos, una nueva fuerza Turca, al Noreste de Anatolia, pronta a entrar a Europa, era lo más preocupante.

Los Otomanos en 1301, obtuvieron su primera victoria sobre los Bizantinos. En 1326, fue capturada Brusa, luego Nicea en 1329, y Nicomedia en 1337. En 1356, las tropas Otomanas invadieron Europa. En 1362 se adueñaron de Tracia Occidental, y en 1363 su capital era Adrinópolis, en 1389 derrotaron a los Servios en Kosovo, y en 1394 devastaron el Peloponeso. Para 1397, todo lo que quedaba del Imperio Bizantino, era la ciudad de Constantinopla, una pequeña área al norte de ella, así como algún territorio en el Peloponeso.

Así, los Turcos rodearon pronto Constantinopla y pidieron su rendición, pero la ciudad fue salvada por el avance Mongolés. Hubo entonces un período de respiro para Constantinopla. Entre los Otomanos, estallaron luchas dinásticas. En 1413, terminaron éstas luchas, y en 1422 estaban nuevamente frente a las murallas de Constantinopla. Una insurrección en Anatolia salvó esta vez la situación para la

ciudad.

El Emperador, Juan VIII Paleólogo, realizó un acercamiento para conseguir la ayuda de Occidente, y se firmó en 1439, una declaración de unión entre las iglesias Ortodoxa y Latina.

El Papa convocó otra cruzada contra los Turcos, pero fueron derrotados en 1444 en Verna, en la costa del Mar Negro. Este fue el último intento de Occidente por mantener al imperio de Bizancio.

En 1451, el Sultán Mahomet II, heredó el trono Turco y comenzó los preparativos para la toma de Constantinopla. Tardó dos años en estar listo, y el 5 de Abril de 1453, llegó a Constantinopla.

La ciudad estaba gobernada por Constantino XI Paleólogo. El 18 de Abril fue rechazado el primer asalto de las tropas turcas, el 22 el sultán conquistó el Cuerno de Oro. El 25 de mayo, el Sultán hizo una propuesta de paz, fue rechazada y siguió la lucha.

El 29 de Mayo de 1453, el ataque se renovó por los Turcos, fue tomada la ciudad y muerto el Emperador en la lucha.

Con la caída de la capital Bizantina, dejó de existir Bizancio como entidad política, como heredera y conservadora de la tradición cultural del antiguo mundo Grecorromano, y como puente entre aquel mundo y el mundo moderno, que surgió del Renacimiento.

Rusia heredó en muchos sentidos la misión histórica de Bizancio. La realización histórica de la idea del Estado teocrático, heredada de Roma y que adquirió forma Cristiana en Bizancio, subsistió hasta el 1918, año en que el Zar Ruso Nicolás II y su familia fueron muertos y al cabo de 1600 años, la herencia política de Bizancio llegó a su fin.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Sherrar, Philips. Bizancio. D.F.E.C.I./T.L. México. 1983.

AUTORES

Antemio De TRALLES

(s. VI d.C.)

Arquitecto y teórico. Reconstruyó la Iglesia de Santa Sofía de Constantinopla (532-537), en la que fundió el esquema longitudinal con el de planta central.

Isidoro De MILETO

(s. VI)

Arquitecto. Junto con Antemio de Tralles, construyó la Basílica de Santa Sofía de Constantinopla (537).

Estéfano De AILA

Arquitecto. Nativo de la actual Eliat, sobre el golfo de Aqaba. Construyó la Iglesia del Monasterio de Santa Catalina del Monte Sináí, fundada en 550-551 durante el periodo de Justiniano I (525-65). Su identidad quedó registrada en las vigas del techo. No existe indicio de que Estéfano llegara a conocer personalmente la nueva Arquitectura de Constantinopla.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Enciclopedia de las Bellas Artes. Cumbre. México. 1984.

Ilustraciones.

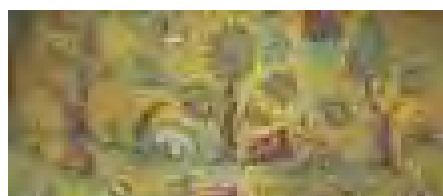
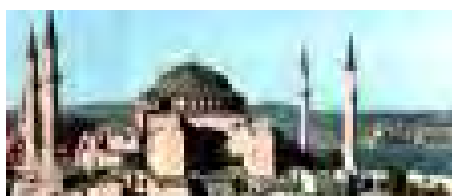




Ilustración No. 1 Catedral de Santa Sofía. Estambul, Turquía.

Ilustración No. 2. Mosaico de San Apolinar il novo.



Ilustración No.3. Mosaico. Teodora y su sequito. San Vital. Ravena, Italia.

Ilustración No. 4. Mosaico.

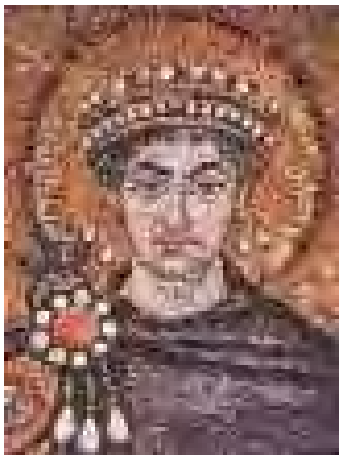


Ilustración 5. Mosaico de Justiniano. Iglesia de San Vital. Ravena, Italia.

Ilustración 6. Cerámica bizantina.

CAPÍTULO II

ARTE IRLANDÉS

INTRODUCCIÓN

Irlanda tuvo Arquitectura megalítica sobresaliente, cuyo ejemplo es el monumento Neolítico del Dolmen de Poulnabrone fechado en el 2500 a.C.

La mayoría de los Celtas, llegaron a las islas británicas en sus dos grandes emigraciones del año 1000 y del año 500 a.C. Durante la Edad de los Metales fue una civilización relativamente brillante.

En la primera etapa de la edad media (s. IV al VII d.C.), los Celtas, vivieron aislados y eran los guerreros, quienes, ejercían la autoridad. Irlanda quedó al margen del Imperio Romano hasta los tiempos de Claudio, pese a que antes Cesar había desembarcado en Gran Bretaña con sus legiones Galias y a pesar de que Inglaterra fue invadida por tribus Anglosajonas, los paganos (del pagani: habitante del campo) no sintieron la influencia Germana. No experimentó después la más leve Romanización, debido a su lejanía de la capital del Imperio, y logró así conservar intacto el estilo Céltico originado durante la época de La Tène. El país seguía organizado en clanes a modo de pequeñas tribus jerarquizadas en forma monárquica.

Los contactos Celtas con el Cristianismo habían sido muy superficiales, cuando aproximadamente en el año 432, un Monje de supuesto origen Bretón -San Patricio-, que vivió en la Galia y conoció en el Monasterio de Lernis, las normas del Monaquismo oriental, introdujo en Irlanda aquel Monaquismo primitivo, provocando así que la Irlanda medieval, pasara de su cultura prehistórica, a la cultura Cristiana. Para San Patricio Irlanda no resultaba desconocida pues cuando niño fue raptado por los cazadores de esclavos Irlandeses y llevado a Ulster,

donde trabajó como esclavo hasta fugarse, y una década más tarde convertido en Obispo regresó a Irlanda. Poco se sabe de la vida de San Patricio, un Misionero Cristiano de origen Bretón o Galés -no está claro del todo-, que se dedicó a viajar por toda la isla convenciendo a diversas tribus Celtas de que la suya era la verdadera Religión. El día de San Patricio (17 de Marzo) marca el comienzo de la temporada turística en Irlanda y, sin duda, es el mejor momento para planificar un viaje a la Isla de los Santos. Dublín es el punto de partida idóneo para la ruta de las Abadías. Atravesando las montañas Wicklow hacia el sur, en medio de un paisaje de 50 verdes diferentes, se llega al famoso Recinto monástico de Glendalough, fundado en el siglo VI por San Kevin, un Monje santo.

San Patricio tuvo mucha influencia en el carácter que tomó el Cristianismo en Irlanda y en el Arte que prosperó a la sombra de la iglesia Irlandesa. La conversión de Irlanda al Cristianismo fue rápida y completa. San Patricio por su parte, sabía hasta donde podía transigir con Druidas y Bardos y en muchos casos, no destruyó lo antiguo, se contentó con cristianizarlo como ocurriría en esa extraña y particular fusión de la rueda céltica y la cruz.

La vida monástica prosperó bien en la isla, sin abandonar las características raciales célticas, y estos primeros cenobios Irlandeses desarrollaron una labor cultural sumamente eficaz y meritoria. Sus ocupantes aprendieron el latín, se aventuraron a adquirir conocimientos del griego y comentaban con espíritu Céltico los libros de los santos padres. Los Monjes Irlandeses habían aportado a Northumbria el Cristianismo y la instrucción, recibiendo allí ciertas influencias artísticas característicamente Nórdicas o Germánicas, debidas a los invasores Anglos y Sajones que contemporáneamente a la llegada de San Patricio a Irlanda se habían establecido en suelo Inglés. Estos invasores habían traído consigo su estilo decorativo Germánico, una de cuyas más brillantes muestras la constituyen los objetos con adornos de esmalte *cloisonné* que integran el hallazgo de la Tumba real de Sutton Hoo que data del s. VII en Inglaterra.

Otra fuente de la influencia Carolingia debe buscarse en Irlanda, donde la vida artística se muestra igualmente muy intensa durante los siglos VII y VIII. Esta presenta carácter muy complejo, en razón de un juego de influencias contradictorias sobre un fondo local de una poderosa originalidad.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Durliat, Marcel. Introducción al Arte Medieval en Occidente, Cátedra. Madrid. 1983. Historia Universal Ilustrada. Presencia. Colombia. 1994.

Territorio

Las laderas, empinadas y exuberantes de vegetación, cobijan uno de los monasterios más representativos. La Catedral, que carece de techumbre, es originaria de los siglos IX y X y junto a ella se encuentra una *Round Tower* de 33 metros de altura (las torres circulares constituyen uno de los monumentos más conocidos del país, donde todavía existen unas 70).

Se puede cruzar el río Shannon en un *ferry* que une Tarbert y Killimer para admirar uno de los paisajes naturales más impresionantes del país, los Acantilados de Moher, sin duda uno de los parajes más sobrecogedores de la costa occidental. Emergen hasta una altura de 200 metros a lo largo de ocho kilómetros, con sus paredes escarpadas y profundas calas creadas por las fuerzas del océano Atlántico. Estos acantilados son el monumento natural más visitado de Irlanda: más de medio millón de viajeros al año.

Lugares con Arte Irlandés

Ahenny, Ardagh, Bealin, Boher, Cashel, Clonfert, Clonmacnoise, Derry, Dublín, Duleek, Durrow, Kells, Kildare, Killamery, Mellinfont Abbey, Monasterboice, Roscrea, Tara, Termonfeclin, Waterford, Wexford.

RELIGIÓN

La Cristiandad Irlandesa

Pese a la rápida propagación de la Iglesia Cristiana en Irlanda, ésta como en todos los lugares la adecuó a sus necesidades particulares puesto que el marco institucional de la Iglesia Romana era esencialmente urbano, resultaba poco apropiado para el carácter rural de la vida irlandesa. Los Cristianos Irlandeses preferían seguir el ejemplo de los santos de los desiertos de Egipto y el próximo Oriente, quienes habían renunciado a las tentaciones de la urbe para buscar la perfección espiritual en la soledad de la vida agreste, formando así la red de monasterios Irlandeses que posiblemente hayan sido los más austeros de la época. Algunos grupos de eremitas que compartían un ideal común de disciplina ascética fundaron los primeros monasterios. En el siglo V, algunos conventos se habían propagado en dirección Norte, hasta el Oeste de Inglaterra, pero sólo en Irlanda el monacato aceptó que la jefatura de la Iglesia fuese asumida por los Obispos. Los monasterios Irlandeses, como sus prototipos Egipcios, no tardaron en convertirse en centros de Ciencia y Arte, al mismo tiempo que impulsaron un fervor activaron la conversión del Cristianismo en Escocia, norte de Francia, Países Bajos y Alemania sino que, además, hicieron de los monasterios centros culturales en todos los países europeos. Aunque sus fundaciones continentales pasaron al cabo de poco tiempo, a manos de los Monjes de la Orden Benedictina, que había avanzado desde el Arte de Italia durante los s. VII y VIII; la influencia Irlandesa dejaría sentir avanzada todavía la civilización medieval por espacio de varios siglos.

La fe de una isla de piedra

En una época en que el Imperio Romano había cedido ante los estados bárbaros inestables, cuando la cultura era tenue y el Cristianismo tendía a retirarse al seno de sus santuarios, Irlanda tenía una iglesia que era poderosa, brillante y se abría al exterior.

Irlanda se había mantenido libre del poder de Roma: la isla Inglesa distante al otro lado del mar de Irlanda la poblaron otras tribus independientes feroces que nunca habían obedecido a nadie sino a sus caudillos locales. Después de la llegada de San Patricio y otros Misioneros Cristianos a Irlanda en el siglo V d.C. y hasta las destrucciones finales Vikingas del s. X, fue creándose una Iglesia regional, más arraigada en las tradiciones de la tierra que en las prácticas extranjeras de los primeros Cristianos.

Los recordatorios más vívidos de aquel momento espléndido de la Cristiandad Irlandesa son cruces de piedras talladas.

Viajes de monjes hacia Irlanda

También ellos se exiliaron a tierras distantes a sus lugares de nacimiento por precepto de Dios y veían su destino como una peregrinación de penitencia llamada "martirio blanco". Al hacerlo propagaron el Cristianismo de Occidente a Oriente y viceversa, llevando a los países bárbaros de Europa una gran devoción a la enseñanza religiosa y secular expresada en una porfiada entrega al poder de la cruz.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Shaver, Anne. La Edad Media. G. Gili. México. 1985.

ARTE

El Arte Irlandés es un conjunto de manifestaciones artísticas realizadas por los Celtas en la Europa central y occidental, que tuvo un desarrollo cronológico de más de un milenio. El periodo central del mismo se extendió entre los siglos V y IX, pero sus límites fluctuaron hasta la baja Edad media, donde perduran algunos elementos de su estilo artístico bastante definidos. Este estilo presenta una gran variedad de formas, entre las que sobresalen los ámbitos de la metalistería, la construcción en piedra y los manuscritos miniados.

El más temprano Arte Irlandés consiste en Esculturas de monumentos megalíticos que datan del año 2500 a 2000 a.C. Los vestigios de monumentos en piedra de la cultura de La Tène, aunque escasos, sugieren que los Celtas pudieron ser también muy competentes en este campo. Los Vikingos influyeron especialmente en el Arte Irlandés, que se caracterizó también por la presencia de la tradición Celta y la ausencia de reminiscencias del Arte Griego Clásico.

El espíritu Celta, que concibe el universo como un mundo de espíritus en constante transmigración, se complace en la evocación de continuas metamorfosis. Con una rara soltura, la imaginación pasa de una forma a otra, como si siguiese el transcurso de la vida en sus estados sucesivos. Los entrelazos fueron el tema privilegiado que corresponde a este estilo artístico en génesis, donde un motivo sirve para engendrar inmediatamente a otro. Estos entrelazos Nórdicos son muy diferentes del Mediterráneo, que no son más que motivos decorativos bien definido y desprovistos de dinamismo interno. Al servicio de los Celtas, se convierten en un verdadero entrelazado de formas vivientes.

El Arte Irlandés es probablemente, el Arte Europeo que conserva de mejor manera sus rasgos culturales originales (es decir los Célticos), que coexisten y se combinan con los rasgos Cristianos traídos por Monjes como San Patricio.

Uno de los símbolos más característicos del Catolicismo en Irlanda son las antiguas cruces Celtas de piedra que constituyen un verdadero Catecismo, perenne a lo largo de los siglos. Algunas son muy antiguas y se remontan a los tiempos de la primera evangelización.

Altas cruces Celtas existen en las regiones Célticas de Gran Bretaña e Irlanda. Sin embargo, las Irlandesas son excepcionales por su número y belleza artística. Que se suponen hechas de anteriores dólmenes, para sustituir las prácticas paganas.

Las cruces medievales asociadas con los monasterios Irlandeses fueron esculpidas entre los siglos VI y XII. Las primeras cruces llevaban solamente motivos geométricos (por ejemplo, las de Ahenny en el condado de Tipperary). En los siglos IX y X surgió un nuevo estilo en el cual se introdujeron escenas tomadas de la Biblia. Se las conoce como "sermoneos en piedra" y fueron usadas para educar al pueblo.

La mayoría de estas cruces altas fueron construidas cerca de monasterios. Fueron hechas por distintos motivos, incluyendo la conmemoración de sucesos milagrosos o especiales, para designar un lugar sagrado o como hitos de marcación del territorio de un monasterio.

Las obras que fueron sus principales creaciones son las cruces de piedra, de influencia Anglosajona, realizadas entre los siglos VIII y X, entre las que destacan la Cruz de Moone, de Castledermot, Kell, Durrow, y Monasterboice. Las cruces Irlandesas tuvieron siempre un nimbo circular en torno a los brazos cortos, para así dar un mejor soporte; que solían estar totalmente decoradas con formas vegetales y animales, con rudimentarias escenas de temas bíblicos en algunas ocasiones, las cuales influyeron en la posterior Iconografía Románica.

El Arte Celta alcanzó su apogeo con los manuscritos de los evangelios tales como los libros de Durrow y Kells. Estos diseños entrelazaban formas animales y geométricas en brillantes colores primarios. Después del siglo Nueve el Arte Irlandés absorbió influencias Vikingas, Romanas y Góticas produciendo más cruces ricamente talladas.

El Arte Irlandés conoció, dos formas de expresión muy diferentes: una de estructura lineal, que se vuelve al pasado autóctono; otra de carácter humanista, donde se refleja la cultura de Roma y de Bizancio. Estas corrientes convergen si se da el caso, y es así como en manuscritos afectados por la más inexorable de las estilizaciones, el hombre puede aparecer como una manifestación del Cristianismo en medio de un mundo todavía dominado por las fuerzas mágicas.

Pese al extraordinario desarrollo del entrelazo y de otros motivos geométricos, como las espirales y las trompetas, en la Ilustración y la Orfebrería, no se excluye un cierto humanismo.

Desde mediados del siglo diecisiete las Artes decorativas tales como la Orfebrería, la Yesería, y el vidrio florecieron en conjunto con los edificios públicos de gran escala de la época.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Lozano Fuentes, José. Historia del Arte. D.F.C.E.C.S.A. México. 1979.

ARQUITECTURA

Tanto los Irlandeses como los Anglosajones son herederos de la colosal tradición megalítica de los menhires y dólmenes, sin embargo la predilección por las construcciones de madera dadas las bajas temperaturas dieron como resultado que las primeras construcciones pétreas de bloques tallados fueran muy simples y rústicas, como las iglesias Cristianas erigidas por los Misioneros inmigrantes.

Fue en Irlanda, donde surgió el Monaquismo, los monasterios aquí se construyeron con gran simplicidad arquitectónica y generalmente estas construcciones tenían torres y son de apariencia tan rústica que se hace difícil creer que allí pudieran vivir hombres por humildes que fueran.

En el s. V, algunos conventos se habían propagado en dirección Norte hasta el Oeste de Inglaterra; pero sólo en Irlanda, el monacato, aceptó que la jefatura de la Iglesia fuese asumida por los Obispos. Los monasterios Irlandeses como sus prototipos Egipcios, no tardaron en convertirse en centros de Ciencia y Arte, al mismo tiempo que impulsaron un fervor misional que envió a Monjes del país a predicar con los paganos y a fundar nuevos monasterios en el norte de Inglaterra y en la Europa continental desde Poitiers a Viena.

Al principio, las fortalezas Irlandesas precristianas se componían de varios edificios de madera, pero más tarde la piedra fue el principal elemento arquitectónico.

Los monasterios renombrados son los de Clonmacnoise y el de Glendalough. Hubo muchos otros monasterios que no se distinguieron de las granjas por su simplicidad.

Pocos son los restos que quedan de la Iglesia Irlandesa, la mayoría de los monumentos de la Irlanda Cristiana perecieron durante los ataques Vikingos.

Monasterio de Clasterdermont

Está ubicado en el Condado de Kildare, provincia de Leinster. Hay ahí vestigios de un Castillo construido en 1180, y dañado en 1650 por las tropas de Oliverio Cromwell. El Monasterio fue fundado en 1302 por los Franciscanos, es de estilo Gótico.

Monasterio Benedictino de Clonmacnoise

En los primeros años del siglo VI se fundó en Irlanda uno de los monasterios más importantes, el de Clonmacnoise. A orillas del río Shannon, el más largo de Irlanda, donde se encuentran los restos de seis ermitas, dos torres circulares y varias tumbas con cruces Celtas.

Fue erigido éste por una Abad para señalar la tumba de un Rey y así representar la relación entrelazada e interdependiente que existía entre los monasterios y la antigua estructura del poder de Irlanda. Muchos de los Abades dominaban a sus autosuficientes comunidades y parroquias. El Monasterio, con su vasta instalación de iglesia, refectorio, escuela, alojamiento para los visitantes y celdas de los Monjes, al igual que muchos otros centros monásticos famosos, era un lugar importante de saber secular donde residían grandes Sabios y grandes Artistas, símbolo de lo cual era la Cruz de las Escrituras, intrincada y variada escultura pétreo en bajo-relieve.

A lo largo de la Historia, la Iglesia Irlandesa se fue organizando monásticamente. Este Monasterio fue uno de los grandes monasterios Irlandeses, punto de irradiación de cultura y centro de peregrinaciones.

Los Monjes vivían en comunidad dedicados al estudio de la palabra de Dios, al ayuno, y al trabajo manual. El mensaje de la vida de Jesucristo se extendía principalmente por medio de los evangelios, y los escribas que los producían disfrutaban de una posición privilegiada en la sociedad.

En este monasterio había talleres donde realizaban los manuscritos miniados, además de otros objetos litúrgicos necesarios para la labor evangélica. Los Artesanos monásticos utilizaron los estilos Celtas que se habían desarrollado en los siglos anteriores, creando de esta forma una combinación única entre el Arte pagano y el Cristiano.

En la actualidad apenas quedan restos entre los que se encuentran la Torre Redonda -que se concluyó en 1123- y un grupo de cruces que se consideran los primeros monumentos escultóricos de la Iglesia Celta. Los expertos consideran que estas cruces, distribuidas alrededor de los conjuntos monásticos, servirían como protección para los monjes, ante las continuas tentaciones de Satán.

Castillo de Dublín

Situado en la parte vieja de la ciudad, fue edificado a principios del siglo XIII y reconstruido posteriormente. El castillo albergó las oficinas del Virrey Británico de Irlanda hasta el año 1922, cuando éste fue entregado al recién creado Estado Libre de Irlanda. En la actualidad, el castillo es empleado para ceremonias, incluida la proclamación del Presidente del país.

Castillo de Blarney

Fue construido en el siglo XV y edificado sobre una gran roca. Actualmente se halla en ruinas. Existe una leyenda que dice que quien consigue besar una piedra en la torre del castillo en una postura algo incómoda entonces se adquiere el don de la elocuencia. Hay que tenderse boca arriba auxiliado por otra persona y estirando la cabeza hacia abajo se debe besar la piedra que se halla en una saliente.

Catedral de St. Finn Barr

En Cork, cuyo centro urbano se levanta sobre una isla entre los dos brazos del río Lee, está la maravillosa catedral de estilo Neogótico, construida con piedra caliza blanca a finales del siglo XIX.

Catedral de St. Colman

La Catedral fue construida entre 1868 y 1915 y la torre dispone de un carillón con 47 campanas. Desde su parapeto exterior se puede disfrutar de una vista maravillosa de la Punta del Roches que señala la entrada al puerto y la salida al mar abierto.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Enciclopedia de las Bellas Artes. Cumbre. México. 1984.

ESCULTURA

De la Escultura insular que ha llegado a nuestro conocimiento, la mayor gran creación son las célebres cruces. Su cronología ha sido muy discutida, aunque el análisis histórico confirma que los restos mejor fechados deben ubicarse en el s. IX y X. La mas antigua de las cruces Irlandesas que puede fecharse con una inscripción es ya del año 920 d.C. pero otras deben ser muy anteriores a ésta.

Solían situarse en los encintados monásticos o en los cementerios de las iglesias sirviendo de estación o parada solemne en determinadas liturgias.

La talla escultórica en piedra se había manifestado primeramente en Irlanda, en el adorno de entrelazados Célticos que representan cierto número de pilares y estelas, los ejemplares más notables son las cruces pétreas que como las de Clonmacnoise, Muirdach, Ahenry y Bialín, se yerguen junto a las altas torres cilíndricas o ligeramente cónicas de los antiguos monasterios, estas cruces, en su mayoría fechadas en el s.VII son imponentes monumentos que en general sobrepasan los tres metros de altura y están completamente recubiertas por una decoración esculpida, que destaca sobre el fondo recortado por la sombra oscura. Los brazos son firmemente rectangulares bordeados por una moldura que recuerda la de las cruces de Orfebrería y en general están unidos por un gran círculo perforado que se destaca contra el cielo. El pie está frecuentemente dividido en rectángulos dentro de los que aparecen temas bíblicos (Adán y Eva, Noé y el Arca, el sacrificio de Abraham, etc.) parece ser que diseminadas en torno a los monasterios, estas cruces jugaban el papel de guardianes contra las potencias infernales que amenazaban a los Monjes desde todos los puntos del horizonte. Casi todos estos cenobios debidos al proselitismo monacal Irlandés desaparecieron, algunos a consecuencia de incursiones de los Vikingos durante los siglos VIII y el IX.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Durliat, Marcel. Introducción al Arte Medieval en Occidente. Cátedra. Madrid. 1983.

La naciente cruz Céltica

Los paganos conversos de Irlanda aceptaron una nueva fe; gradualmente fue surgiendo una norma de vida que era a la vez Cristiana y vigorosamente tradicional. La más antigua de las cruces primitivas que aparecen, es un simple columna que muestra una cruz que va creciendo del suelo e inscrita en un círculo; este era el símbolo antiguo que en tiempos paganos representaba el Sol. La cruz parece un trébol; en Irlanda no se destruyeron los antiguos dibujos paganos ni su estilo de vida, sino que fueron bautizados.

Pendón vívido de fe

Antes de la conversión de Irlanda al Cristianismo en el s. V d.C. hubo poca comunicación entre los Celtas habitantes de la isla y los del

continente. Una manifestación de este enriquecimiento fue el desarrollo de la decorativa cruz alta, que se mantiene en pie por sí sola. Es porfiadamente Irlandesa en su conservación del antiguo círculo Celta y adornos abstractos de los bordes; también habla de todo el Cristianismo medieval ya que su preocupación suprema es la Biblia. Las escenas instructivas de ambos lados de la cruz fueron inspiradas por la abundancia de formas extranjeras de Arte; marfiles Carolingios, iconos Italianos, placas Bizantinas, relicarios de Tierra Santa, incluso manuscritos Coptos.

Campo de paz y paganos Cristianos

Las cruces altas de piedra fueron esculpidas en la Irlanda recién evangelizada cuando esta isla sirvió de refugio a la Iglesia Católica (Isla de Sabios y Santos), escindida por las invasiones y en realidad no son otra cosa que la asimilación Cristiana del hito de la piedra, objeto de cultos anteriores. Los grandes monasterios Irlandeses de los siglos VI y VII eran adornados con estas cruces, muchas de las cuales todavía se conservan.

Muchas de las piezas conservadas tienen una fuerte asociación ritual. En los emplazamientos de culto se levantaron monolitos impresionantes, coronados por severas cabezas con forma de máscara.

A menudo se ubicaban en lugares siniestros. Como los estudiosos clásicos anotaron con aversión, los Celtas decapitaban a sus enemigos y enseñaban sus cráneos en altares contruidos especialmente. Dos de los más importantes ejemplos se encuentran en Roquepertuse y Entremont, al sur de la Galia, donde algunas esculturas de estos horribles trofeos se colocaron junto a los espeluznantes originales humanos.

Durante su largo proceso de conversión, los Celtas Cristianos buscaron adaptar más que destruir los monumentos paganos. Se supone que incluso San Patricio aprobó la costumbre de esculpir cruces sobre los monolitos paganos (la tradición cuenta que el mismo San Patricio convirtió en cruz un antiguo *menhir*). Entonces, cuando los conversos empezaron a levantar sus propios monumentos, esta práctica asumió una mayor dimensión artística. De este modo, hubo un periodo de transición entre los sencillos motivos grabados y las tallas más complejas en bajorrelieve, hasta que finalmente se esculpieron las mismas piedras adoptando la forma de cruces.

La cruz invicta

Aunque Irlanda había evadido durante mucho tiempo la dominación extranjera no pudo escapar a los Vikingos, que llegaron a sus playas atraídos por la riqueza de sus grandes monasterios. En los dos siglos que siguieron a los primeros ataques, los "extranjeros blancos y negros" como llamaban los Irlandeses a los Daneses y Noruegos tomaron el país por asalto.

Irlanda estaba dividida a la sazón en numerosas regiones. Por consiguiente no se pudo presentar un frente unido contra los extranjeros. De todos modos, muchas comunidades monásticas sobrevivieron a los Escandinavos y tuvieron que reconstruir; como la comunidad de Jon, que se situó de nuevo en Kells, un antiguo bastión de Irlanda oriental.

Con la derrota final Vikinga en 1014 terminó la época dorada de las cruces mayores; a partir de entonces, el Cristianismo en Irlanda no volvería a estar escultóricamente tan bien representado.

La distintiva cruz anillada se ha convertido en un símbolo del Cristianismo Irlandés, la cual sigue siendo reproducida y venerada hoy en día en toda la Isla. Junto al trébol con el que San Patricio enseñó el misterio de la Santísima Trinidad, la cruz Celta es el símbolo del pueblo Irlandés.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Shaver, Anne. La Edad Media. G. Gili. México. 1985.

Cruz de Carndonagh

Ilustra este paso en el que la talla a bisel acusa aún más ciertas deficiencias en la definición de las figuras, todo ello muy próximo a la plástica que define la miniatura del tipo de Durrow.

Cuando finalizó la octava centuria, las cruces se tallaron con un amplio programa iconográfico, siguiendo el sentido narrativo que agrupa imágenes del Antiguo y Nuevo Testamento, buscando ilustrar a los genios en la idea de la Redención.

Cruz mayor de las Escrituras, de Clonmacnoise

Del 900, en el Monasterio de Clonmacnoise. Se alza hoy entre las ruinas desiertas del antiguo monasterio. La más antigua de este grupo de cruces es la Cruz de las Escrituras (*ver ilustración No. 7*). Tiene más de tres metros de altura y sus brazos rectangulares se unen por un círculo perforado. La decoración escultórica en relieve cubre toda la superficie de la cruz, recordando a los trabajos de los orfebres celtas. En el pie de la Cruz se muestran escenas bíblicas incluidas en diversos rectángulos, que enseñan magníficamente la historia del Juicio Final, ilustrado con escenas del antiguo y del Nuevo Testamento.

Es digna de destacar esta imponente cruz que sobrepasa los tres metros de altura y que está completamente cubierta de decoración esculpida. Los brazos son firmemente rectangulares, bordeados por una moldura que recuerda la de las cruces de Orfebrería y están unidos por un gran círculo perforado que se destaca contra el cielo. Según las creencias populares, estas cruces jugaban el papel de guardianes contra las potencias infernales que amenazaban a los Monjes.

Cruces de Kells

Varían en sus niveles de preservación. Una de ellas fue destruida en el tiempo de Cromwell. Las escenas esculpidas allí incluyen las bodas de Caná, el bautismo de Jesús, así como otros episodios del Génesis.

Pero su cruz sin terminar, con su cuadro central toscamente tallado en el que muestra a Jesucristo crucificado, sirve como recordatorio de la invasión de los Vikingos y la subsiguiente decadencia de los monasterios Irlandeses.

Cruz de Kerry

En el condado de Kerry se alzan dos monumentos emparentados, pero muy diferentes. Sus semejanzas y contrastes demuestran la forma lenta y pacífica en que el paganismo Céltico se fundió al Cristianismo.

Una losa es un monumento simple a un Celta olvidado, puede que sea de un Rey pero incuestionablemente era iletrado; su nombre indica en esta piedra un recordatorio con los símbolos primitivos llamados *ham*, consistentes en diversas combinaciones de uno o cinco trazos que quizá se derivan de un lenguaje dactilar.

A la izquierda de la losa del mismo nombre, es un monumento a un alma Cristiana. Los Cristianos erigían monumentos a los muertos -columnas de piedra y varias losetas marcadas con cruces-, cuyo dibujo reflejaba la nueva creencia Cristiana y el deseo atávico de levantar

monumentos de piedra hacia el cielo.

Cruz de Kifenora

s. XII.

Cruz Moone Abbey

Tallada en granito, cerca del Monasterio de Clasterdermont, es la más alta de las cruces de Irlanda del s. VIII. Los antiguos motivos paganos y Cristianos de su cara Oeste todavía son claros: los doce apóstoles y la crucifixión en la base, los animales en la columna y los demonios en el eje. Pero en otro lado de la base un detalle muestra la huida de la Sagrada Familia a Egipto, la que tenía una pertinencia especial para los Misioneros de Irlanda. Lleva esculpido también un relieve de Adán y Eva, las figuras se realizaron sin un detalle sobresaliente.

Es un bello ejemplar de este tipo. Durante los siglos siguientes, por influencia del Arte Carolingio, el estilo de las figuras adquirió volumen y una mayor definición de anatomías y ropas. Esta transformación plástica coincide con una progresiva humanización de la Iconografía.

Cruz de Monasterboice

Presenta la historia de la salvación.

Cruz de Muirdach

Del s.X. Un detalle muestra la mano de Dios sobre el disco de un Sol pagano, surgiendo de un trenzado de serpientes y santos, demuestra la vivaz mezcla de fe devota y tradición que señaló a los Cristianos Irlandeses.

Cruz de Athlone

Es una crucifixión donde el relieve se distingue por su vigor.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Enciclopedia de las Bellas Artes. Cumbre. México. 1984.

PINTURA

No existen vestigios de Pinturas murales en los monasterios Irlandeses, ni tan sólo la referencia de que se llevaron a cabo. De obras bidimensionales sólo quedan las Miniaturas que decoraron los evangelarios.

Para los Monjes Irlandeses, más santos que los huesos y las campanas fueron los libros, pues es característico de la Iglesia Céltica un amor profundo y veneración casi mística por los manuscritos, de allí que se le diera tanta importancia a la decoración de los evangelios, pues creían que éstos, debían reflejar en lo físico su riqueza espiritual, por lo cual no es de extrañar que la primera guerra de Religión en Irlanda, no haya sido por dogma sino por la posesión de un libro.

Miniaturismo en Evangelarios, y manuscritos

El libro Irlandés tuvo su época de florecimiento durante los siglos VIII y IX. Identificado por sus entrelazados y sus bandas sinuosas, típicamente Celtas, que suelen decorarse con cabezas de pájaros, perros y diversos animales fabulosos.

El empleo de la curva predominó en la Miniatura, en especial en el diseño de amplias cenefas y en la ornamentación de las letras capitales, como sucede en el Libro de Durrow, Los evangelios de Lindisfarne y el Libro de Kells. Las Artes Plásticas Irlandesas tuvieron un especial protagonismo en el desarrollo del Románico Alemán, gracias a las fundaciones llevadas a cabo por Monjes llegados desde la isla al continente a partir del siglo X.

Entre los colores predomina el color oro y el violeta no es raro. El Arte del libro del Sur de Inglaterra de los siglos X al XI, tiene muchos otros tipos.

De los manuscritos famosos de los referidos estilos pueden mencionarse el evangelario procedente del Monasterio Irlandés de Kells y el manuscrito sobre pergamino color púrpura con letras de plata y de oro, por ello conocido como el Codex Argenteus o escrito en plata.

Se elaboraron obras ilustradas demasiado originales, que fueron hechas por los Monjes escribanos insulares durante dos siglos, que constituyen una de las producciones artísticas más interesantes de la alta Edad Media. Son ilustraciones que tienen su origen en modelos tardo-romanos del área mediterránea con las típicas decoraciones Celta y Germánica. Esta miniatura insular tuvo gran influencia en el continente a través de fundaciones monásticas de Irlandeses y Northumbrios.

Para difundir el evangelio, los monasterios Irlandeses debían producir numerosas copias de la Biblia y de otros Cristianos. Los talleres conventuales (*scriptoria*) pasaron a ser también centros de creación artística, ya que un manuscrito que contenía la palabra de Dios era considerado como un objeto sagrado, cuya belleza exterior debía reflejar la importancia de su contenido. Seguramente algunos Monjes Irlandeses conocieron manuscritos iluminados Paleocristianos; pero también en este respecto, como en tantos otros, iniciaron una tradición independiente, en vez de limitarse a la copia de sus modelos. Mientras que las composiciones que reproducían sucesos bíblicos despertaban en ellos escaso interés, consagraron un gran esfuerzo al embellecimiento decorativo. Los más preciados de estos manuscritos pertenecen al estilo Ibérico-sajón, en el que se combinan elementos Celtas y Germánicos, el cual floreció en los monasterios fundados por los Irlandeses en la Iglesia Sajona.

El Miniaturismo en los evangelios corresponde al periodo bárbaro y constituye el espíritu anticlásico, con una pasión casi mística por las tramas ornamentales, que animaban a los antiguos monjes de la Irlanda Céltica.

Los animales fueron otro de los temas favoritos, los representaron en estatuillas de todos los tamaños, desde perros en miniatura labrados en cristal azul y blanco, como los encontrados en una tumba alemana, al modelo en bronce de un verraco, casi de tamaño natural, que fue enterrado en Neuvy-en-Sullias; objetos como los escudos de los calderos y cubos, los fondos de los jarros, o los protectores de mejillas de los cascos, también presentan motivos zoomórficos.

Se decoraron las iniciales o las páginas enteras con orlas, donde los motivos zoomórficos Nórdicos, están incluidos en las más apasionada acumulación de entramados entre los que destacan las figuras de los santos y los monjes locales.

La ilustración Irlandesa tuvo un papel nada despreciable en el nacimiento del Arte Carolingio. Se sabe que la biblioteca del palacio de Carlomagno contenía importantes manuscritos iluminados que tenían ésta procedencia. Por otra parte, la decoración Irlandesa tuvo una gran difusión en el continente. Sin embargo, este Arte iba a desaparecer rápidamente debido a las invasiones de los Vikingos, que comenzaron a finales del siglo VIII.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Lozano Fuentes, José. Historia del Arte. D.F.C.E.C.S.A. México. 1979. Libro Evangelario de Durrow (ver ilustraciones Núms. 8,9,10 y 11).

Es el manuscrito enteramente decorado más antiguo que se realizó muy probablemente en el Monasterio de Derry (c. 675 d.C.), en el se mantiene vivo el zoomorfismo Escandinavo. Se inicia por una página que contiene el símbolo del evangelista en el centro del marco de entrelazados. Tres colores principales han sido usados a lo largo del manuscrito: rojo anaranjado, verde muy intenso amarillo de oro.

Es también el más antiguo de los Evangelios Anglo-irlandeses (Dublín, Trinity Collage Library). Los ornamentos almocárabes no desempeñan más que un papel limitado. Encuadran las páginas representando los símbolos evangelistas y sirven para realizar grandes composiciones a base de motivos geométricos. Se trata de verdaderos tapices de adornos que ocupan la primera página de los textos sagrados. La figura humana reivindica un lugar en calidad de símbolo de San Mateo. Su forma es muy primitiva. Está representado de frente, excepto las piernas son muy cortas y están de perfil, y sus vestidos tiene gran profusión de adornos geométricos. Es una audaz transposición caligráfica de una imagen mediterránea.

Sus ilustraciones se centran en las tablas de cánones, páginas-tapiz, e imágenes a toda página con los símbolos de los evangelistas. La creación más original es la página-tapiz, así denominado por que su conjunto nos recuerda las formas multicolores y complejas de los tapices.

En los entrelazados que decoran sus orlas marginales, expuestas, en algunos casos, en forma de franjas que rodean grandes rosetones, se descubren elementos de estilización animal propios del Arte Nórdico. El texto de cada uno de los Evangelios contenidos en el libro de Durrow se inicia por una página que contiene el símbolo evangelista en el centro de un marco de entrelazados; sigue una página de decoración completamente abstracta y la primera página del texto se inicia con una mayúscula monumental.

Evangelarios de Lichfield

Realizados hacia 700, muestran una cierta dependencia del de Lindisfarne, sin embargo la estilización del vestido resulta más acorde con la anterior tradición insular.

Libro de Kells (ver ilustraciones núms. 12 y 13).

Es una obra de los Monjes fugitivos de Iona, data del fin del siglo VIII o comienzos del IX, hacia el 800 (*Dublín, Trinity Collage Library*); en el se observa un cierto Barroquismo pero sus letras capitulares son de gran belleza e increíblemente complicadas.

Representa la obra más acabada de la ilustración Irlandesa, la eclosión final y la obra de iconografía más exuberante de la miniatura Irlanda-sajona; a partir de ella, el Arte miniado se prolongó en un largo y monótono estilo inercial. Las miniaturas a toda página son más numerosas que en ninguna otra obra, su sentido ornamental se manifiesta en el deseo de rellenar los más mínimos huecos creando páginas densamente decoradas. Aunque existen ciertas discrepancias, la mayoría de los especialistas piensan que este libro fue compuesto en Iona, seguramente poco antes de que el monasterio cayese en manos de los Vikingos en 801-807, acusa ya mínimas influencias de la gran miniatura Carolingia.

Además de los retratos de los evangelistas, contiene varias miniaturas historiadadas que ocupan toda la página con orlas de una prodigiosa riqueza. Las imágenes se caracterizan por lo caligráfico del estilo, la suntuosidad de los vivos colores y una especie de aspecto petrificado que va muy bien con la majestad y el misterio de lo sagrado.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Enciclopedia de las Bellas Artes. Cumbre. México. 1984.

ORFEBRERÍA

Los objetos más antiguos que posee la orfebrería celtica-irlandesa, revelan una clara supervivencia del Arte de la Tène. En el campo de la Orfebrería se acentuó el recuerdo Celta al que se sumó el Copto, como puede apreciarse en la decoración de pedrería y motivos geométricos entrelazados que presenta la Campana de San Patricio, conservada en el Museo de Dublín.

Los motivos ornamentales de las obras de metal y esmalte tienen su mejor correspondencia con el Arte de la miniatura de los Evangelios de Durrow, lacerías, decoración zoomorfa primitiva y trompetas son algunas de las formas que podemos contemplar en la miniatura y en estos objetos del ajuar funerario, realizado por orfebres sajones a mediados de la séptima centuria.

Las técnicas usadas por los Celtas fueron vidrio milflores, filigrana, esmaltes, etc. La joyería Celta adoptó una enorme variedad de diseños. Los broches y las fíbulas, desarrollados a partir de fuentes clásicas, fueron las formas más simples. Los pasadores eran largos y sus cabezas se decoraban con abalorios o con vidrio y esmalte; los broches estaban más decorados. El modelo principal fue la fíbula, una antigua forma de sujetador o hebilla parecido a un imperdible de seguridad, conocido desde los tiempos micénicos. Desde el siglo V d.C. en adelante, los artistas Celtas empezaron a transformar esta forma básica, decorando su extremo con representaciones festivas de dragones, pájaros y máscaras humanas.

El ornamento personal más apreciado fue el torque o collar pesado, trenzado de cobre y oro, y generalmente rematado por una especie de anillo; el torque tiene un origen Oriental, se asocio únicamente con las mujeres: ejemplos más destacados se han descubierto en las tumbas de dos princesas, en Reinheim cerca de Sarrebruck y en Waldalgesheim (a mediados del s. IV a.C.) los torques ofrecen un espacio amplio donde disponer una gran variedad de decoraciones, sobre todo a base de formas vegetales como los dibujos de volutas dispuestas en bandas. Algunos artistas se deleitaron con la representación de cabezas humanas y de animales en los extremos, creando así una especie de confrontación a la altura de la garganta del que los llevaba.

Las órdenes religiosas de misioneros continuaron encargando objetos de metal realizados en el estilo primitivo. Los cálices y las patenas que se descubrieron en los tesoros de Ardagh y Derry-naflan se ajustan a los requisitos litúrgicos normales, aunque luzcan la decoración típica de La Tène. Los relicarios Celtas, sin embargo, fueron más especiales. Los *cumdachs* presentaban forma de caja para albergar los grandes evangelarios, que fueron en sí mismos venerados como objetos sagrados.

El dominio de la figura humana permaneció durante largo tiempo fuera del alcance del Artista Celta o Germánico.

La placa de bronce de la Crucifixión elaborada probablemente para cubierta de libro prueba su incapacidad ante la imagen del hombre.

En su intento para producir una composición Cristiana primitiva, de pruebas de una extrema ineptitud para concebir el cuerpo humano como unidad orgánica con los cual la figura de Jesucristo está corporeizada en el sentido más elemental: cabeza, brazos y pies son elementos distintos pegados a un dibujo central de espirales, zigzag y fajas entretrejidas, claramente, existe una ancha sima que separa las tradiciones Celta-germánica y mediterránea, una sima que no supo salvar el Artista Irlandés que modeló la Crucifixión.

La creatividad Irlandesa no debe hacer olvidar un aporte Germánico muy emparentado, por lo demás. En 1939 se descubrió en Sutton Hoo en el Suffolk Inglés, un maravilloso tesoro en la tumba de un príncipe sajón. Soberbias piezas de orfebrería (British Museum de London) se encontraba en un barco completamente equipado para la otra vida. Estas obras datan de los alrededores del año 650 y poseían un cierto número de motivos aparentemente de arte Irlandés.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Shaver Anne. La Edad Media. G. Pili. México. 1985.

Las grandes obras de la Orfebrería Celta Irlandés son:

Cáliz de Ardagh (ver ilustración No. 14)

Realizado en la primera mitad del s. VIII, su motivo frontal en forma de cruz Griega dividida en cuartos más el centro representa la división en quintos de Irlanda: es una aleación de bronce con plata aplicada en finas y minúsculas piezas, además de contar con incrustaciones de vidrio rojo y azul; realza la elegancia se sus formas esféricas y plateadas con la aplicación de una sutil ornamentación de filigrana de oro con engarces de vidrio y esmalte, posiblemente la mejor pieza que subsiste de la Orfebrería Irlandesa, tanto por la perfección, como por la riqueza extraordinaria de su ornamentación.

Broche de Tara

El bronce data del siglo octavo. Llamado así por el recuerdo a un antigua Reina de Irlanda, cuyo primer monarca fue coronado en el siglo quinto. Está hecho en filigrana de oro e incrustaciones de ámbar.

Relicario de la Cruz de Cong

Perteneció al Rey Turlogh, para poder guardar un pedazo de la verdadera cruz donde fue crucificado Jesucristo. Sin duda la más espléndida obra del siglo doce. Trabajado en bronce, se dividió en nueve paneles con motivos animales al estilo Celta, alrededor de un centro incluía incrustaciones de vidrio de igual modo que trabajo en filigrana y barniz, una cabeza de animal enroscado engasada en la base de su fuste es la característica que la distingue.

Relicario para guardar la campana de San Patricio

Recuerda por su composición las láminas miniadas de los Evangelarios, pero las incrustaciones de gemas lo relacionan con la Orfebrería Bizantina.

El remate del relicario está decorado con motivos entrelazados, apareciendo cabezas de dragón de clara influencia escandinava. En la cara anterior de la caja encontramos cuatro plafones entrelazados que se combinan con medallones, mientras la cara posterior presenta una graciosa decoración de cruces alrededor de la que se muestra una leyenda donde se pide una oración para el comitente, el Rey Domnell, el obispo sucesor del santo, el guardián de la campana y los autores del relicario, Cudiling y su hijo.

El libro Cumdach

Presentaba forma de caja para albergar los grandes evangelios, que fueron en sí mismos venerados como objetos sagrados.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Enciclopedia de las Bellas Artes. Cumbre. México. 1984.

MÚSICA

La música ha sido siempre una parte importante de la cultura Irlandesa, desde el tradicional acompañamiento a festivales y funerales en la forma de la ejecución y canto de baladas, hasta la danza Irlandesa la cual es aún practicada por las comunidades Irlandesas en todo el mundo. El Arpa fue el instrumento predominante en los antiguos tiempos históricos. Uno de los más antiguos compositores de quien sobreviven sus obras es Turlough O'Carolan (1670-1738), el arpista ciego, quien fue uno de los últimos de la ancestral tradición Bárdica.

AUTORES

San Colum o San Columba

(c. 521 - 597)

Arquitecto. Fundó los Monasterios de Derry, Durrow, y Kells, en Irlanda; y los de Iona y después Lindisfarne en Inglaterra, sus seguidores fueron los de mayor influencia cultural.

San Columbano ó Colombano

(Leinster, c. 540 - Bobbio 615)

Arquitecto. Llegó a Irlanda aproximadamente en el año 563. Fundó los Monasterios de Luxeuil y de Bobbio, éste fue un importante foco evangelizador. Su regla, más severa que la Benedictina, tuvo una gran acogida. Fiesta el 23 de noviembre.

Eadtrith

(f.s. VII)

Monje miniaturista. Ilustrador del Libro Evangelionario de Lindisfarne, entre el 698 y el 721.

San Malaquías

(Armagh c. 1094 - Claraval 1148)

Arquitecto y Prelado irlandés. Monje y abad de Bangor, arzobispo de Armagh (1132), primado de Irlanda y amigo de san Bernardo, reformó la clerecía. Es uno de los santos más populares de Irlanda. *La profecía sobre los papas*, que le ha sido atribuida, es apócrifa y se redactó en la segunda mitad del s. XVI. Fue canonizado en 1190. Fiesta el 3 de noviembre. Rompió el sistema de sucesión hereditaria en

los monasterios. Introdujo la orden de Cister en Irlanda.

Cormac Mac CARTHY

Arquitecto. Sseguidor de San Malaquias. En 1134 construyó en Cashel, una iglesia de estilo nuevo, la única característica irlandesa de ésta iglesia es la cámara que se encuentra entre la bóveda y el techo de piedra.

San Patricio

Monje. Su segundo viaje a Irlanda ya como Misionero Evangelizador fue aproximadamente en el año 432. Probablemente Escultor, por las referencias de las primeras cruces en piedra, supuestamente esculpidas por él mismo.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Enciclopedia de las Bellas Artes, Cumbre. México. 1984. <http://www.biografiasyvidas.com>.

Ilustraciones.



Ilustración No 7. Cruz de las Escrituras. Siglo VIII.



Ilustración No. 8 Imagen en el Libro de Durrow. 680 h.



Ilustración No. 9 Evangelario de Durrow. Siglo VII.



Ilustración No. 10. Primera página del Evangelio de San Marcos. (Libro de Durrow).



Ilustración No. 11 Escena en el Libro de Durrow.



Ilustración No. 12 Letra capital del Libro de Kells. 800

h.



Ilustración No. 13 Libro de Kells.



Ilustración No. 14 Cáliz de Ardagh. Siglo VIII.

CAPÍTULO III

ARTE ANGLOSAJÓN

INTRODUCCIÓN

Anglosajones, es el nombre colectivo que reciben los pueblos germanos que emigraron a Britania en los siglos V y VI d.C. Procedentes de las tierras costeras del mar del Norte, situadas entre los actuales Países Bajos y Noruega, los cuales se expandieron por las tierras bajas de Britania.

En el siglo V d.C. los Visigodos y los Germanos atravesaron una parte del territorio de Gran Bretaña de Este a Oeste. Los Anglosajones se establecieron paulatinamente, colonizando la zona oriental durante los siglos V y VI d.C.

El denominado periodo Anglosajón transcurrió desde la primera mitad del siglo V hasta la conquista Normanda de 1066.

Llegada a Britania de Anglos, Sajones, y Jutos

En su Historia eclesiástica del pueblo Inglés, escrita a principios del siglo VIII, el Monje Benedictino Beda «el Venerable» nombra a los tres pueblos principales agrupados como Sajones, Anglos y Jutos. Estos últimos procedían de Jutland y se establecieron en dos regiones relativamente pequeñas: en Kent, al Oeste del río Medway, y en la zona Sur de Hampshire y la isla de Wight. Los Anglos procedían de Schleswig-Holstein y de la isla Fyn en el Báltico, y ocuparon la mayor parte del actual territorio Inglés, llegando hasta Edimburgo en el Norte (el nombre de Inglaterra deriva de ellos). Los Sajones procedían de la baja Sajonia, entre los cursos más bajos de los ríos Weser y Elba, y se asentaron en el Sur de Inglaterra, al Oeste de Medway, en el valle del Támesis y al Oeste de la región central de Inglaterra, alrededor

del río Avon en Warwickshire.

Beda simplificó la enorme diversidad de pueblos, ya que las pruebas arqueológicas sugieren que grupos mezclados de migrantes, principalmente de origen Sajón y Anglo, se asentaron en la mayor parte del Sur y Este de Britania, aunque algunos objetos procedentes del Sur de Escandinavia descubiertos en Kent confirman que algunos de sus colonizadores eran efectivamente Jutos. Topónimos y descubrimientos arqueológicos implican que otros pueblos Germanos, como Frisones, Francos y Turingios, llegaron asimismo a la isla, aunque en menor número. Nuevas influencias provenientes del Oeste Escandinavo, especialmente de lo que en la actualidad es Noruega, aparecieron muy al final del siglo V y probablemente reflejaron otras emigraciones. Por toda Inglaterra introdujeron nuevos accesorios para la ropa femenina, en especial pequeños broches de metal para unir mangas estrechas en las muñecas.

A su llegada a Britania, los colonos Anglosajones adoraban a dioses Germanos, en particular Woden (Odín), Thunor (Thor) y Tiw, cuyos nombres conmemoran el miércoles (*wednesday*), jueves (*thursday*) y martes (*tuesday*) respectivamente. La fe Cristiana de los Britanos conquistados no tuvo repercusiones importantes, pero la misión de San Agustín de Canterbury llevada a cabo en el 597 desde Roma hasta Kent comenzó con éxito el proceso de conversión, encabezado por Misioneros Francos, de la Iglesia Irlandesa y de Roma, que se completó antes de finales del siglo VII. Asimismo, fueron Misioneros Anglosajones los que trabajaron en la conversión de los paganos de los Países Bajos y Germania durante el siglo VIII.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Historia Universal Ilustrada. Presencia. Colombia. 1994.

Lugares con obras de Arte Anglosajón

Barnack, Bewcastle, Bradford-On-Sea, Breedon-On-The-Hill, Brixworth, Canterbury, Earls Barton, Great Paxton, Hexham, Jarrow, Lindisfarne, Monkwearmouth, Reculver, Ripon, Romsey, Ruthwell, Sutton Hoo, Trewhiddle, Winchester, Wing.

Reyes Anglosajones

Los dirigentes Anglosajones se identificaron como Reyes de los Anglos (los Ingleses), en tanto que sus vecinos Celtas se referían a ellos como Sajones (*sais*, en galés; y *sassanach*, en gaélico). Los nombres de algunos reinos Anglosajones han sobrevivido como nombres de condados o regiones, por ejemplo, Essex, Middlesex, Sussex, Wessex, Kent, Lindsey (Lincolnshire) y Northumberland (de Northumbria). El *Tribal Hidage* revela la existencia de estos reinos regionales y de unidades políticas muy pequeñas en el siglo VII. Durante el siglo VIII y a principios del IX, el Rey de Mercia, Offa, que puede ser considerado el primer Rey de Inglaterra, dominó la región. Todavía en el siglo IX una invasión Danesa aplastó los reinos de Northumbria, East Anglia y Mercia. Sólo los Sajones occidentales resistieron, y bajo Alfredo el Grande y sus sucesores comenzaron el proceso de conquista del resto de Inglaterra frente a los Daneses. Hacia mediados del siglo X, había surgido el reino unificado de Inglaterra. La actual estructura administrativa Inglesa basada en el *shire* o *county* (condado) fue en gran parte una creación de estos Reyes del siglo X. Durante un tiempo, a principios del siglo XI, Inglaterra estuvo bajo el gobierno del Rey Danés Canuto II el Grande y sus sucesores inmediatos, pero fue restituida en 1042 a Eduardo el Confesor, quien falleció sin herederos en 1066. Harold II fue el último Rey Anglosajón y murió luchando contra Guillermo, Duque de Normandía (futuro Rey de Inglaterra con el nombre de Guillermo I «el Conquistador»), en la batalla de Hastings (1066), después de hacer fracasar una invasión en Stamford Bridge, en Yorkshire.

LA CULTURA ANGLOSAJONA

Literatura

La literatura Anglosajona perduró desde el siglo VII en adelante.

Idioma

La lengua Anglosajona siguió siendo la lengua vernácula de Inglaterra hasta el siglo XIII.

ARTE

El primer Arte Anglosajón adaptó motivos animales del Arte Escandinavo. En los siglos VII y VIII, se combinaban alternativamente motivos Celtas y formas figurativas mediterráneas en el Arte Ibero-sajón de manuscritos ilustrados. El estilo animalístico continuó durante el siglo IX (el denominado estilo *Trewhiddle*), pero el Arte Anglosajón tardío se caracterizó por los detallados adornos de plantas mediterráneas (estilo Winchester).

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Gran Historia Universal. Presencia. Colombia. 1994.

ARQUITECTURA

La Arquitectura Anglosajona, que sobrevive hoy en día principalmente en iglesias de piedra que datan de los siglos VII al XI, fue reemplazada gradualmente por la Arquitectura Románica, introducida por primera vez desde Normandía por Eduardo «el Confesor» en la Abadía de Westminster y desarrollada por los Normandos.

Inglaterra no está provista de abundantes edificios Anglosajones, esto se debe a que el periodo Anglosajón abarcó diversas invasiones particularmente de los Vikingos en el periodo 800-950. Estos invasores destruyeron, quemaron toda obra arquitectónica a su alrededor esto debe a que los ejemplos de arquitectura Anglosajona data de cerca de 600-725 o 900-1050.

Desafortunadamente para la posteridad la mayoría de los edificios civiles Anglosajones fueron construidos de madera. Los depredadores Daneses dejaron muy pocos restos de estas flamantes edificaciones. Los únicos edificios Anglosajones que fueron construidos en piedra fueron los monasterios y las iglesias.

La mayoría de las estructuras domésticas en el periodo Sajón fueron construidas también de Madera. Todas las casas de los nobles (*ver ilustración No. 15*) tenían un hoyo central para dejar escapar el humo. Los edificios más grandes raramente tenían más de un piso y una habitación. La mayoría son cuadrados o rectangulares, pero también se han encontrado casas circulares. Frecuentemente estas

construcciones contaban con cimientos que soportaban a los pisos. Otro diseño común fue los postes de soporte o estructurales. El espacio de los postes dependía de la estructura de paredes y techo. Esta técnica se hizo más común en el periodo Normando. Los materiales de estructura variaron, pero la mayoría de todos ellos eran de diferentes tipos de Madera.

Hay dos áreas donde los primeros trabajos Sajones se concentran; en el Sureste alrededor de la región de Kent y Northumbria. En Kent las mejores iglesias que sobreviven son la Iglesia de San Pedro y la Iglesia de San Paul, Canterbury (c. 600), y la Iglesia de San Pedro en la pared, Bradwell (c. 660). Estas iglesias cuentan con una gran influencia de la basílica Romana tradicional con un cancel redondo en el Este y paredes planas.

En Northumbria las iglesias Celtas de Escomb, de Durham (c.690) y los Monasterios de Monkwearmouth y Jarrow, Tiñe y Wear (c.675). Estos edificios revelan el origen Celta con naves aisladas y cancelos rectangulares. Después el Senior de Whitby (664 giró el péndulo de poder hacia Roma Conkwearmouth y Jarrow, Tyne y Wear(c.675). Estos edificios revelan el origen Celta. Las iglesias Cristianas del Norte tomaron el plan de las basílicas como la Cripta en Hexham, Northumbria (674).

Otra iglesia de los inicios Sajones es la de Brixworth Northamptonshire (c.676). Esta iglesia fue construida usando bloques de las ruinas Romanas. Tiene cerca de 100 pies de largo, es la más larga comparada con otras iglesias Sajonas.

Sorpresivamente las pocas iglesias largas recuerdan el último del periodo de edificios Sajones (900-1050). Los edificios más largos, particularmente los monasterios fueron construidos en el periodo Normando, las iglesias más pequeñas son extremadamente sencillas en su fachada, básicamente una nave divide un cancel rectangular con un arco de flecha. Ejemplos: St. Lawrence, Bradford-on-Avon, and Boarhunt, Hampshire.

Las iglesias Sajonas son generalmente pequeñas en escala, mostrando ninguna inclinación hacia la grandeza de los edificios exhibidos de los constructores de Normandía. Las puertas y ventanas abren muy sencillamente con muy poca decoración y elementos. Las ventanas son triángulos, ofrecen y representan una flecha con una tapa redonda. Cuando las ventanas y la apertura eran muy grandes se soportaban por dos pilares o piedras planas.

El cancel y la nave eran pequeños, con uniones rectangulares, ambos cortados el uno por el otro. Los Anglosajones ponían mucha energía en sus construcciones de iglesias y las torres de estas sobreviven en las iglesias Inglesas de París. Las torres (*ver ilustración No. 16*) comenzaron como una estructura de defensa, servían para la vigilancia y tenían una mirada de los alrededores en caso de una invasión, Eran un lugar habitable para quien pudiese vigilar cualquier ataque.

Una característica del trabajo de la piedra se percibe usando largos aparejos de piedras verticales, llamados aparejos verticales en las paredes exteriores de las iglesias.

En las esquinas utilizaban piedras verticales alternando con las horizontales, este trabajo fue llamado largo y corto trabajo, es fácil distinguirlo de los más comunes aparejos Normandos (*ver ilustración No. 17*).

Muchas de las iglesias Inglesas tienen un poco de las primeras civilizaciones Sajonas contenidas entre sus paredes. Las piedras Sajonas fueron utilizadas para construir las iglesias medievales. Los detalles Anglosajones son más comunes en las ventanas y en la entrada de las puertas (circular o triangular cabeceras de entrada). Muchas iglesias tienen una previa estructura Sajona la cual soporta la estructura de una posterior iglesia.

Las ventanas Sajonas tienen forma apuntada como flecha por la parte superior triangular (*ver ilustración No. 18*). Son pequeñas y colocadas un poco profundas, con puertas que abren la mayoría hacia afuera pero algunas otras hacia adentro.

Estilos de iglesias

Las Iglesias durante los principios de los años oscuros fueron construidas en dos estilos:

En el Sur fue el modelo Romano que fue introducido por St. Augustine en Kent. Este incorporó entradas a los lados a una aislada nave y un cancel al final del ábside.

En el Norte el Monasterio Celta es de simples diseños teniendo altas torres con ninguna entrada a los lados y cancelos rectangulares.

Un caso especial es en la Iglesia de Greensted. Fundada en 845 esta fue llamada la iglesia de madera más antigua del mundo. Tiene en el interior una moderna ruptura exterior , es una nave construida verticalmente. Esta original iglesia no tiene ventanas, la única iluminación era por la luz de velas y antorchas.

Si desea obtener más información acerca de éste tema: consulte: Enciclopedia de las Bellas Artes. Cumbre. México. 1984.

PINTURA

MINIATURA

La Miniatura es genéricamente la Pintura de pequeñísimo formato. Sin embargo, se le atribuyen características particulares desde sus orígenes. Se trabajó la Miniatura desde el Imperio Antiguo en Egipto, así como en Grecia y Roma, asociada con frecuencia a técnicas de gran valor como la orfebrería, la talla en marfil o la talla de gemas. La edad dorada de la Miniatura fue la Edad Media. De hecho, la palabra miniatura se asocia también con la Pintura "miniada", puesto que el minio fue uno de los pigmentos base para la confección de delicadísimas escenas e iniciales historiadadas en los códices que se copiaban a mano en los *scriptorium* de los monasterios y escuelas catedralicias. La Miniatura medieval tenía relación estética con la Vidriera. Eran extremadamente coloristas, con silueteado lineal que según la escuela podía alcanzar hondos niveles de virtuosismo. Otro nombre por el que se conocía este trabajo era la iluminación de manuscritos, puesto que sus imágenes iluminaban los textos, no siempre accesibles para una población mayoritariamente analfabeta. Sus escenas constituían una vía de plasmación de lo fantástico y lo monstruoso, puesto que se reservaba a los márgenes de los manuscritos los temas eróticos, cotidianos, mitológicos, profanos a veces rozando lo blasfemo. Paralelamente, la Miniatura puede encontrarse en los manuscritos islámicos de Al Andaluz, India, Persia, etc. La Miniatura evolucionó a lo largo de la Historia adaptando pigmentos variados como el óleo o la acuarela, sobre soportes preciosos, como el cobre, el marfil, el esmalte, etc. La llegada de la Fotografía en el siglo XIX marcó su declive.

Las invasiones no comienzan exactamente en un siglo, sino que desde muy temprano se produjeron importantes filtraciones étnicas a

través de las agujereadas fronteras Romanas. El "limes" se desintegró a partir del siglo III d.C., pero las poblaciones que se asientan no disponían de la superestructura necesaria para asegurar su continuidad. Las primeras civilizaciones de interés fueron la Merovingia, Ostrogoda, Celta y Anglosajona. En España la situación era diferente y se conjugaba con el poderío Islámico, precedido por el Visigodo, pueblo también centroeuropeo desplazado desde el Sur de Francia. El factor que prestó coherencia a la organización de estas poblaciones fue el Cristianismo, que a lo largo de cinco siglos se había extendido por el interior de Europa y el Norte del Mediterráneo hasta Bizancio. Sus variaciones, llamadas herejías por cada una de las culturas asentadas en estos años, proporcionaron identidad a las mismas y les concedió un aglutinante frente a las continuas luchas por el espacio. El poder central no existía, ni por parte de un Imperio ni por parte de Roma, sede papal extremadamente débil. La producción artística era tosca y volcada en los materiales preciosos y transportables, que constituyeron auténticos tesoros, como el de Guarrazar en la Península Ibérica. Y una buena muestra del arte pictórico producido bajo estos pueblos es el Evangelario de Lindisfarne.

Existen escasos restos de decoraciones de manuscritos antiguos en su mayoría de carácter religioso de crónicas de la vida cotidiana y militar, decoraciones de algunas páginas del Evangelio de Lindisfarne, consistentes en las representaciones de los evangelistas o en las letras iniciales o capitulares de cada evangelio.

Es importante mencionar que al iniciarse el libro un poema escrito en capitulares de oro informa que ha sido ejecutado bajo el episcopado de Ethewold. Una benedictional es un libro litúrgico bastante raro en la edad media. Entre los raros manuscritos de este tipo encontramos San Ethenmolds es el que presenta mayor exhuberancia decorativa, contenía 43 páginas completamente ilustradas y otras 21 con texto encerrado en un marco decorativo. Algunas iniciales complementaban esta decoración.

Los talleres Winchester como los de Canterbury produjeron así mismo una serie de manuscritos que ilustraban los evangelios.

Alrededor del año 1000 este manuscrito fue copiado en su totalidad. Este hecho muestra la excepcional influencia del Salterio de Utrecht en el campo del dibujo policromo con una tinta. Los manuscritos ilustrados durante el primer cuarto del siglo XI muestran como los miniaturistas Anglosajones asimilaban estilos Carolingios de Ada y de Reims para integrarlos en producciones propias.

Es en el Sur de Inglaterra, en Canterbury, donde la plástica de tradición Paleocristiana y mediterránea produjo sus mejores obras, a partir del segundo cuarto del s. VII. Es un Arte, que inspirado en modelos de los libros traídos de Roma por San Agustín a finales del s. VI que tuvo posterior influencia Carolingia. Imágenes como el David y sus músicos, del Salterio de Canterbury, o los retratos de los Evangelistas, del Codeces Aureus de Canterbury, corresponden a un Arte antiguo que buscaba la corporeidad de las figuras y la profundidad de los espacios.

El Arte del libro del Sur de Inglaterra de los siglos X al XI se caracteriza especialmente por sus marcos de follaje, ricamente ramificados.

De las imágenes representativas que están en los manuscritos Cristianos primitivos, los Iluministas Ibero-sajones retuvieron únicamente, en general, los símbolos de los cuatro Evangelistas, debido a que podían traducirlo a su idioma ornamental sin grandes dificultades. El león de San Marcos del Evangelario de Erchtenach, está encuadrado y reproducido como las incrustaciones de esmalte de la tapa de bolsa de Sutton Hoo. Esta animado por el mismo concepto curvilíneo de movimiento que vimos en los entrelazados zoomórficos de la precedente ilustración.

En cambio la figura humana permaneció durante largo tiempo fuera del alcance del Artista Celta o Germánico. La placa de bronce de la Crucifixión elaborada probablemente para cubierta de libro prueba su incapacidad ante la imagen del hombre. En su intento para producir una composición Cristiana primitiva, da pruebas de una extremada ineptitud para concebir el cuerpo humano como unidad orgánica con lo cual la figura de Cristo queda corporeizada en el sentido más elemental: cabeza, brazos y pies son elementos distintos pegados a un dibujo central de espirales, zigzag y fajas entretreídas, claramente. Existe una ancha sima que separa las tradiciones Celta-germánica y mediterránea, una sima que no supo salvar el Artista Irlandés que modeló la crucifixión.

Evangelarios de Echternach

Fueron llevados desde Gran Bretaña a la abadía de Echternach que carecen de la decoración de las páginas-tapiz. Las representaciones de los símbolos de los evangelistas ya siguen las formas y orden de San Jerónimo.

De las imágenes representativas que se usaron en los manuscritos Cristianos primitivos, los Iluministas Ibero-sajones retuvieron únicamente, en general, los símbolos de los cuatro Evangelistas, debido a que podían traducirlo a su idioma ornamental sin grandes dificultades.

El león de San Marcos del Evangelario de Echternach, encuadrado y reproducido como las incrustaciones de esmalte de la tapa de bolsa de Sutton Hoo, está animado por el mismo concepto curvilíneo de movimiento visible en los entrelazados zoomórficos.

Libro Evangelario de Lindisfarne

Escrito por **Eadtrith**, para Dios y San Cubierto. Pertenece a finales del siglo VII entre el 698 y el 721(Museo Británico, London). Contiene cuatro páginas con las figuras de los evangelistas, de un elegante diseño que se inspiró sin duda, en códices Benedictinos Italianos.

En el libro de Lindisfarne se observa el trabajo de un Pintor insular que sabe dotar a unas figuras humana con una representación plástica más acorde con el Naturalismo. Los retratos de los evangelistas sentados en el momento de redactar sus obras y con su respectivo símbolo sobre sus cabezas, nos remiten a modelos orientales, tal como confirman los letreros explicativos donde se transcribe con caracteres latinos el término santo en griego.

Esta nueva inyección de modelos Grecolatinos se corresponde con la sumisión a Roma de toda Inglaterra.

Las páginas rellenas de ornamentación abstracta del Evangelario de Lindisfarne son de tal complejidad que a primer golpe de vista, parece imposible desenredar la profusión de líneas coloreadas que terminadas en cabezas de pájaros o animales fantásticos se trenzan, entrelazan y anudan en meandros de una fluidez . Los colores son los mismos que en el libro de Durrow más un azul, un púrpura, un rosa y un malva. El bestiario serpenteante de Lindisfarne, medio cuadrúpedos y medio pájaros juegan al escondite en un inacabable laberinto de mixtificaciones ópticas que nos conducen a un delirio de formas abstractas.

Contiene cuatro páginas con las figuras de los evangelistas, de un elegante diseño que se inspiró sin duda, en códices Benedictinos

Italianos; la ornamentación abstracta es de tal complejidad que a primera vista parece imposible desenredar tal profusión de líneas, los colores son los mismos que en el libro de Durrow más el azul púrpura, un rosa y un malva.

La página de la cruz del evangelio de Lindisfarne es una creación imaginativa de inmensa complejidad. El Miniaturista, elaboró con precisión de Orfebre en los sectores de su marco geométrico un entrelazado zoomórfico tan denso y tan repleto de movimiento disciplinado que los animales en lucha de la tapa de Sutton Hoo resultan, en comparación de una simplicidad pueril. Es como si el mundo del paganismo encarnado en estos monstruos erizados de dientes y garras, hubiese sido vencido de repente por la suprema autoridad de la cruz. Para lograr este efecto tuvo que someterse a una severa autodisciplina. Sus reglas de juego, exigen por completo, la separación entre las formas orgánicas y las geométricas; dentro de los compartimientos ocupados por animales cada línea debe corresponder a una parte del cuerpo de un animal si nos tomamos la molestias de seguir su trayectoria hasta el punto de origen. Existen asimismo normas que regulan la simetría, los efectos de imagen en espejo, así como las repeticiones de formas y colores que se articulan en cabeza, pies y manos. La concepción de esta imagen estereotipada contrasta con la muestra con la que se ha dispuesto el león rampante de San Marcos.

Al frente de cada evangelio se disponen los símbolos de cada uno de sus autores, aunque no en el orden y forma establecidos por San Jerónimo.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: [http://www. Artehistoria.com](http://www.Artehistoria.com)

ESCULTURA

Otro particular elemento común de la cultura Anglosajona son las cruces de piedra (*ver ilustración No. 19*), particularmente en el Norte. Estas cruces fueron utilizadas para marcar puntos donde los caminos se cruzan o los llanos se denotan, luego fueron utilizadas para oración, remembranza, alabanzas religiosas, rendir culto externo. Las cruces fueron colocadas en sitios de reunión resguardados, donde eran cuidadas de profanación. Estas cruces fueron tal vez colocadas en lugares sagrados de antiguas ceremonias paganas.

En las iglesias fueron construidas cruces variadas con un mismo estilo, como las más famosas y finas cruces de Ilkley (West Yorkshire), Bewcastle, Gosforth, Irton (Cumbria), y Bakewell (Derbyshire).

Todas ellas tienen un diseño distinto dependiendo de la locación como la de Dearham, Cumbria que es muy amplia. En un círculo donde cruzan los brazos de piedra extendidos sólo para ir un poco más allá del círculo de piedra que une la cruz. Un diseño similar puede encontrarse en otros lugares con fuertes tradiciones Celtas, en Wales e Irlanda.

Los acabados que inciden en la superficie de las cruces muestran elementos de características paganas y Cristianas de figuras bíblicas, hasta elaboradas enredaderas de viñas como en Bewcastle.

La piedra céltica tiene como tema central la cruz, por eso se dice que la manifestación escultórica la encontramos en las cruces de Northumbria. Las cruces Anglosajonas tienen motivos evangélicos, mientras que las Irlandesas reflejan asuntos de santos Celtas y abundan en entrelazados.

Vestigios de estos son la Cruz de Acca en la biblioteca de la Catedral de Dublín.

Cruces de Bewcastle y Ruthwell

Del siglo VII. Tienen relieves Bizantinos. Esta última en cada una de sus caras nos presenta motivos y escenas religiosas; en la cara norte se encuentra el panel del juicio, con escenas de Jesucristo el día del juicio final, y en la base una escena de José y María camino a Egipto, en la cara Sur está el panel Magdaleno, que en general cuenta con escenas de los evangelios, en la cara Este y Oeste se ven formas zoomórficas que pueden representar a Jesucristo como la viña verdadera.

Cruz Moon

Es la cruz más alta del siglo VIII, su motivo muestra la huida de la sagrada familia a Egipto.

Cruz de Ruthwell

Corresponde aproximadamente entre el 675 al 700 d.C.

ARTES MENORES

El espíritu del Arte bárbaro anglosajón parece encontrar su foco central en la Orfebrería representando símbolos como el dragón, el caballo, la serpiente y el jabalí salvaje.

Las técnicas que aportó el Arte bárbaro fueron las de *cloissonné*, y la filagrana, encontramos también algunos collares primitivos de cuentas o piedras; la técnica consiste a base de piedras o pastas vítreas planas engrasadas dentro de una retícula de alveolos a modo de celdillas (*ver ilustración No. 20*), soldados a la superficie, con frecuencia algunas piedras singularmente apreciadas se insertaban en lugares salientes, destacados del fondo.

Además de los motivos zoomórficos también podemos encontrar los geométricos. La técnica del *cloissonné* se encuentra en formas más amplias condicionadas por el dibujo de las figuras. Destacan la cubierta del Evangelio de Lindisfarne, la filigrana de la Fibula de Liverpool, el esmalte en el Alfiler de Dowgate.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Durlin, Marcel. Introducción al Arte Medieval en Occidente. Cátedra. Madrid. 1983.

AUTORES

San Wilfredo

Arquitecto, queda muy poco de las iglesias erigidas por él en Ripon, York y Hexham, pero las descripciones que de ellas existen, indican que una de las Iglesias de Hexham, tenía naves laterales con columnas. Ripon por el contrario, tenía en apariencia la planta habitual con pórticos, y tanto la de Ripon, como la de Hexham, poseían criptas orientadas hacia el este, que son la únicas partes de las iglesias primitivas que existen.

Hay registros escritos de que llevó un gran número de libros, pinturas y otros objetos eclesiásticos italianos a Northumbria.

San Dunstan

Arquitecto. Arzobispo de Winchester. Llevó a cabo las reformas monásticas que dieron el mayor impulso al resurgir artístico de Inglaterra, durante la segunda mitad del siglo X. Artista notable, un retrato de él, a los pies de Jesucristo, que se encuentra ahora en Oxford (Bodleian Lybrary), es al parecer obra de éste santo. Probablemente de la década de 950, y está emparentado por su estilo con la Estola de Cutberto y con el Salterio de Athelstan, aunque su mayor monumentalidad y el que consiga dar una sensación de la redondez de las formas corporales, parecen indicar, que la influencia de la Escuela de la Corte de Carlomagno, había sido asimilada del todo. Sin embargo, no es éste estilo, al que a veces se le denomina "estilo reposado", al que suele relacionársele, con el periodo de la reforma monástica inglesa.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Enciclopedia de las Bellas Artes Cumbre. México. 1984. <http://www.biografiasyvidas.com>

Ilustraciones.



Ilustración No. 15 Pequeña casa sajona.



Ilustración No. 16. Torre de iglesia sajona.

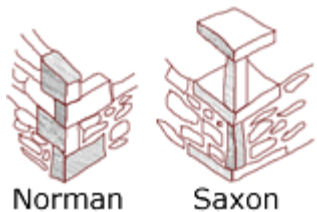


Ilustración No. 17 Trabajo en piedra.

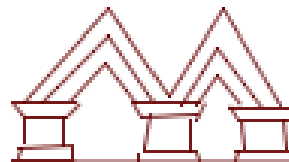


Ilustración No. 18 Ventana de casa sajona.



Ilustración No. 19 Cruz sajona (Hampshire).



Ilustración No. 20 Brocha sajón. Siglo VII.

CAPÍTULO IV ARTE VIKINGO

MARCO HISTÓRICO

Cronología de la Era Vikinga

- 793 Saqueo del Monasterio de Lindisfarne. Se considera como el comienzo de la Era Vikinga.
- 795 Primeros saqueos en Escocia e Irlanda.
- 810 El Rey Danés Godofredo atacó la región de Frisia (actuales países Bajos).
- 814 Muerte de Carlomagno, quedando su imperio fragmentado.
- 821 Abderramán I, mandó al Poeta Yahya Ibn-Dihya como Embajador al Rey Danés.
- 823 El primer Misionero Cristiano, el Arzobispo Ebo de Remis, llegó a Dinamarca.
- 826 El Obispo Ansgar llegó a Hedeby y otras ciudades danesas.
- 830 Visita de Ansgar a Birla. El Rey Bjö lo autorizó a predicar.
- 834 Primera gran incursión contra tierras Cristianas. La ciudad de Dorestad, en Frisonia, fue encendida.
- 839 Los primeros Vikingos Suecos llegaron a Constantinopla.
- 841 Fundación de Dublín.

- 843 Primer ataque importante de los Daneses al Imperio Carolingio. Incendiaron Ruan y provocaron una masacre en Nantes.
- 844 Primeros ataques a las costas Hispánicas. Vikingos Daneses incendiaron y saquearon Sevilla, antes pasaron por las costas Gallegas y Lisboa.
- 845 Primer saqueo de París.
- 850 Construcción de las primeras Iglesias Cristianas en Hedeby y Ribe. Establecimiento en las islas Orcadas y Shetland.
- 852 Ansgar inició su segunda misión evangelizadora por Suecia. Esta vez no fue tan bien recibido.
- 857 De nuevo París fue incendiada y saqueada.
- 862 Vikingos Suecos acaudillados por Rurik tomaron la ciudad Eslava de Novgorod.
- 866 Sitiaron la ciudad de Constantinopla y consiguieron permiso para negociar libremente.
- 867 Conquista de la ciudad de York.
- 872 El Rey Harold, "el de hermosos cabellos", unificó Noruega.
- 874 Se inició la colonización de Islandia.
- 878 Se estableció en Inglaterra el territorio que se ha llamado Daneland.
- 882 Se unificaron Novgorod y Kiev en el reino de Rus.
- 885 Sitio de París durante un año.
- 907 Los Vikingos Rus intentaron sitiar Constantinopla.
- 911 El Rey Francés Carlos "el calvo" cedió los territorios que se llaman Normandía a la jara Rollón y sus hombres.
- 919 Los Vikingos derrotaron a los ingleses, estableciendo el Daneland.
- 930 Comenzó la conversión al Cristianismo en Dinamarca.
- 933 Se estableció el Estado Islandés en el Thing. Único Estado sin monarquía en la Europa medieval.
- 944 Una nueva intimidación contra el Emperador de Bizancio consiguió un tratado comercial especialmente ventajoso para los Varegos.
- 954 Finalizó el Daneland con la muerte del Rey Eric "hacha sangrienta".
- 960 Harold "diente azul" de Dinamarca es bautizado y cristianiza automáticamente Dinamarca.
- 965 las minas de plata Árabes están exhaustas. El comercio con oriente empieza a decaer.
- 970 Vikingos daneses, tras haber combatido en Normandía, toman Santiago de Compostela.
- 975 se abandona la que fue próspera ciudad Sueca de Birka.
- 977 Descubrimiento de Groenlandia.
- 980 El Emperador de Bizancio reclutó la guardia Varega.
- 986 Erik "el rojo" estableció la primera colonia en Groenlandia.
- 991 Olav Trygvason de Noruega, en alianza con el Rey Sveinn de Dinamarca, llegó a Inglaterra y consiguió cobrar un tributo de 22000 libras de plata.
- 1000 El Thing Islandés decretó la conversión al Cristianismo.
- 1002 Llegada al continente americano de Leif Ericsson.
- 1013 El Rey Danés Sveinn Barba partida conquistó Inglaterra y se hizo coronar.
- 1014 El Rey Boro de Irlanda derrotó definitivamente a los Vikingos en la batalla de Clontarf.
- 1016 El Rey Canuto el Grande, hijo de Sveinn, fue proclamado Rey de Inglaterra, además de serlo de Dinamarca.
- 1030 El Rey Olav Haroldson de Noruega murió en batalla de Stiklestad. Más tarde se le nombraría santo.
- 1066 El Rey Harald Hardrade de Noruega acuñó las primeras monedas de forma estable del Norte de Europa. Viajó a Inglaterra para reclamar el trono, pero fue derrotado y muerto en Stamfordbridge.
- 1100 Se da por finalizada la Era Vikinga.

INTRODUCCIÓN

La denominación Vikingo no se sabe muy bien de donde procede y que significa. Los que ahora llamamos Vikingos era un pueblo único distribuido por distintas regiones de Escandinavia, compartiendo la misma lengua, los mismos dioses y similares costumbres. Ellos usaban el termino Vikingo (ir de Vikingo) para designar a quienes componían una expedición marítima de saqueo a tierras más o menos lejanas, mientras que los pueblos contemporáneos a los Vikingos los llamaron de muy diversas formas:

Los Anglo-sajones: Daneses (incluso si eran noruegos).

Los Árabes (de occidente): Mayus (bárbaros infieles).

Los Árabes (de oriente): Varegos (del mar Varego/Báltico).

Los Eslavos Rus: (Remeros).

Los Francos: Normandos (hombres del norte).

Los Germanos: Ascomanni (hombres del fresno).

Los Irlandeses: Lochlainach (habitantes del país de los lagos).

Una versión sobre el significado de la voz *Viking*, dice que provenía de *viken*, la región del fiordo de Oslo en Noruega; otros creen que era la palabra sinónimo de Pirata.

Territorio

Llamamos Vikingos a los habitantes de la región de Escandinavia (en la actualidad son los reinos de Dinamarca, Noruega y Suecia) entre los años 800 y 1050 de la Era Cristiana. Se les considera un solo pueblo. Colonizaron Inglaterra, Escocia, los archipiélagos de Orcadas y Shetland, las Hébrides, la Isla de Man, Irlanda, Islandia, las islas Feroe y Groenlandia. Descubrieron América 500 años antes que Colón. En el continente europeo se establecieron en Normandía, en el norte de Alemania, en los Estados bálticos y en la parte europea de Rusia. Los Vikingos atacaron ciudades como London, París, Pisa, York y Constantinopla. Durante la dominación Árabe en España asaltaron varias ciudades, entre ellas saquearon Cádiz y Sevilla. Desembarcaron en las costas de Portugal, Mallorca y el norte de África. Llegaron a Siria y

Jerusalén, entraron hasta Bagdad y otros lugares de los Califatos Árabes.

Lugares con Arte Vikingo

Dinamarca: Jelling, Mammen.

Gotland: Boge, Larbro.

Suecia: Odeshog, Sollestad.

Noruega: Borre, Dinamarca: Jelling, Mammen, Oseberg, Vang.

Gotland: Boge, Larbro.

Suecia: Odeshog, Sollestad.

Noruega: Borre, Oseberg, Vang.

Los Vikingos se extendieron por los cuatro puntos cardinales. Explorando las costas atlánticas meridionales y septentrionales, aventurándose por las aguas desconocidas de Atlántico Norte, siguiendo los cursos de los grandes ríos de la Rusia actual llegaron a regiones tan remotas y distantes entre sí como podían ser el Imperio Bizantino, Persia, África del norte, significado. El mar blanco, Irlanda y América del Norte.

Los Vikingos fueron grandes navegantes, exploradores intrépidos, hábiles colonos, Comerciantes y Artesanos que crearon leyes justas y vivían en una sociedad democrática. Los Vikingos son famosos por las largas expediciones que realizaron en sus embarcaciones genialmente construidas, en ellas recorrieron los ríos Rusos; llegaron a Constantinopla y Bagdad, recorrieron los ríos y costas de Europa occidental, y llegaron al Mediterráneo.

El conocimiento de la Era Vikinga se basa principalmente en hallazgos arqueológicos, en fuentes históricas de otros países, en mitos, y en sagas escritas en Islandia varios siglos después del fin de la Era Vikinga.

Empezaron con asaltos y saqueos, retirándose antes de que fuera posible oponerles una resistencia organizada. Pero con el tiempo se volvieron más audaces, llegando a ocupar y a asentarse en gran parte de Europa. Al ser paganos, no dudaban en asesinar a clérigos y en saquear las propiedades de la Iglesia. La población se sentía atemorizada por su ferocidad y crueldad. Por otra parte, eran diestros Artesanos, Marineros, exploradores y Comerciantes. Los Vikingos procedían de Noruega, Suecia y Dinamarca. Ellos y sus descendientes controlaron durante algún tiempo la mayor parte de la costa Báltica, gran parte del interior de Rusia, Normandía (Francia), Inglaterra, Sicilia, el sur de Italia y parte de Palestina. En el 825 descubrieron Islandia, donde se asentaron en el 875 (aunque ya estaba habitada por monjes Irlandeses). Colonizaron Groenlandia en el 985. Algunos creen que los Vikingos llegaron al nuevo mundo y exploraron parte de Norteamérica 500 años antes que Colón. Los Vikingos comenzaron haciendo incursiones y posteriormente se asentaron a lo largo de la costa oriental del mar Báltico durante los siglos VI y VII. A finales del siglo VIII, ya realizaban grandes incursiones a través de los ríos de Rusia, estableciendo fortificaciones defensivas. En el siglo IX gobernaban Kiev; y en el 907, una escuadra de 2.000 embarcaciones y 80.000 hombres atacaron Constantinopla, aceptando el ventajoso acuerdo comercial que el Emperador Bizantino les ofreció a cambio de su retirada.

Las primeras incursiones Vikingas en Occidente datan del siglo VIII. El saqueo del Monasterio de Lindisfarne, en la costa oriental de la región Inglesa de Northumbria, el 8 de junio de 793, marca oficialmente el inicio de la Era Vikinga. La *frase a furare normannorum libera nos, Domine* (de la furia de los hombres del norte, libranos señor), recorre toda la Cristiandad. Las crónicas escritas por los aterrizados monjes de Lindisfarne y de otros muchos monasterios dieron a los Vikingos esa imágenes de sanguinarios asesinos dispuestos a conseguir riquezas a sangre y fuego que perduraría durante siglos, eclipsando esa otra faceta que los ha situado más recientemente en la historia como grandes artistas, navegantes, comerciantes, fundadores de ciudades y estados. Los Daneses atacaron y saquearon el conocido Monasterio Británico de Lindisfarne, situado en un islote al noreste de la isla, dando inicio a una tendencia que iba a perdurar. La magnitud y frecuencia de las incursiones Vikingas en Inglaterra, Francia y Alemania aumento hasta el punto de convertirse en verdaderas invasiones, en las que se establecían asentamientos con miras a incursiones posteriores. El territorio de asentamiento Vikingo del noroeste de Francia se denominó Normandía, que procede del término "hombres del norte" y dio el nombre de Normandos a sus habitantes. Un gran ejército Danés invadió Inglaterra en el 865, continuando a lo largo de dos siglos su expansión por la mayor parte de la isla. Canuto, quien gobernó simultáneamente Dinamarca y Noruega, fue uno de los últimos Reyes Vikingos de Inglaterra antes del año 1066. Una gran flota que a través el Sena con la intención de atacar Paris en el año 871 tuvo sitiada la ciudad durante dos años, hasta que se llegó a un beneficioso acuerdo económico para los Vikingos. Este incluía un elevado pago en metal y el permiso para saquear el Oeste de Francia sin impedimento. A cambio del cese de las incursiones y de la conversión Vikinga al Cristianismo en el año 911, el Rey de Francia dio el nombramiento de Duque al Jefe Vikingo de Normandía. Del ducado de Normandía, surgió un gran número de famosos guerreros. Entre ellos se encuentran: Guillermo I, que conquistó Inglaterra en el 1066; Robert Guiscard y su parentela, que le arrebataron Sicilia a los Árabes entre 1060 y 1091; Balduino I, Rey del reino cruzado de Jerusalén. Las incursiones Vikingas cesaron a finales del siglo X. Dinamarca, Suecia y Noruega se habían convertido en reinos, y los Reyes dedicaron la mayor parte de sus energías al gobierno de sus dominios. Con la expansión del Cristianismo, los antiguos valores guerreros de los Vikingos se debilitaron hasta desaparecer. Las culturas que habían conquistado los absorbieron; y así los ocupantes conquistadores de Inglaterra se volvieron Ingleses, los Normandos Franceses, y los Varegos Rusos.

Los pueblos Escandinavos antes de la migración

Antes de que comenzara la gran emigración, los Vikingos eran un pueblo campesino, dominado por un estamento aristocrático rural y militar, sin que existiera la noción de Estado, si bien había una serie de dinastías reales en ciertas regiones. El regionalismo era muy poderoso. Se tenía la idea de que existían tres grandes nacionalidades Escandinavas. Dinamarca nació en el siglo VI, de la unión de los Jutos de la península y los Daneses de las islas y de la región de Escania. En Suecia se produjo la fusión, alrededor del centro económico y religioso del Mälardalen, de los pueblos de los Svear, al norte, y los Götar, al Sur. Finalmente, el llamado "camino del norte" (Nordhrvegr) dio origen a Noruega, donde la población era muy dispersa.

La clase aristocrática dirigente estaba compuesta por grandes propietarios rurales, Jefes de su linaje y de su cantón, que presidían tanto

la asamblea como la guerra. Estos Jefes no reconocían a los Reyes más que una preeminencia solemne, sin autoridad práctica alguna. Eran además Sacerdotes del santuario local. Su residencia, según muestran las tradiciones de las sagas y los vestigios arqueológicos, contaba con una gran sala rectangular de madera con hogar central. El Jefe se sentaba en un trono y recibía allí a sus huéspedes en los grandes banquetes. Al mismo tiempo, dirigía la explotación de sus tierras, en las que trabajaba mano de obra servil. En caso de guerra naval, el Jefe y sus hombres fieles se reunían para construir y equipar uno o más navíos. En algunas regiones, cuando el Jefe moría se le enterraba en uno de estos barcos, en tierra y cubierto por un gran túmulo, a veces rodeado por gran número de esclavos. Las asambleas regionales de los Jefes y sus vasallos, que se celebraban al aire libre, eran la única autoridad política y normalmente iban acompañadas de festividades religiosas.

De las asambleas emanaba la ley, que conservaban de forma oral algunos notables. La independencia de los grupos locales y de sus Jefes era casi total, especialmente en Noruega.

El Rey Vikingo era nombrado, como en la tradición de todos los pueblos Germánicos, por una combinación entre elección y herencia dentro del seno de un linaje. Era responsable, de forma más sobrenatural que efectiva, del bien público en general, y para ello desempeñaba diversos ritos. Era árbitro y pacificador, pero nunca legislador; convocaba al ejército y a la flota además de recibir a los embajadores de otros soberanos. Por lo demás, se comportaba igual que el resto de los Jefes locales y era también enterrado en un túmulo.

Entre los Svear de Uplandia y los Noruegos meridionales hubo dos dinastías homónimas, los Ynglingar, que gozaron de un gran prestigio y estabilidad. En Dinamarca la realeza fue más inestable, estando menos ligada a un linaje y a un lugar. No se conocen, fuera de las tradiciones literarias tardías, ni la capital ni el cementerio real Daneses, hasta que a principios del siglo X apareció la dinastía de los Jelling, en el interior de Jutlandia.

Entre los propietarios rurales y el Rey había un nivel intermedio, el de los Jefes regionales (Jarl), cuyos cargos eran hereditarios, y que contaban con un poder equivalente al de los Reyes. Según parece, el Movimiento Vikingo partió de este estamento de propietarios rurales y de los jefes regionales. En Noruega y Suecia, antes del siglo XI, la realeza no tuvo un interés más que indirecto en el Movimiento expansivo. La emigración fue un medio eficaz para librarse de los aristócratas y propietarios más levantiscos, y un medio de garantizar la paz desviando hacia el exterior las ambiciones aristocráticas. La tradición literaria islandesa, por ejemplo, enlaza la partida de los principales jefes del oeste de Noruega con el esfuerzo unificador del Rey Harold "el de los hermosos cabellos". Es posible que los pobladores que viajaron a Islandia pertenecieran a los linajes que se oponían a esta política de unificación. En cambio, la realeza Danesa se interesó desde el principio por la expansión marítima y a menudo sus miembros dirigieron personalmente expediciones. Sin embargo, este interés decreció precisamente en el momento de mayor auge de las conquistas, desde mediados del siglo IX a mediados del siglo X.

Europa durante la Era Vikinga

La expansión de los pueblos Escandinavos tuvo formas muy diversas a lo largo de los siglos VIII y IX. La mayor parte de las veces fue un movimiento agresivo y de carácter individualista, cuyo objetivo era la consecución de botín. Pero fue también un movimiento agrícola y ganadero, que buscó el cultivo de las tierras de Escandinavia y de ultramar. Al final del periodo, adquirió la forma de empresa política, de prevención, represalia o conquista, llevada a cabo por ejércitos organizados y dirigidos por príncipes. A veces fue un movimiento comercial, pero parece que esta vertiente tuvo menos importancia que la aventurera.

El mundo Escandinavo manifestó, desde principios del siglo VIII, las primeras tendencias a una expansión en dos direcciones. Los Suecos fundaron factorías en la costa oriental del Báltico, mientras que los campesinos Noruegos iniciaron la colonización de los archipiélagos del Norte de Escocia. Pero sólo a fines de ese siglo se estableció el contacto, a menudo violento, entre los Escandinavos y otros pueblos que conocían la escritura. Entre 786 y 796, Inglaterra sufrió ataques Escandinavos en sus costas del nordeste y sudoeste. Hacia 795 fue atacada también Irlanda y, desde 799, la Galia fue objeto de las incursiones Vikingas. Parece que estas primeras expediciones procedían del ámbito Noruego. Unos años después, los Daneses iniciaron en el territorio de Slesvig su expansión a expensas de los Francos instalados en Sajonia. Estas incursiones Danesas fueron en principio terrestres, y sólo hacia 810 se convirtieron en marítimas. Hacia 839, los Suecos habían ya atravesado las estepas Rusas y se dirigían hacia territorio Bizantino. Esta primera oleada se prolongó hasta 930.

Los Vikingos eran un pueblo independiente que viva al Norte en los linderos septentrionales del mundo conocido de la época, un mundo Cristiano que obedecía al Papa Romano. Escandinava no era un país unido. Había estado formada durante muchos años por pequeños estados dominados por caudillos, pero a fines de la Era Vikinga comenzaron a formarse los reinos de Dinamarca, Noruega y Suecia. Carlomagno dominaba Europa a principios del siglo IX. Reinaba no tan sólo sobre Francia sino también en Italia y Alemania. El Feudalismo estaba naciendo en Europa. Al fallecer Carlomagno en el año 814 su reino fue dividido en tres partes con lo cual se debilitó.

Fue en esta época que los Vikingos comenzaron hacerse notar en Europa Occidental. El Sureste estaba dominado por el Imperio Bizantino, Constantinopla (Estambul) era su capital. Otra potencia era el Imperio Musulmán que había entrado en Europa Occidental a través del estrecho de Gibraltar y que luego se difundió por España.

Primera oleada y fundación de Estados Vikingos

Los distintos pueblos Escandinavos desarrollaron formas características de expansión, si bien nunca fueron exclusivas. Los Noruegos operaban en pequeños grupos y se consagraron a dos actividades: el pillaje y la búsqueda de tierras de colonización agropecuaria. Su ruta predilecta partía de la región de Bergen, dirigiéndose al oeste, hacia las islas Shetland. Desde allí se ramificaba: una rama bordeaba la costa oriental de Escocia y de Inglaterra, mientras que la rama principal se dirigía por las Orcadas y las Hébridas hacia Irlanda y después hacia la Galia occidental, España e incluso el estrecho de Gibraltar. En el siglo IX se dio entre los Noruegos un nuevo flujo hacia el Noroeste desde las Shetland, que llegaba hasta las islas Feroes, y de allí hasta Islandia. En el siglo X, alcanzaron Groenlandia y las costas americanas. Los Daneses, más organizados, a menudo dirigidos por un príncipe de linaje regio, buscaron también botín y tierras, pero en forma de grandes concesiones más que de establecimientos individuales. En sus conquistas occidentales se comportaron como señores

más que como campesinos. Sus expediciones tuvieron a menudo un carácter político y fueron minuciosamente preparadas. Su ruta principal partía de Slesvig, recorría la costa Sur del mar del Norte, y desde allí se bifurcaba, con una rama hacia el este de Inglaterra y otra hacia el canal de la Mancha y la costa atlántica de la Galia. Era ésta en buena medida la misma ruta de los comerciantes Frisones. Al igual que éstos, los Daneses remontaban los ríos hasta donde podían navegar con sus embarcaciones, para después penetrar en el interior y dedicarse al pillaje. Entre los Varegos Suecos tuvo menos importancia la colonización agrícola que entre el resto de los pueblos Escandinavos. Los Varegos se dedicaron principalmente al comercio y al servicio militar como Mercenarios, así como al pillaje, aunque de forma menos agresiva que los Daneses. Se establecieron en la orilla oriental del Báltico, desde el Vístula al golfo de Finlandia, y trataron de traficar. Penetraron en el continente por el cauce de los ríos. Sus primeros itinerarios se dirigieron al Norte y al Este. Desde el Duina y el Voljov, llegaron a la cuenca del Volga, que remontaron hasta el mar Caspio. A mediados del siglo IX se convirtieron en sus rutas más importantes las occidentales del Voljov, el Duina o del Vístula al Dniepper. Hacia 860 llegaron al Bósforo. Los Varegos tenían una mayor organización que los Daneses y noruegos, gracias a los cuales impusieron su dominación en las estepas Rusas y formaron colonias militares en sus principales ciudades.

Los resultados de la expansión Noruega

El movimiento de expansión de los Noruegos tuvo un carácter mucho más aventurero que sistemático. Rara vez profundizaron en la colonización y a menudo abandonaban territorios cuyo control habían obtenido recientemente. Organizaban temporalmente, mientras duraba la guerra de conquista, pequeños principados militares. Cuando se acababa con el peligro militar, estos principados se disolvían en la anarquía aristocrática.

La colonización de las islas Shetland y de las Orcadas durante el siglo VIII, tras la conquista del "país del Sur" (Sutherland, el Norte de Escocia), fue obra de reducidas bandas que eliminaron con facilidad a los pobladores o los asimilaron. Hacia 860 los Noruegos organizaron un principado que tenía las Orcadas como centro, acaudillado por un linaje de Jarls de Noruega occidental. Este principado fue núcleo de un vigoroso renacimiento cultural. Desde aquí, los Noruegos saltaron hacia el sudoeste, dirigiéndose a las Hébridas y a la isla de Man. En estas regiones la civilización Celta era demasiado fuerte como para ser eliminada y surgió una cultura mixta, con un Arte de gran originalidad. Man fue densamente colonizada y se convirtió en centro de un pequeño reino Noruego que tenía bajo su dominio a las Hébridas. Aquí, la dinastía fundada por Godred Crovan en 1079 subsistió hasta 1266.

Posteriormente llegaron a Irlanda. Las primeras incursiones fueron actos de pillaje y tuvieron como objetivo los Monasterios de la costa Irlandesa. Hacia mediados del siglo IX parece que los Noruegos comenzaron a desarrollar una ambiciosa política de conquista. Establecieron enclaves costeros de apoyo. Ocuparon Dublín en 836, ciudad que se apresuraron a fortificar, y Limerick, situada en la desembocadura del Shannon, que fue su principal vía de penetración hacia el interior. Hacia 843 un Jefe Noruego llamado Thorgestr pretendió dominar toda la isla e instaurar un paganismo violento. Posteriormente decayeron estos proyectos y tras la muerte de Thorgestr se estableció la convivencia pacífica entre Noruegos e Irlandeses. A mediados del siglo IX las crónicas Irlandesas hablan por vez primera de la existencia de un grupo de mestizos bilingües, los Gall Gaidil, "Irlandeses extranjeros". Desde 872, los Noruegos se contentaron con establecer ciudades-estado a lo largo de la costa, sin conexión con el territorio interior ni entre ellas. A esta red pertenecen las principales ciudades Irlandesas: Dublín, Wexford, Waterford, Cork y Limerick. Los Noruegos abandonaron la colonización sistemática del interior del reino, pero hubo algunos enclaves agrícolas y pastoriles Noruegos en el Lancashire. Se produjeron enfrentamientos continuos entre los Reyes Irlandeses y los reinos Noruegos de la costa, aunque en realidad no se trató de guerras de nacionalidades, pues Irlandeses y Noruegos estaban unidos a menudo por el forestage o adopción, y los Mercenarios Noruegos formaban ambos ejércitos.

De esta época datan algunos héroes de las tradiciones tanto Irlandesa como Noruega, como Brian Borama, cuya muerte en la batalla de Clontarf de 1014 puso fin al esplendor del reino Noruego de Dublín. En los puertos fueron decayendo progresivamente los estados Noruegos, que pervivieron hasta la invasión de Guillermo de Normandía en 1171.

Irlanda debe a los Noruegos grandes aportaciones económicas: la mayoría de sus ciudades y las primeras monedas, acuñadas por Sihtric el de la Barba de Seda, Rey de Dublín del siglo XI, además de la aportación de sus conocimientos náuticos. Sin embargo, en lo cultural, el paso de los Noruegos acabó con el esplendor del Monarquismo Irlandés, que perdió su dinamismo evangelizador.

En el continente, las incursiones de los Vikingos Noruegos fueron empresas de piratería que no dejaron huellas de colonización en las regiones a las que afectaron: el Loira, el Garona y el golfo de Gascuña. En 844 los Noruegos protagonizaron una gran expedición remontando el Guadalquivir hasta Sevilla, que fue saqueada. Entre 859 y 862 penetraron en la costa marroquí, en el Ródano y en Italia, y en 1013-1015 el Rey Olaf dirigió expediciones en las costas de Galicia y Aquitania.

Al norte de las islas Shetland, las expediciones Noruegas no tuvieron carácter militar. Las Feroes fueron colonizadas a principios del siglo IX. Una tempestad llevó a los primeros pobladores Noruegos a Islandia, hacia 860, y su colonización comenzó una década después. A Islandia emigraron linajes de aristócratas Noruegos amenazados por la unificación monárquica de Noruega. A lo largo del siglo X, estos linajes, con sus clientes y sus esclavos, se dedicaron a la explotación ganadera de la isla y edificaron una sociedad peculiar con un gobierno republicano. El Libro de la colonización (Landnamabok), que recogió a fines del siglo XII las tradiciones relativas a estos primeros colonizadores, permite suponer que fueron unos veinte mil los colonos llegados a Islandia desde Noruega. Islandia se convirtió en un centro cultural de primera magnitud y su literatura es quizás la más importante del occidente medieval.

La movilidad de los colonos Noruegos entre todos los puntos de la esfera de expansión Noruega fue enorme y los intercambios continuos. Se dieron profundas influencias entre Noruegos e Irlandeses, por ejemplo en el terreno de la Poesía. Sin embargo, los intercambios económicos fueron menos fuertes. Las diversas colonias Noruegas tendían al autoabastecimiento y sólo Islandia, deficitaria en grano y madera, sostuvo relaciones comerciales más fluidas.

La expansión de los Varegos Suecos

Los resultados del movimiento expansivo de los Suecos durante la primera oleada son poco conocidos. Los puntos de partida de las expediciones fueron los establecimientos mercantiles de Curlandia. Los primeros contactos de los Varegos con los Bizantinos se produjeron

en 839, en el mar de Azov y, hacia 864-884, contactaron con los Musulmanes en la región de Tabaristán. Se desconoce en qué condiciones atravesaron los dominios de las poblaciones Ugrofinesas de la región del Ladoga y los territorios Eslavos de Rusia media y Turcos del bajo Volga. Se desconoce asimismo cómo consiguieron ocupar las ciudades que convirtieron en núcleos de su comercio.

Es probable que los Suecos se convirtieran en jefes políticos a raíz de su contacto con las instituciones de pueblos Turcos como los Jázaros. Puede deducirse también que se introdujeron en las ciudades Eslavas como Mercenarios que, posteriormente, se hicieron con el poder, fundando dinastías en cada gran ciudad. Una de ellas, Kiev, situada en la ruta principal entre el mar Negro y Bizancio, adquirió la hegemonía y unificó progresivamente a las ciudades Varegas. Los Suecos no formaron en ningún momento poblaciones compactas, pero influyeron enormemente en el ejército y el comercio.

Los Varegos se introdujeron asimismo en Bizancio como Mercenarios y formaron una "guardia Varega" que sirvió al Emperador Griego durante los siglos X y XI y que prestó sus servicios en otros territorios, como Sicilia o Apulia. Los Varegos se dirigieron también hacia Bagdad como comerciantes o como piratas, pero sus expediciones no pasaron de la ribera Sur del Caspio y Uzbekistán. Parece que los contactos culturales entre suecos y eslavos fueron muy escasos.

El dominio Danés

Las incursiones Danesas desarrollaron una estructura que presenta tres fases: una primera de pillaje, con el establecimiento de bases en la costa, a partir de las cuales se realizaban expediciones remontando el curso de los ríos hacia el interior y que concluía con grandes expediciones muy alejadas ya de la costa, que exigían invernar en un refugio fortificado. La segunda fase se iniciaba cuando los Daneses chocaban con estados organizados. En esta fase utilizaban la violencia para amedrentar a la población y obtener sustanciosos tributos (*danegelds*). Pero la explotación excesiva de las poblaciones indígenas y las devastaciones Vikingas llevaban a los países a un límite de agotamiento a partir del cual resultaba imposible obtener más tributos o rescates. Entonces comenzaba la tercera fase, con la explotación directa de los territorios. Los ejércitos Vikingos conquistaban el país, lo encuadraban y fundaban un Estado. Intentaban obtener la legitimación del derecho público local, acordada con el soberano indígena, cuya condición solía ser el bautismo, que los Daneses aceptaban sin entusiasmo. A menudo se daban también condiciones políticas: aceptación del régimen feudal o colaboración militar contra la incursión de otras bandas Vikingas. Esta tercera fase se dio con cronologías diferentes en las distintas regiones. Por ejemplo, en la región del Sena las primeras incursiones Danesas se produjeron hacia 810, el cobro de tributos empezó en 845 y el tratado de Saint-Clair-sur-Epte, que concedía Normandía al Vikingo Rollón, en 911. En Inglaterra, en cambio, la fase de fundación de estados Normandos se inició en 876.

El establecimiento de los estados Daneses tuvo consecuencias positivas para la Europa occidental, si se excluyen las devastaciones que causaron durante la primera fase de rapiña; así, los Vikingos recogieron la herencia política Inglesa y Carolingia para perfeccionarla hasta crear las formas más acabadas del Estado medieval. Por otra parte, revivificaron el comercio y expandieron sus límites, lo que produjo la puesta en circulación de los metales preciosos atesorados durante la temprana Edad Media.

Este proceso fue, sin embargo, lento. Los ejércitos Vikingos sólo estaban ligados a su Jefe temporalmente por la llamada "ley del ejército", que los sometía a un Jefe electivo, el "Rey del mar". Las bases jurídicas para la fundación de un Estado estable se tomaron de las tradiciones de los pueblos conquistados. La mayor parte de los Estados creados por los Daneses no superaron esta evolución. Sólo el ducado de Normandía lo estableció, gracias a la adaptación de las instituciones Francas.

La segunda oleada Vikinga y el final del movimiento de expansión

Hacia 930, la primera expansión Vikinga pareció agotarse tanto en Occidente como en Oriente. Hubo aún algunas incursiones de rapiña aisladas, pero cesó la fundación de colonias, desaparecieron numerosos establecimientos y la mayor parte de los que quedaron perdieron su autonomía. Fue esta la época de mayor avance de la Cristianización entre los Vikingos de los distintos ámbitos y, con ello, de asimilación a las poblaciones locales.

Pero hacia 980-990 se produjo una nueva irrupción Vikinga que inició la segunda gran oleada migratoria. Fue un proceso mucho más breve que el anterior, que se agotó hacia 1030 y con un ámbito también más reducido: sólo afectó al Noroeste y al Sudeste de Europa. Las causas de este movimiento son inciertas. Sólo la expansión de los Daneses tiene su origen claro en el establecimiento durante la primera mitad del siglo X de una realeza hereditaria que creó un poderoso ejército de organización muy estricta y que reportó a los Daneses una gran superioridad bélica. Pero no se produjeron cambios demográficos o náuticos relevantes.

El imperio Danés

Los Daneses se lanzaron contra Inglaterra en 980, cuando los Piratas Vikingos reaparecieron en las costas Inglesas. London fue tomada en 994. En principio, los Reyes Ingleses se avinieron a pagar tributos, pero en 1002 una gran matanza de daneses ordenada por el Rey Etelred II supuso el inicio de una cruenta guerra. El Rey Danés Sven emprendió una conquista sistemática de Inglaterra, que continuó su hijo Canuto "el grande" desde 1016. Así se fundó un gran Imperio Danés, que dominó todo el mar del Norte, incluidas Noruega y el Sur de Suecia. Canuto "el grande" tomó de la Iglesia Anglosajona el ideal político necesario para el encuadramiento de su imperio. A pesar de que la conquista de Inglaterra fue precedida por diez años de guerra sangrienta, Canuto fue aceptado por la mayoría de los Ingleses como Rey. La nueva monarquía respetó personas y bienes; no desarrolló colonización rural y sólo acudieron a Inglaterra unos pocos Daneses que formaron la guardia real y la curia regia. La mayor parte de las tropas que habían tomado parte en la conquista fueron devueltas a Dinamarca. El Rey residía en Londres o en Winchester, y el antiguo territorio del Danelaw no gozó de privilegios especiales.

Sin embargo, Canuto murió joven (1035) y sus hijos no consiguieron mantener su reino Inglés. En 1042, Eduardo, hijo del Rey Etelredo, subió al trono restaurando así la dinastía Anglosajona.

En Normandía, a partir de 950, se produjo una importante reconstrucción interna. El país se benefició de la conquista Danesa de Inglaterra, ya que el botín fue a parar al puerto de Ruán para su liquidación comercial.

Sin embargo, los Duques Normandos contemplaron con recelo la expansión de la dinastía Danesa y apoyaron activamente a la

resistencia Anglosajona. Los Normandos dirigieron la campaña que permitió la restauración en el trono de Eduardo “el confesor” en 1066.

Sin embargo, el nuevo Rey murió poco después. Para el ocupar el trono había tres candidatos, todos ellos descendientes de la aristocracia Danesa. Harold, descendiente de un linaje cercano a la dinastía de Canuto, ocupó el trono, pero su hermano Tosti, Gobernador de Northumbria, se alió con el príncipe Harold “el severo”, antiguo Jefe de la guardia Varega en Constantinopla, quien desembarcó en 1066 en Inglaterra. Fue vencido en Stamfordbridge. Finalmente, el tercer pretendiente era Guillermo de Normandía, descendiente del Duque Rollón y primo de Eduardo “el confesor”.

El 14 de octubre de 1066 derrotó al Rey Harold en la batalla de Hastings, instaurando la dinastía Normanda en Inglaterra. En 1070 Guillermo emprendió la conquista del territorio del Danelaw, que había alentado una expedición del Rey Danés Sven Strindsen contra Inglaterra. Guillermo asoló ferozmente el antiguo territorio Danés, incorporándolo a la unidad Inglesa.

La segunda expansión noruega

El movimiento Noruego fue muy disperso. Los Noruegos atacaron Irlanda desde 980 hasta 1014; en la Galia, se produjeron incursiones desde el año 1000 por el Loira y el Garona. La expansión Noruega afectó en mayor medida a la Península Ibérica, donde se registraron numerosas incursiones de importancia: contra Santiago de Compostela en 968, contra Al-Andaluz en 966 y 971 y contra la costa Asturiana en 1013.

Pero el movimiento Noruego tuvo mayor peso en el ámbito Nor-occidental. En 981 descubrieron Groenlandia, que fue colonizada desde 985 por el islandés Erik “el rojo”. La explotación ganadera de la zona costera habitable de esta enorme isla permitió la subsistencia de una colonia Noruega hasta el siglo XIII, en que una gran ola de frío asoló sus poblaciones, que desaparecieron definitivamente en el siglo XV.

Hacia el año 1000, los Noruegos-islandeses alcanzaron el continente americano por una región, probablemente en el Canadá actual, a la que llamaron Vinlandia. Sin embargo, una tentativa de poblar este territorio fracasó y se perdió el recuerdo de estas tierras occidentales.

La segunda expansión Sueca

Los Suecos volvieron a dirigirse hacia oriente en las primeras décadas del siglo XI. Hacia 1040 una gran expedición del Rey Ingvar penetró en las estepas Rusas hacia el Asia Musulmana. Esta expedición fue fallida y, aunque hubo otras hacia Kiev o Bizancio, las incursiones Suecas del siglo XI fueron mucho más tímidas que las del periodo anterior, cesando en el último tercio del siglo XI.

Los últimos estertores de la segunda oleada Vikinga no acabaron hasta comienzos del siglo XII. Daneses y Noruegos perdieron en este proceso su dinamismo bélico, su prestigio y sus apoyos en Occidente. Los Vikingos cambiaron su hábito de feroces piratas por el de peregrinos, participando activamente en la Cruzada. Bajo el signo de la fe Cristiana, Daneses y Suecos se lanzaron también a la conquista de los pueblos del Báltico, hacia Pomerania, Estonia y Finlandia. Pero lo más importante de esta etapa fue la edificación de Estados monárquicos Normandos firmemente apoyada por la Iglesia, tanto en Escandinavia como en los países colonizados por la diáspora Normanda, como Sicilia, culminando así el proceso de incorporación de los antiguos Piratas Vikingos a la civilización Cristiano-occidental.

Los Vikingos era un pueblo independiente que vivía a los linderos septentrionales del mundo conocido de la época, en un mundo Cristiano que obedecía al Papa en Roma. Escandinavia no era un país unido. Había estado formada durante muchos años por pequeños estados dominados por caudillos, pero a fines de la Era Vikinga comenzaron a formarse los reinos de Dinamarca, Noruega y Suecia. Carlomagno dominaba Europa a Principios del siglo IX reinaba no tan solo sobre Francia si no también sobre Italia y Alemania. Al fallecer Carlomagno en 814 su reino fue dividido en tres partes con lo cual se debilitó. Fue en esta época que los Vikingos comenzaron a hacerse notar en Europa occidental. El Sureste estaba dominado por el Imperio Bizantino, Constantinopla era su capital. Otra potencia era el Imperio Musulmán que había entrado en Europa Occidental a través del Estrecho de Gibraltar y que luego se difundió por España.

La resistencia occidental a las incursiones Vikingas

Fue la Europa occidental la que sufrió más violentamente la expansión Vikinga. Los Vikingos actuaban por sorpresa y atemorizaron a la población con su ferocidad. Su dominio del mar les permitía enfrentarse a los pueblos con una evidente superioridad táctica. La actitud de los Jefes locales era comprar treguas a los Vikingos, que por lo general estos no respetaban.

En Inglaterra, Alfredo “el grande” (871-899) logró preservar su reino a cambio de librar la mitad nordeste de la isla al Jefe Danés Guthrum en 878 (territorio que se convertiría en el llamado Danelaw, “país de la ley Danesa”). Éste fue el único rey que organizó una resistencia eficaz contra los Vikingos. Empezó la construcción de una flota que rivalizó con los Daneses en el mar, reorganizó el reclutamiento de su ejército y construyó una red de puntos fortificados a lo largo y ancho de su reino que evitó el avance de los Daneses desde el Danelaw. En el siglo X, el reino Inglés empezó la reconquista de los territorios Daneses y se llegó a una monarquía binacional Anglo-danesa.

En el continente, sólo Germania logró con cierta eficacia rechazar los envites Vikingos debido a la mayor organización de su autoridad regia. Los Daneses ocasionaron grandes devastaciones en los puertos, como en el de Hamburgo en 845, pero no consiguieron penetrar profundamente en el interior.

En la Galia, en cambio, los Normandos tuvieron una enorme libertad de acción. Carlomagno intentó crear una flota de defensa costera para defenderse de los ataques del norte. Su sucesor, Carlos “el calvo”, trató de cerrar los ríos mediante puentes fortificados, pero la indiferencia de los grandes señores Francos impidió la puesta en práctica de esta medida. El 15 de Agosto de 856, una flota Danesa remontó el Sena, saqueó Ruán y estableció su campamento fortificado en una isla cercana a Nantes, Jeufosse. Desde este enclave, en Enero de 857, arrasaron París y pidieron rescate por la Abadía de Saint-Denis. En Junio de ese año llegaron a Chartres y poco después mataron al Obispo de Bayeux. En Julio de 858, Carlos “el calvo” consiguió bloquearlos en la isla de Jeufosse, pero tuvo que retirarse tres meses después ante el ataque de su hermano Luis. En 859 los Daneses arrasaron Noyon, asesinando a su Obispo; más tarde hicieron lo mismo en Beauvais. En 860 Carlos “el calvo” quiso contratar como Mercenarios a los Vikingos del Somme para luchar contra los del Sena, pero no consiguió dinero suficiente. Al año siguiente, Carlos consiguió por 5000 libras que el grupo Vikingo del Somme pusiera sitio a la isla de Jeufosse y mediante un pago de 6000 libras el Rey obtuvo la promesa de retirada de éstos. Pero los Vikingos no se retiraron. Carlos trató entonces de tenderles una emboscada reedificando el puente de Trilbardou, pero fue incapaz de aniquilarlos. Tuvo que pactar con

ellos su repliegue hacia Bretaña. Mientras tanto, numerosos grupos Vikingos realizaron incursiones por el Rin, el Somme, el Loira, el Garona y hasta el Ródano.

Ciudades y unidades político-administrativas

Al correr de los años, la sociedad Vikinga fue cambiando. Familias preponderantes fueron acumulando más poder y territorios, sentando las bases de mayores unidades político-administrativas y apareciendo las primeras ciudades. De Staraja Ladoga y Kiev, en Rusia, a York y Dublín, en las Islas Británicas, se puede estudiar la vida cotidiana de la población urbana. Los mercados y las ciudades vivían del comercio y la artesanía, y aunque los Vikingos afincados en núcleos urbanos sin duda criaban ganado y se dedicaban a faenas agrícolas y pesqueras para cubrir las necesidades caseras, las ciudades seguramente eran abastecidas por las comarcas rurales aledañas. En el sur de Noruega tenemos el mercado de Kaupang, cerca de Larvik, citado en el relato de Ottar al rey Alfredo. Kaupang nunca pasó de ser un mercado, mientras que Birka, en la ribera del lago Mälaren (Suecia), y Hedeby, en la frontera germano-danesa, pueden llamarse ciudades. Ambas fueron abandonadas hacia finales de la época vikinga, pero Ribe, en Jutlandia occidental, sigue existiendo hoy día, al igual que York y Dublín. En las ciudades hallamos zonas bien reguladas con claros límites entre las fincas, calles y fortificaciones alrededor del núcleo urbano. Es evidente que algunas de las ciudades fueron planeadas. Probablemente, muchas fueron fundadas por decreto real, y el rey o sus hombres de confianza tomaron parte en la planificación urbana y la distribución de parcelas. Es indudable que los servicios de limpieza pública y recogida de basuras no estaban tan bien organizados como el plan de urbanización: los residuos y desperdicios yacen en gruesas capas. En aquella época, el hedor y la inmundicia debieron crear unas condiciones bastante desagradables. Hoy podemos observar vestigios de la vida cotidiana de entonces -desde desechos artesanales hasta piojos y pulgas- y hacernos una idea de cómo vivían la gente. Se han encontrado objetos de lejana procedencia, tales como monedas árabes de plata y restos de géneros de seda bizantinos, junto con productos de los artesanos locales: herreros, zapateros, peñeros.

Una sociedad violenta

La sociedad Vikinga era una sociedad violenta: en casi todas las tumbas de varones se han encontrado armas. Un guerrero bien equipado debía tener espada, escudo de madera -con un abultamiento de hierro en medio para proteger la mano, lanza, hacha y arco con unas 24 flechas. El yelmo y la armadura que llevan casi siempre los vikingos de grabados modernos, son sumamente raros en los hallazgos arqueológicos. Los yelmos con cuernos, tan corrientes en el "equipamiento Vikingo" de las estampas, no se han encontrado jamás entre objetos genuinos de la época Vikinga.

Incluso en tumbas con abundancia de armamento, podemos hacernos una idea de quehaceres más pacíficos: junto a las armas, yacen hoces, guadañas y azadones. Junto al herrero, martillo, yunque, tenazas y lima. Acompañan al campesino costero -a menudo enterrado en su embarcación sus aparejos de pesca. En sepulturas femeninas hallamos joyas personales, utensilios de cocina y textiles. También las mujeres, frecuentemente, eran inhumadas en embarcaciones. Los objetos de madera, de cuero o textiles, rara vez se conservan, con las consiguientes lagunas en nuestro saber. En algunas pocas sepulturas, la tierra ha preservado los objetos mejor de lo habitual. A lo largo del fiordo de Oslo, bajo la turba, hay arcilla plástica tan estanca que no deja pasar el agua ni el aire. Algunas tumbas han permanecido como "en conserva" más de mil años, ofreciéndonos una gama completa de ofrendas fúnebres. Los hallazgos funerarios de las embarcaciones de Oseberg, Tune y Gokstad, que pueden verse en el Museo de Barcos Vikingos (Vikingskipshuset) de

Bygdøy (Oslo), son ejemplos magníficos de material legado a la posteridad por afortunadas condiciones de conservación. No sabemos a ciencia cierta quiénes eran los muertos, pero el lujo y suntuosidad indican que pertenecían a la alta clase social; tal vez fueran miembros de la estirpe real que, algunas generaciones más tarde, uniría Noruega en un solo reino.

Las tumbas de Oseberg, Gokstad y Tune acaban de ser datadas mediante un análisis de los anillos de la madera de roble. La nave de Oseberg (*ver ilustración No. 21*) fue construida alrededor de los años 815-820 d.C., y el entierro puede fecharse con exactitud: tuvo lugar en 834. Los barcos de Gokstad y Tune se construyeron en los años 890 y se enterraron un poco después del año 900. En las tres tumbas, las grandes naves fueron utilizadas como cámaras mortuorias. De la nave de Tune sólo se ha conservado el fondo; la tumba ha sido despojada de casi todos los objetos, pero queda lo suficiente para ver que la embarcación, originariamente, era de la misma buena calidad que las otras dos. El barco de Tune tenía unos 20 m. de eslora; el de Oseberg, unos 22 m.; y el de Oseberg, alrededor de 24 m.

En los funerales, la embarcación era sacada a tierra y depositada en un hoyo cavado en ella. Detrás del mástil se erigía una cámara funeraria, donde se depositaba el cadáver sobre un lecho, ataviado con su mejor vestimenta. El resto de las ofrendas mortuorias se traía a bordo, se sacrificaban caballos y perros y se levantaba un alto túmulo sobre la embarcación. Un árabe que viajaba por Rusia a finales del siglo IX, se encontró un cortejo vikingo similar que estaba realizando el enterramiento de un caudillo. Ibn Fadlan escribió el relato de lo presenciado, que se conserva: La nave del difunto es sacada a tierra, y se llevan a bordo abundantes objetos preciosos. El muerto es ataviado con su mejor indumentaria y depositado en un lecho. Una esclava que ha elegido seguir a su señor en la muerte, es sacrificada junto con un caballo y un perro de caza. Se prende fuego a la embarcación, con su contenido, y, sobre los restos se erige un alto túmulo. Se han hallado barcos funerarios incinerados en los países nórdicos y otros lugares de Europa occidental, pero las grandes sepulturas de la región de Oslo no están quemadas. En el barco de Gokstad yace el cadáver de un varón, y es probable que el de Tune haya sido una tumba masculina. En la embarcación de Oseberg había dos mujeres enterradas. Los esqueletos muestran que una tendría 50-60 años de edad, y la otra, 20-30. Quién es la finada principal y quién la acompañante, nunca lo sabremos.

Economía

La Economía de los pueblos Vikingos antes de la emigración era eminentemente agrícola. En Dinamarca el cereal ocupaba el primer lugar de la producción, mientras que en Noruega era la cría de ganado lechero la principal actividad económica. Hasta el siglo IX no hubo ciudades, aunque algunas poblaciones estaban en cierta medida especializadas en el comercio. La aparición de los primeros núcleos urbanos fundados por comerciantes extranjeros, sobre todo frisonos, coincide en el tiempo con las primeras incursiones Vikingas.

La actividad comercial de los pueblos Escandinavos en esta época era muy limitada. Se practicaba el trueque a la producción artesanal y

no se conocía la moneda. Los primeros centros de comercio en Suecia (Birka) y Noruega (Skiringssal) estaban bajo vigilancia de los Reyes. En Dinamarca, el principal centro de trata, Hedeby, situado en la frontera, fue disputado por los soberanos Daneses y Alemanes, siendo finalmente sometido por un jefe sueco. En estos centros se comerciaba con las primeras riquezas obtenidas en las expediciones ultramarinas, pero el impulso inicial del comercio Escandinavo no se conoce.

Al estudiar los hielos de Groenlandia durante la Era glacial se ha comprobado que el clima durante la Era Vikinga era más templado que ahora. La temperatura promedio durante la mitad del año era cálida (un grado más alta que ahora).

Los pobladores del Norte vivían principalmente de la Agricultura, Ganadería, Pesca, Artesanía, caza, recolección y comercio. Sabían secar, ahumar, salar y encurtir los alimentos. En períodos de intenso frío también congelaban. Se bebía en los cuernos del ganado, en vasijas de madera. Para comer usaban cucharas de madera más un pequeño cuchillo que usaban mujeres y hombres el cual lo llevaban siempre al cinto.

Los campos de cultivo y los de pastoreo rodeaban las granjas. En la tierras de labranza se cultivaba trigo, cebada, avena y centeno. Se cultivaba arvejas, judías, col y cebollas. Se juntaban grandes cantidades de hojas para el forraje de los animales para el invierno.

Fabricaban diversos utensilios de labranza como rastrillos, escobas, varas y canastas. La granjas y los pueblos eran autosuficientes.

La gente vivía generalmente en pequeñas poblaciones que constaba de un par de granjas principales que tenían muchas dependencias y construcciones secundarias. Las casas de vivienda eran largas y rectangulares, tenían cimientos de piedra. Las paredes eran de ramas tejidas recubiertas con barro. Los techos iban apoyados sobre sólidos pilares de madera que se encajaban en huecos en la tierra que rellenaban con piedrecillas para lograr mayor estabilidad. De estas casas solamente quedan rastros en la tierra y por eso tenemos que confiar en los hallazgos de los Arqueólogos. Se cree que los tejados eran de caña, turba o corteza de abedul. Una fogata predominaba en el centro de la casa. El fuego daba luz y calor. Las casas carecían de ventanas. Tenían pocos muebles. A lo largo de las paredes había bancas fijadas de madera que servían de asiento durante el día y de cama durante la noche.

Tenían arcones de madera que se cerraban con llave y en los cuales guardaban objetos de valor.

Había muchos centros de intercambio. Birka era uno de los centros de intercambio más típicos, al que convergían muchas importantes vías de comunicación marina y lacustre. A este lugar llegaban los comerciantes extranjeros; Los habitantes de la zona también iban a cambiar sus productos por algo que ellos mismo no podían producir en sus granjas, como copas, objetos de vidrio, hermosas telas de lana o de seda.

En Birka se han hallado sepulcros en los que se encontraron muertos en preciosos trajes de seda y con sus objetos, algunos de los cuales procedían de miles de kilómetros de Birka. Se cree que ahí vivían comerciantes de diversas regiones. Además Birka fue uno de los primeros lugares en donde se predicó el Cristianismo.

Navegación

Los Vikingos fueron grandes navegantes que heredaron ese Arte tras ser desarrollado a lo largo de generaciones; sus antepasados ya surcaban expertamente las aguas del Norte debido a que los numerosos ríos, lagos, islas y fiordos de esas tierras propiciaron el transporte a través del agua mejor que por una tierra atestada de grandes montañas, espesos bosques o pantanos infectos.

Los navegantes de su época se guiaban básicamente por las estrellas; pero, teniendo en cuenta que los vikingos viajaban, por motivos meteorológicos, en verano y que las noches blancas del Norte e incluso la habitual nubosidad impiden la observación del cielo, tuvieron que desarrollar otros sistemas para navegar, como interpretar la forma y dirección de las olas, la temperatura y humedad de los vientos, las distintas sutiles tonalidades del agua, la dirección de las aves migratorias, la presencia de aves marinas o ciertos tipos de peces; además, los expertos timoneles se aprendían de memoria el perfil de las costas. Las viejas sagas cuentan acerca de la utilización de cuervos: si, al soltarlos, regresaban pronto era señal de que no había tierra en las cercanías; si no regresaban, se seguía su vuelo con la seguridad de encontrar tierra en esa dirección. También en alguna saga se habla de la piedra solar; esta piedra se supone que era calcita, que se puede encontrar en una isla del fiordo de Oslo y que tiene la propiedad de polarizar la luz, por lo que era útil en los días nublados, cuando cambiaba levemente de color justo por el lado donde estaba el Sol.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Guerber, H. A. Los Vikingos. M.E. Editores. 1995.

VIAJES

A Oriente

Los habitantes del Norte ya navegaban por los ríos rusos a principios del siglo IX. Muchos de los Suecos procedentes de las costas de Roslagen al norte del actual Estocolmo eran denominados Ros o Rus. Los rusos se establecieron entre otros en Novogorod, Staraja, Ladoca, Smolensk y Kiev para dedicarse al intercambio comercial. Las livianas naves de los Vikingos eran fáciles de transportar por tierra. El caudillo Vikingo Rurik y su hijo Igor fundaron un Estado en Rusia. De allí partieron muchas expediciones hacia el Mar Negro. La meta más frecuente de los Vikingos era Estambul, a la que llamaban Kiklagar. Retornaban trayendo sedas y monedas de plata. A fines del siglo X eran muchos los Vikingos que trabajaban como guardias en la corte del Emperador Bizantino en Constantinopla. Estos guardias Nórdicos eran muy solicitados, se le llamaba "Varegos" y se les admiraba porque eran muy altos y rubios.

A Occidente

Un grupo de colonos Noruegos se estableció en las despobladas islas al Norte de Escocia. Fue una inmigración bastante pacífica. Las islas Shetland, Orcadas y Hébrides recibieron una población campesina que había dejado sus tierras natales para ver si podían vivir de la ganadería y de la caza en esta nueva y árida región. Sabemos que los Vikingos atacaron en el año 793 el convento de Lindisfarne sobre la costa oriental de Inglaterra; este suceso ha sido descrito por la horrible manera como esos Vikingos herejes pisotearon el altar, mataron Monjes y se robaron diversidad de objetos preciosos y valioso de la colección del convento. Northumbria fue conquistada en el año 875 por los vikingos que se radicaron en la ciudad de Cork. El rey Alfredo reinaba en Inglaterra y logró llegar a un acuerdo con los Vikingos según el cual estos solamente ocuparían la zona oriental del país al Norte del Támesis. La mayoría de los Vikingos invasores se convirtió al

Cristianismo. Ellos fundaron ciudades en Dublín en Irlanda, vivían pacíficamente como Agricultores, Campesinos, Artesanos y Comerciantes. Durante los dos siglos subsiguientes no hubo lugar a lo largo de las costas occidentales de Europa y de sus ríos que pudiese sentirse a salvo de los Vikingos. *Defurare normanonum libera nos, Domine*. (Liberanos Señor de la furia de los hombres del Norte), era, según los libros, una oración frecuente en los Conventos Franceses.

Carlomagno falleció en 814 y su Imperio fue dividido entre sus hijos. Los Vikingos asolaban las costas y orillas Francesas. Atacaron París en varias oportunidades. El último sitio de París fue en el año 885. Se afirma que el ataque se hizo con 700 naves y 30,000 hombres pero esto parece una burda exageración. Los Vikingos utilizaban métodos verdaderamente mafiosos al exigir un tributo por la no-agresión. Muy pronto notaron que ésta era una fácil y eficaz manera de conseguir riquezas. Según cálculos realizados los Vikingos habrían capturado unos 300 kgs. De oro y 20,000 de kg de plata durante el siglo IX. El rey Carlos III de Francia le cedió en el año 911 una región al caudillo Vikingo Gange Rolf con la condición de que ya no apareciesen Vikingos a lo largo de las costas. El territorio regalado a los vikingo recibió el nombre Normandía.

Los que se reivindicaron en Normandía se convirtieron en Agricultores y Artesanos, pasadas unas generaciones se habían integrado totalmente a la región, entre otros debido a que se habían casado con habitantes de la zona. Los Vikingos también exigieron tributo de Inglaterra. Se llamó Danageld a dicho tributo porque la mayoría de los Vikingos que llegaban a Inglaterra eran Daneses. A los Ingleses se les exigió en 1012 que pagasen casi 22, 000 kgs de plata y una cantidad adicional de rescate por el cautivo Arzobispo de Canterbury. Posteriormente los Vikingos mataron a golpes a dicho Arzobispo porque no se les pagó el rescate exigido. Cuando el Rey Knut de Dinamarca conquistó Inglaterra en 1016 exigió un pagó de casi 40,000 kgs de plata. Los Reyes Daneses Sven Barbadoble y Knut “el grande”, reinaron luego casi 40 años en Inglaterra.

Al Atlántico

Se calcula que llegaron a Islandia en el año 870. En Islandia se estableció en 902 el primer gobierno democrático.

En el año 982 el noruego Eric “el rojo” se hizo a la mar a la cabeza de una expedición que partió de Islandia hacia el occidente con destino a una tierra que el llamaba Groenlandia, la tierra verde, Eric “el rojo” retornó a Islandia, logró convencer a muchos para que lo acompañasen a la segunda expedición. Partió con veinticinco naves cargadas pero una tormenta los sorprendió y solamente catorce de estas llegaron a su destino. Eric “el rojo” fundó una colonia en Groenlandia y sus pobladores vivían de la caza, pesca, Agricultura y Ganadería. Esta colonia se desarrolló llegando a tener entre cinco y seis mil habitantes.

Tenían dos centros poblados de importancia que quedaban a unos 300 Km. de distancia el uno del otro. En Groenlandia se ha hallado restos Arqueológicos de unas 300 granjas, 17 iglesias y dos conventos. La colonia groenlandesa tenía su propio obispo y existió durante quinientos años pero decayó por motivos desconocidos en el siglo XV. En Terranova se descubrieron a principios de 1960 restos de una población Vikinga en la que habían vivido un centenar de personajes, hombres y mujeres, durante algunos años.

Al hacer excavaciones arqueológicas se hallaron los restos de ocho construcciones. No se han hallado restos de actividades agrícolas pero sí los restos de una forja Nórdica y muchos desperdicios de hierro que son un claro indicio de que se producía hierro en el lugar. También se ha encontrado un típico alfiler Nórdico de bronce, una rueda de ruca, una aguja de hueso y remaches para barcos. La partícula “Vin” que los Vikingos usaron al darle el nombre de Finlandia a esas tierras no tiene nada que ver con la bebida vino sino es una palabra que significa prado.

En la península de Labrador se han descubierto fragmentos que podrían tener origen Vikingo, un trozo de aro de un coto de mallas, una pieza de ajedrez, una parte de una balanza y un trozo de tela de lana. En Ellesmere sobre la isla de Baffin se halló hace un par de años un pequeña estatuilla de madera que representaba un europeo vestido en una especie de camisa larga con una cruz sobre el pecho.

Colonizaciones

Los Vikingos Suecos, sobre todo los Gotlandeses, ya habían abierto las rutas comerciales del este, incluso antes del comienzo de la Era Vikinga, llegando hasta Constantinopla, Jerusalem y Bagdad (muchas piedras rúnicas de Gotland de siglo IX recuerdan la muerte de viajeros que llegaron a estos lugares); para ello remontaron los ríos Rusos y arrastraron sus barcos por tierra cuando hizo falta, como en casos de rápidos o simplemente cuando se acababa el río y tenían que llegar hasta otro que corriese en sentido contrario.

Después, prácticamente tuvieron la exclusiva sobre estas tierras, ya que los Noruegos y Daneses prefirieron viajar en dirección contraria: los Noruegos navegaron sobre todo por mar abierto, llegando a las islas Feroe, Shetland, Orcadas, Irlanda; más tarde a Islandia y desde allí a Groenlandia; por su parte, los Daneses prefirieron establecerse principalmente en tierras Francesas (Normandía) e Inglesas (Danelang).

Prácticamente todos los pueblos y territorios cercanos a los Vikingos estaban divididos y en continuas luchas internas: Post-celtas, Anglo-sajones, Eslavos y los reinos en que se fragmentó el Imperio de Carlomagno tras su muerte. La falta de estabilidad facilitó la entrada de los Vikingos tanto en las expediciones de saqueo como en las de colonización. El estallido migratorio llevó a muchos colonos nórdicos a asentarse tanto en tierras conquistadas a la fuerza como en islas deshabitadas.

Rutas comerciales (ver ilustración No. 22)

El comercio dio lugar a las primeras grandes ciudades Vikingas, como fueron Ribe y Hedeby, en Dinamarca, y Kaupang, en Noruega. En Suecia adquirió gran importancia Birka, en una pequeña isla del lago Mälär, y Gotland, en el mar Báltico. Fuera de Escandinavia, establecieron importantes centros comerciales en York (Inglaterra), Dublín (Irlanda), Novgorod (Rusia) and Kiev (Ucrania) y muchos otros creados de forma más provisional (una de las cosas que marcaba la estabilidad de un poblado era la residencia de mujeres vikingas).

Hasta estas ciudades llegaban comerciantes procedentes de tierra lejanas para intercambiar sus elementos más preciados: paño frisón, seda china, joyas y monedas de oro y plata, vino, sal y especias; a cambio se llevaban pieles nórdicas de zorro, armiño, oso, lobo, lince o castor, marfil de morsa, con el que se hacían tallas religiosas, cera, con la que se fabricaban velas, pescado seco, que alimentaba los días de cuaresma, brea para calafatear barcos y hierro para hacer armas y herramientas. Y todo tipo de artesanías en cerámica, esteatita, madera o hueso. Y no olvidemos a los esclavos, elementos comunes en todos los mercados de la época. En las excavaciones de la ciudad

Sueca de Hëlgo se ha encontrado algo tan exótico como un Buda del siglo VI procedente del Norte de la India.

El patrón de valor máspreciado y estable era la plata, la mayoría procedente de las minas Árabes, ya fuera en bruto o en forma de joyas y, sobre todo, monedas. Los Vikingos no tuvieron moneda propia antes del 975, cuando se acuñaron las primeras en Dinamarca, aunque en pequeñas cantidades; preferían adquirir las de los pueblos mediterráneos, europeos y sobre todo árabes no por su valor monetario si no por su peso en oro o plata, de ahí que se hayan encontrado muchas de ellas partidas o que muchas fueran fundidas para hacer joyas. Para pesar la plata, los Mercaderes llevaban consigo pequeñas balanzas desmontables, que podían ser guardadas, junto con las pesas, en una caja de bronce después de ser plegadas. En Escandinavia se llevan contabilizadas más de cien mil monedas, y se siguen descubriendo más cada vez que sale a la luz una nueva tumba en algún lugar, especialmente en Suecia, donde se han encontrado más monedas inglesas antiguas que en la misma Inglaterra, y especialmente en Gotland, donde han salido a la luz decenas de miles de monedas Árabes, a las que se van añadiendo las que cada primavera surge bajo los arados.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Wehlgren, Eric. Los Vikingos y América. Destino. Barcelona. 1986.

CULTURA

Respecto a la vida cultural de los pueblos Escandinavos, se conoce muy poco de ella antes de la Era de los Vikingos. La tradición rúnica data al menos del siglo III, pero las principales inscripciones son de los siglos X y XI. Los poemas más antiguos son de la segunda mitad del siglo IX, época del padre de la tradición literaria Escáldica, Bragi "el Viejo". Parece sin embargo que estos pueblos contaban con una tradición literaria prolongada y de gran refinamiento, pero su mayor florecimiento se produjo tras la emigración Vikinga, al entrar la cultura Escandinava en relación con otras culturas que la enriquecieron. La Literatura Escáldica, sin embargo, es de una extrema originalidad y complejidad. Los Edda son un conjunto de poemas mitológicos y épicos transcritos en Islandia hacia 1270, conservados en un solo manuscrito, el *Codex Regius* de Copenhague. Su estudio ha demostrado que muchos de ellos se compusieron en épocas más antiguas y que se transmitieron oralmente desde Noruega hasta Islandia. Fueron influidos por las tradiciones poéticas Celtas y por el Cristianismo. No constituyen sin embargo una fuente fiable para el conocimiento de la Historia Escandinava.

La Historia escrita de los Vikingos es obra, principalmente, de autores de Europa occidental, nada afectos a los hombres del Norte, y no cabe duda apenas de que nos presentan sus peores aspectos. Las excavaciones arqueológicas efectuadas en Escandinavia y el extranjero ofrecen una imagen mucho más matizada. Se han descubierto plantas de casas de granjas y mercados donde objetos perdidos y destrozados nos hablan de una simple vida cotidiana. Se han encontrado vestigios de la extracción de hierro en las regiones montañosas, donde los minerales de zonas pantanosas y los frondosos bosques formaban la base de una industria floreciente. También se han hallado y estudiado canteras de donde se extraía la esteatita para hacer ollas y excelentes piedras de afilar. En casos afortunados, se han descubierto vestigios de antiguos terrenos de labranza en zonas que no han sido cultivadas posteriormente, de modo que podemos ver montones de piedras dejados tras laboriosa roturación de tierra cultivable. Excavaciones cuidadosas dejan ver los surcos del arado del antiguo labrador Escandinavo.

Los Escandinavos arribados a Islandia y Groenlandia pisaron tierra virgen. Tal vez en Islandia hubiera algunos Monjes Irlandeses, "emigrados porque no querían vivir con gentes paganas". Las zonas de Groenlandia colonizadas estaban, al parecer, deshabitadas a la llegada de los Normandos.

Lenguaje y Escritura

En Escandinavia se hablaba un idioma común el Nórdico antiguo, los vikingos comenzaron a utilizar la escritura durante la Edad de Hierro. Las letras se llamaban runas y difieren bastante de las letras latinas. Según cuenta la saga fue el dios Odín quien enseñó a escribir a los hombres. No se sabe el origen de la escritura rúnica pero es evidente que tiene mucho más en común con los alfabetos clásicos. Las runas comenzaron a utilizarse en Suecia durante los primeros siglos de nuestra era. No se sabe cuántos eran los que sabían leer y escribir. Se creía que las runas tenían cualidades mágicas. Se les dio forma geométrica para poderlas tallar en madera. Las runas no se escribían en papel o pergamino como las letras latinas y cirílicas. Existían varios alfabetos rúnicos, se les denomina *futharken*, por que empezaban con esas letras. El alfabeto tenía inicialmente 24 letras pero fue diezclado y en la Era Vikinga solamente quedaban 16 letras muchas de las inscripciones rúnicas sobre madera han desaparecido por acción del tiempo y ahora sólo quedan muy pocas. Se les llama piedras rúnicas y son piedras conmemorativas alzadas por los familiares de los que habían caído en tierras lejanas. Las piedras cuentan sobre actos y hazañas que se quería recordasen las generaciones futuras, podían también tratar de actos tan importantes como la construcción de un puente. Las piedras rúnicas estaban pintadas en colores claros y se colocaba en lugares donde pudiesen ser vistas por mucha gente, por ejemplo en los cruces de caminos y en los vados de los ríos. Las inscripciones rúnicas sobre piedra han subsistido hasta nuestros días. Se han encontrado muchas piedras desde Groenlandia hasta el Mar Negro, y en Suecia. Estas piedras cuentan sobre actos, hazañas y podían también tratar actos tan importantes como la construcción de puentes. Etc.

Los Vikingos no escribían sus sagas e historias y por eso la gente se las aprendía de memoria. La tradición de contar las sagas y recitar los poemas estaba muy establecida. La recitación era una actividad muy apreciada durante las largas y frías noches invernales. Los autores desconocidos que escribieron los Eddas durante los siglos VII y XI dejaron una obra que se arraigó en el pueblo y que posteriormente fue reunida en Islandia en el siglo XII por Snorri Sturlusson, un hombre Cristiano que vivió desde 1179-1241. Fue él quien posteriormente recopiló y escribió la *Heimskringla*, la Historia de los Reyes Noruegos. La narrativa Nórdica y las sagas crearon la imagen que se tiene sobre los Vikingos. Las sagas son el tesoro literario de todos los países Nórdicos.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Graf, Eric. Los Vikingos. Oxenstierna Caralt. 1977

Religión Escandinava

La Religión de los pueblos Escandinavos estaba fragmentada en diversos cultos nacionales, que tenían lugar en algunos grandes templos, como el de Uppsala, con ritos en los que participaban los soberanos y en cuyo transcurso parece que se practicaban sacrificios humanos.

Existían innumerables cultos regionales y locales, dirigidos por la aristocracia rural, y cultos familiares, probablemente los más extendidos, que se practicaban en banquetes campestres, con sacrificios animales y libaciones en común.

Dioses Nórdicos

Estaban divididos en dos grandes familias: los Ases (Aesir) y los Vanes (Vanir). De modo simplista, se podría decir que los primeros se dedicaban más a la guerra y los segundos al amor. A pesar de que sus enemigos siempre fueron la raza de los gigantes, los dioses masculinos no tenían inconveniente en mantener relaciones con alguna giganta de la que se encapricharan; de hecho, algunos dioses son fruto de la unión entre un dios y una giganta. En cambio las diosas solían encontrar despreciables a los gigantes.

El Panteón constaba de un pequeño número de grandes divinidades:

Odín. Dios de la guerra y la sabiduría. Dios principal y el más polivalente de todos, que lo mismo protegía a los Guerreros que a los Poetas, a los Brujos y a los muertos. Los Germanos le llamaban Wotan y los Anglo-sajones Woden. Era hijo del dios Börr y la giganta Bestla. Tenía un solo ojo (el otro lo perdió en el Pozo de la Sabiduría como intercambio por los conocimientos adquiridos) y le acompañaban su caballo Sleipner, de 8 patas, los cuervos Hugin y Munin, que sobrevolaban la tierra y le informaban de todo lo que veían, y los lobos Geri y Freki. Presidía los banquetes de los Guerreros del Valhalla, aunque él no comía nada, dedicándose sólo a beber hidromiel. Se le llamaba "el padre de todos", y no sólo en sentido figurado, ya que era el padre físico de la mayoría de los dioses. Usaba varias identidades y disfraces, según la misión que estuviese llevando a cabo.

Thor. Dios de la tormenta, que ocupó un lugar preeminente desde el siglo IX. Era hijo de Odín. Para muchos vikingos era el prototipo al que aspiraban a imitar: dios del trueno, de la fuerza y la justicia. Está más cercano al hombre y sobre él hay más historias y leyendas que sobre ningún otro. El amuleto más recurrente entre los vikingos era una reproducción pequeña de su martillo (Mjöllnir) colgado del cuello; a él dirigían sus oraciones, incluso después de la cristianización, cuando emprendían un viaje por mar, ya que Thor también era un aventurero y un viajero, aunque él se transportaba en un carro tirado por machos cabríos. Su principal entretenimiento era matar gigantes, de los cuales defendía a los hombres y a los demás dioses. Su fuerza natural estaba reforzada por su martillo, un cinturón y unos guantes mágicos.

Frigga. Hija de Odín, también se convirtió en su segunda esposa y era la única que podía sentarse en su trono, desde donde se observaba lo que ocurría en todos los mundos. Era diosa de la atmósfera, y, por lo tanto muy variable. En su palacio recogía a los matrimonios que habían muerto amándose para que permanecieran juntos después de la muerte, por lo que en las bodas se brindaba por ella.

Tyr. También hijo de Odín. Los Germanos le llamaban Tiwaz y estaba considerado como el más bravo de los dioses. Era el dios de las batallas combatidas con honor y astucia. Había una runa que lo representaba y que los Guerreros solían grabar en la hoja de sus espadas, sobre las que se hacían los juramentos más sagrados.

Frey. Dios de la fecundidad, y su compañera Freyja, que eran las figuras más populares y las únicas de las que se han encontrado representaciones figuradas. Era el dios de la fertilidad, tanto de las personas como de los animales o los campos. Bajo su protección se conseguían buenas cosechas, el ganado crecía sano y las personas procreaban hijos fuertes. En su honor, los vikingos echaban pan o derramaban vino o cerveza sobre la tierra. Su iconografía tradicional lo muestra sentado tirándose de la barba y con un gran pene erecto. Sus seguidores llevaban un talismán con la imagen de un jabalí.

Freya. Complementaba un poco las funciones de su hermano Frey, al ser diosa del amor y la fecundidad. Se transportaba en un carro tirado por gatos y mandaba sobre las walkirias. De gran belleza y muy libidinosa, no dudaba en utilizar sus encantos sexuales para obtener lo que quisiera. Una de sus funciones era recibir en el Valhalla a los guerreros muertos valientemente que llevaban las walkirias en sus caballos alados; algunos de ellos tendrían tratos especiales por parte de Freya; los casados se reunían con sus esposas o con las mujeres muertas sin casarse. Su culto, al igual que los de Frey, se acompañaba por cantos eróticos y posiblemente de orgías rituales.

Balder. Dios de la verdad, la luz, de la juventud, de y la inocencia; a pesar de ser querido por todos los dioses, moriría asesinado involuntariamente por su hermano gemelo, pero ciego, Hodur, en una de las tramas cargadas de malevolencia de Loki.

Loky. Una divinidad maléfica. Es el más intrigante y traidor que siempre actuaba por pura maldad. No se sabe cual es su origen, pero era hermano de sangre de Odín. Comenzó siendo un dios, para convertirse paulatinamente en un ser maligno y ser aborrecido tanto en el Asgard como en el Midgard. Pero, a pesar de no ser querido por nadie, tampoco podían evitar su presencia. Representaba los peores rasgos que podía tener un vikingo, divino o humano: el engaño, la traición y el egoísmo. No se levantó ningún templo en su honor ni se le dedicaron sacrificios. Con la diosa Sigyn tuvo a Nari y Vali, y de su unión con la giganta Angrbroda surgieron los mayores monstruos del universo, como la serpiente Jormungand, el perro Fenrir y Hel, la reina de las tinieblas.

Heimdall. El vigilante de las puertas del cielo. El guardián del Asgard. Desde su palacio, llamado Himingbjorg, observa continuamente el puente Bifrost que une el Asgard con el Midgard, para que no pasase nadie que no hubiera sido invitado. Se caracterizaba por su extremada fuerza y por su agudo oído.

Además de estos había muchos otros menos citados en las leyendas:

Aegir. Dios de los océanos, siempre dispuesto a causar el hundimiento de los barcos, cuyos tripulantes eran recogidos por la red de su hermana-esposa **Ran**, por lo cual ninguno de los dos era muy popular.

Njord. Dios de los vientos, invocado en casos de tempestad o para anular los malos deseos de Aegir.

Hermod, ayudaba a las valkirias a transportar a los valerosos guerreros al Valhalla, de los cuales era su jefe. Debido a su velocidad también hacía de mensajero de Odín, sobre todo cuando este no podía acudir personalmente a infundir valor a los guerreros en las batallas de Midgard.

Forsetti. Dios de la justicia, era el juez supremo del Asgard y los dioses respetaban sus sentencias cuando acudían a él para dirimir cualquier desavenencia, logrando reconciliar a todas las partes.

Eran más personajes míticos que dioses a los que se dedicara una auténtica devoción. Había además un gran sustrato de personajes semidivinos: Trolls, Valquirias, Elfos, etc.

Durante el siglo VII se produjo un largo periodo de paz en las regiones Escandinavas que hizo posible el aumento de la población, especialmente en Noruega. Los contactos comerciales con otros pueblos de Occidente llevaron a estas regiones el uso de la navegación a vela. Pero además se produjo una gran efervescencia inventiva: en la construcción naval, se añadieron las bordas sobrepuestas, apareció

la quilla y el uso del remo-timón, se avanzó en la Astronomía náutica y en la escritura rúnica, que en esta época acusó una gran renovación. Fue una fase muy dinámica que marcó el inicio de la Era de los Vikingos.

Hacia fines de la Era Vikinga se impuso el Cristianismo en los países nórdicos, sustituyendo a las numerosas deidades paganas que ejercían su poder sobre la existencia humana. El anciano y sabio Odín era el dios supremo. Tor, el dios de la guerra. Frey velaba por la fertilidad de los campos, los prados y los animales domésticos. Loky era entendido en magia, pero tan ladino que las demás deidades confiaban poco en él. Los dioses tenían enemigos peligrosos, llamados jotner, que simbolizaban los aspectos sombríos y tenebrosos de la existencia.

Las mejores referencias de los dioses paganos datan de la época Cristiana, y tal vez estén teñidas de la nueva creencia. Topónimos de granjas como Torshov, Freyshov y Onsaaker han conservado sus nombres paganos. Los que llevan el sufijo "hov" indican que debe haber habido un templo pagano en la finca.

Las deidades de la Mitología Escandinava muestran rasgos humanos y, como los dioses del Olimpo Helénico, llevan una vida intensa, luchando, comiendo y bebiendo. Los guerreros caídos en el campo de batalla iban directamente a la mesa de los dioses. Se dice que surgió un abismo gélido llamado Ginnungagap al que llegaban las aguas de doce ríos. El abismo fue llenándose poco a poco con bloques de hielo (en que se transformaban las aguas). El único ser vivo era el gigante Surt.

El abismo terminó por llenarse y de entre los bloques surgieron el gigante Ymir y la vaca Audumla. Ymir originó un hijo y una hija más un monstruo de seis cabezas. La vaca hizo surgir al primer dios Buri. Entonces estalló la guerra entre dioses y gigantes. A pesar de eso; Borr, hijo de Buri, se casó con la gigante Bestla a su vez tuvieron tres hijos: Odín, Vili y Ve, que unidos con el padre mataron al gigante Ymir. Se derramó tanta sangre que todos los gigantes desaparecieron excepto una pareja.

Con los restos de Ymir los dioses construyeron Midgard el mundo que más tarde darían a los humanos. Con el cráneo hicieron la bóveda celeste, con la sangre los océanos, con su carne la tierra firme y con sus cabellos los árboles. Los dioses principales eran: ODIN, FRIGGA Y THOR. Las costumbres funerarias manifiestan evidentemente que los muertos necesitaban el mismo ajuar en la otra vida que en la terrena. En la época Vikinga los muertos podían ser incinerados o enterrados, pero la costumbre de las ofrendas fúnebres siempre era la misma. La abundancia de éstas refleja diferencias de costumbres funerarias y de rango social. En Noruega, las prácticas mortuorias son particularmente ricas, constituyendo una importante fuente de conocimientos de la vida cotidiana de la época Vikinga. Todos los objetos que se ofrendaban para la vida de ultratumba nos dan una visión inmediata y detallada del mundo de los Vikingos, aunque, naturalmente, muchos se hayan deteriorado con el paso del tiempo y, casi siempre, no queden sino pocos restos del utilaje original en las sepulturas. Los hallazgos funerarios complementan el material arqueológico de los poblados. En lugares habitados –tanto en la ciudad como en el campo se encuentran objetos perdidos y destrozados, restos de casas, de alimentos o desperdicios artesanales; en las tumbas, el mejor ajuar de los muertos. Se da a entender en los textos legales que lo que hoy día llamamos medios de producción, la tierra y el ganado, pertenecían a la familia. Las ofrendas fúnebres eran pertenencias personales.

Cosmogonía mitológica

Resumiendo en todo lo posible lo que ocupa libros enteros, se puede decir que, al principio, de entre el caos surgió un abismo gélido llamado Ginnungagap al que llegaban las aguas de 12 ríos. El abismo fue llenándose poco a poco con los bloques de hielo en que se transformaban las aguas. El único ser vivo que existía era el gigante Surt, que pasaba el tiempo blandiendo su espada flamígera.

El abismo terminó por llenarse y de entre los bloques de hielo surgieron el gigante Ymir y la vaca Audhumla. Ymir originó un hijo y una hija, más un monstruo de seis cabezas; por su parte, la vaca hizo surgir del hielo al primer dios, Buri. Y entonces estalló la guerra irreconciliable entre dioses y gigantes. A pesar de eso, Borr, hijo de Buri, se casó con la gigante Bestla y tuvo tres hijos, Odín, Vili y Ve que, unidos a su padre consiguieron matar al gigante Ymir. Se derramó tanta sangre que todos los gigantes perecieron ahogados, excepto un pareja que daría lugar a la raza de los gigantes de hielo.

Con los restos de Ymir, los dioses construyeron Midgard, el mundo que más tarde darían a los humanos: Con el cráneo hicieron la bóveda celeste, con la sangre los océanos, con su carne la tierra firme, con sus cabellos los árboles.

Un enorme fresno llamado Ygdrasil que se mantenía siempre verde, sostenía a todo el Universo, que estaba dividido en varios mundos destinados a los distintos seres que lo poblaban: dioses, gigantes, enanos, elfos y humanos.

Asgard. Era la morada de los dioses Aesir (Ases), dividida a su vez en varias estancias:

El Valhalla, donde esperaban las *walkirias* a los *einheriar*, los guerreros muertos en combate elegidos por Odín para que estuvieran a su lado en la lucha del final de los tiempos.

El Thrudheim, donde iban los esclavos y siervos que habían cumplido bien sus funciones con sus amos ahora residentes en el Valhalla.

los distintos palacios-residencias de los demás dioses, como el Valaskiaff, donde estaba el trono de Odín, desde donde contemplaba los nueve mundos.

El Gladsheim, donde se reunían los doce dioses del Asgard en asamblea.

Midgard. Era el lugar destinado a los seres humanos, que fueron creados por los dioses Odín, Vili y Ve a partir de dos árboles caídos. El primer hombre se llamó Ask y procedía de un fresno; la primera mujer fue Emba y estaba hecha de un olmo. El Asgard y el Midgard están comunicados por el puente del arco iris (Bifrost) vigilado por el dios Heimdall.

Jothunheim. Era donde vivían los gigantes, enemigos de los dioses y de los hombres. Aquí se refugió la única pareja de gigantes supervivientes a la matanza provocada por Odín y sus dos hermanos. Este mundo rodea a Midgard, aunque está separado de él por una enorme serpiente llamada Jomurgand. Su rey era Asvid.

Vanaheim. Era el lugar de origen de los Vanir (Vanes), otra familia de dioses. Una vez se enfrentaron a los Aesir, pero lograron reconciliarse. Para asegurar la paz, se fueron a vivir al Asgard el dios Njord junto a sus hijos Frey y Freya.

Svartalfheim. Mundo subterráneo donde se desterró a una raza los enanos oscuros y deformes pero excelentes herreros fabricantes de objetos mágicos. Podían entrar en el Midgard, pero sólo de noche; si un rayo de sol los sorprendía, quedaban petrificados.

Alfheim. La tierra de los duendes o elfos luminosos, seres pequeños, hermosos y sin maldad. Tenían permiso para visitar Midgard

cuando quisieran; y solían hacerlo bajando en un rayo de luna para danzar en círculos mágicos.

Niflheim. Paraje subterráneo frío y oscuro, habitado por Nidhogg, la serpiente que roe continuamente las raíces del árbol Yggdrasil. Estaba compuesto por nueve estancias y era el infierno de los criminales y de los traidores. "Hasta el oro se pudre en el Niflheim".

Hel. Era un lugar sombrío situado dentro del lúgubre Niflheim, donde reinaba Hel, la diosa de la muerte. Allí iban a parar los *muertos de paja*, es decir, los que morían por enfermedad o muerte natural, lo cual resultaba deshonroso y merecedor de este frío reino de la muerte.

Muspelheim. Era un lugar ardiente donde vivía el gigante Surt, señor del fuego y primer ser viviente del universo. De las chispas que brotaban de su espada se hicieron las estrellas. Tras la batalla final entre dioses y gigantes, arrasaría con su fuego los nueve mundos.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: <http://www.es.encarta.msn.com>

Templos y Cultos

No se sabe demasiado acerca de los cultos y las personas encargadas de ellos, así como de temas asociados a la Religión, como la Magia y la Sanación; el Cristianismo tuvo especial cuidado en borrar las huellas de Sacerdotes, Chamanes y Curanderos. Las sagas sólo dejan entrever algunos detalles que, comparados con otras culturas, permiten reconstruirlos de forma especulativa. Parece ser que no había muchos templos; muchos de ellos fueron construidos hacia finales de la era vikinga para competir con las iglesias cristianas, que a su vez se construían a imagen de otros templos paganos, incluyendo cabezas de dragón en los tejados y piedras rúnicas a la entrada, para facilitar la conversión. Los templos más importantes en Escandinava fueron los de Odense (Dinamarca), dedicado a Odín, Hladir (Noruega), dedicado a Thor, y Uppsala (Suecia), a Frey. Los rituales colectivos solían hacerse en bosques, cimas de montañas o lugares que tuviesen un manantial o una gran roca. Sólo los grandes templos tenían sacerdotes profesionales iniciados en el culto al dios correspondiente.

En los lugares que no había ningún tipo de templo, se realizaban las ceremonias en casas, que se vaciaban para la ocasión; los ritos familiares o de las pequeñas colectividades los desempeñaban tradicionalmente los padres de familia y los jefes territoriales. Estos últimos se llamaban *godí* en Islandia. Tenían a los dioses representados en pequeñas tallas de madera clavadas al suelo. Además de los ofrecimientos de comida y bebida, también trataban de conseguir los favores de sus dioses por medio de oraciones, que en algunos casos (comerciantes, guerreros y granjeros) tenían formas estandarizadas para ocasiones concretas. En el altar había un anillo sagrado sobre el que los vikingos realizaban los juramentos solemnes durante las celebraciones especiales.

En las fiestas dedicadas a los dioses se bebía mucho, sobre todo hidromiel, ya que la embriaguez era un estado considerado casi místico, en el que la persona podía acercarse mejor a la divinidad. Se celebraban especialmente los solsticios de verano e invierno, así como los equinoccios de primavera y otoño, que, como ocurrió con las fiestas similares de otros pueblos paganos relacionadas con la naturaleza, posteriormente fueron cristianizadas, habiéndose conservado en algunos países los nombres originales de algunas de ellas, como Jol/Jul/Yule (Navidad) o Eoster/Easter (Pascua).

La fiesta de verano (Vertrarblot) es la actual fiesta de San Juan, la noche más corta, inicio de un nuevo ciclo vital; tanto entonces como ahora los nórdicos lo celebran con grandes fogatas al lado de los lagos o el mar. La de otoño estaba dedicada al dios Frey y venía a ser una fiesta de la fertilidad. Su imagen se paseaba en procesión sobre un carro por los campos y granjas para propiciar una buena cosecha al año siguiente. La fiesta de invierno era el Jolblot, dedicada a Thor. Era llamada la noche madre, por ser la más larga del año; se quemaba un gran tronco de roble que debía arder toda la noche y cuyos restos se guardaban para encender la hoguera del año siguiente.

Les ofrecían a los dioses cada año tres sacrificios principales, que solían consistir en caballos o bueyes criados a propósito para este fin, que requería animales que no hubiesen trabajado en los campos; la cabeza y la piel se ofrendaba a los dioses sobre estacas de avellano y la carne se cocinaba y se consumía en el banquete común, regada con ríos de cerveza bebida en cuernos. La sangre de los animales sacrificados se asperjaba con un hisopo sobre los asistentes y las paredes del templo.

El advenimiento del Cristianismo

Hacia el año 1000 van disminuyendo las expediciones de los Vikingos. Los hombres del Norte se convirtieron al Cristianismo. Seguramente, la nueva Religión contribuyó a frenar el ritmo de las incursiones. Dinamarca, Suecia y Noruega se habían unificado en reinos independientes. Aunque la existencia no siempre fuera pacífica en esos reinos Cristianos, las hostilidades eran originadas por las distintas alianzas de los reyes. Las naciones podían declararse la guerra, pero los tiempos de discordias intestinas y colonización habían pasado a la historia. Siguieron cultivándose los contactos comerciales establecidos en la Era Vikinga, pero ahora los países Nórdicos formaban parte de la Europa Cristiana.

Puede decirse que los Vikingos fueron el último gran pueblo de la Europa occidental en ser Cristianizado. Los primeros misioneros Cristianos llegaron a Escandinavia a comienzos del siglo IX. Sus objetivos estaban en las principales ciudades comerciales. La primera Iglesia Nórdica fue construida en la ciudad Danesa de Hedeby hacia mediados del siglo IX por el Monje Ansgar; más tarde, el mismo Ansgar erigió otra en Ribe, para ir posteriormente a Birka, donde el Rey Bjorn le dio permiso para predicar.

La conversión fue más rápida en las zonas donde los vikingos convivían con otros pueblos ya convertidos, como eran los Francos, los Irlandeses o los Anglo-sajones. Las conversiones Vikingas solían partir de los Jarls y Reyes, a quienes se dirigían especialmente los Misioneros, siendo fácilmente imitados por los suyos, llegando a casos de bautismos masivos en los ríos. En Noruega y Dinamarca se hizo por decreto real en 920 bajo los mandatos de Hakon y Harold "diente azul" respectivamente. Aunque esa hermandad religiosa de los dos reyes no impidió que algunos años más tarde Harold invadiera Noruega y matara a Hakon. En el año 1000 le tocó a Islandia, siendo decretada su conversión en la Asamblea. Suecia fue la más reticente, al no tener Rey único hasta finales de la Era Vikinga, retrasándose hasta el año 1050 y de manera lenta y poco uniforme.

A pesar - o por culpa - de los respectivos decretos, la conversión fue larga y bastante pacífica. Hubo contadas excepciones, como la de los Reyes Olaf Trygvesson y Olaf Haraldsson de Noruega, que pasaron a la historia por su crueldad a la hora de convertir a sus súbditos, ocasionando incluso mártires paganos. Durante siglos los dos cultos coexistieron sin muchos problemas; son significativos los moldes de artesanos que se han encontrado, donde podían fundirse al mismo tiempo como amuletos los martillos de Thor y las cruces de Jesucristo. Al fin y al cabo, un pueblo tradicionalmente pagano y politeísta -y por lo tanto, tolerante en materias religiosas- no debía tener demasiados

problemas en incluir un dios más en su considerable panteón. En periodos previos a las conversiones masivas, muchos mercaderes se bautizaban, o al menos hacían la llamada *prima signatio*, para acceder más fácilmente a ciertos mercados donde se negaban a comerciar con paganos.

Pero el Cristianismo fue recogiendo sus frutos; la conversión supuso el declive de la era vikinga: la moral cristiana, con su noción sobre el bien y del mal, fue arraigando lenta pero inexorablemente, aunque algunos conceptos, como la compasión o el arrepentimiento, les costase más trabajo afianzarse. Además, la Iglesia supo jugar muy bien sus cartas: Se construyeron iglesias en antiguos lugares de cultos paganos, con muchos elementos que recordaban a los anteriores templos, se cristianizaron las fiestas más importantes, se santificó rápidamente al rey noruego Olaf, muerto en 1030, que había sido el prototipo de guerrero vikingo - incluso para imponer el cristianismo a la fuerza, como hemos visto -, al cual se atribuyeron rápidamente la realización de ciertos milagros. A pesar de eso, el culto a los dioses paganos tardó en desaparecer, manteniéndose en algunos lugares, más o menos sumergido, hasta el siglo XVIII.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Graf, Eric. Los Vikingos. Oxenstierna Caralt. 1977

ARTE

Los Vikingos de Escandinavia y Dinamarca desarrollaron, desde el siglo V, una cultura, que en sus manifestaciones artísticas, se extendió por Europa alcanzando su máximo apogeo en el siglo VII.

El estilo Nórdico llevaba decoraciones de animales existentes e imaginarios y distorsionados. Este Arte evolucionó y llegó a formar un Arte muy adelantado que en el siglo XII fue absorbido por las versiones Nórdicas del Arte Europeo Romano.

La ornamentación de la Era Vikinga suele dividirse en varios estilos. El estilo animal influyó además en el Arte de Irlanda y otros países donde se habían radicado los habitantes Nórdicos. Se utilizaban colores fuertes en los tejidos y en los trabajos de piedra, metal y madera. Los textiles se teñían con tintas vegetales, la piedra y la madera se pintaban con colores naturales, también mezclaban metales de diferentes colores.

Los hallazgos de objetos vikingos prueban que la Artesanía estaba muy desarrollada. Fabricaban joyas y herramientas tanto para uso propio como para venta. Producían objetos de madera, hueso y cuerno, hilaban y tejían telas, cintas y tapices.

También sabían hacer joyas de oro, plata y bronce; como brazaletes, collares con hilos de oro. Los herreros eran un grupo muy importante que tenía buena posición en la sociedad. Las joyas de metales preciosos demostraban el nivel social de quien las llevaba. Los orfebres escandinavos dominaban muchas técnicas de trabajo, tenían especial habilidad para realizar trabajos de filigrana. Hacían incrustaciones de diversos metales.

La mayoría de las obras son anónimas, la mayoría de los objetos expuestos en museos son réplicas o fueron extraídos de las tumbas Vikingas (*ver ilustración No. 23*), debido a que los muertos eran enterrados junto con sus objetos personales, incluso con armas, cascos y animales, de ahí la importancia de las tumbas Vikingas.

Arquitectura

Las mejores manifestaciones que se conservan son de Arquitectura, en la que utilizan un sistema dintelado, utilizando de forma sistemática la madera como material constructivo. Los edificios se caracterizan por presentar grandes salas, tejados muy apuntados y formato de pirámide. Entre los restos conservados, destaca la iglesia de Borgund del siglo XI o XII.

Escultura

En Escultura utilizaron curiosos elementos decorativos con entrelazados y estilizaciones zoomórficas. Esta decoración se utiliza preferentemente para decorar los navíos que, según las costumbres, sirvieron de tumbas. El mejor ejemplo es el Navío de la Reina Asa, en Oseberg, conservado en el Museo de Oslo. Como Orfebrería destacan las espadas con botón terminal y anillos en el centro de la empuñadura.

Es de suponer que otro factor importante de la superioridad táctica de los Vikingos fuera el Arte Escandinavo de la construcción naval. Un conocido Arqueólogo Sueco afirma que las naves Vikingas son las únicas embarcaciones de altura y, a la vez, de desembarque que jamás hayan estado a disposición de fuerzas invasoras. Aunque sea una exageración, esta afirmación encierra mucho del secreto de la superioridad militar de los Vikingos. Abundantes referencias de ataques Normandos apoyan esta tesis. El factor sorpresa era importante. La táctica consistía en rápidos asaltos por mar con naves ligeras que no necesitaban puerto y, por tanto, capaces de acercarse a los lugares menos pensados de la costa, y retiradas, igualmente rápidas, antes de que los defensores consiguieran reunir sus fuerzas.

La técnica empleada para las naves Vikingas es llamada construcción en tingladillo. Las embarcaciones construidas para las expediciones de los Normandos eran resultado de más de mil años de desarrollo en los países Nórdicos. Se concedía importancia a construir naves ligeras y elásticas que se adaptasen a las olas y el viento, trabajando con los elementos, en lugar de luchar contra ellos. El casco de las naves Vikingas se construía sobre una sólida quilla que, junto con la roda y el codaste, finamente curvados, componían la espina dorsal del casco. Las tablas se van adaptando a la quilla, la roda y el codaste, fijándose unas a otras con clavos de hierro. Este forro del casco es lo que le da agilidad y resistencia. Una vez que el constructor daba al forro exterior la forma deseada, se encajaban en él cuadernas encorvadas para aumentar la resistencia. Se obtenía mayor flexibilidad atando tracas y cuadernas. Vigas transversales, colocadas a la altura de la línea de flotación, reforzaban la embarcación de través, y robustos maderos apuntaban el mástil. Los barcos llevaban una vela cuadrada en el medio. Cuando reinaba la calma, o el viento contrario no era demasiado fuerte, se podían poner muchos hombres a los remos.

En el curso de la época de los Vikingos, el Arte de la construcción naval fue evolucionando de tal modo que, en el período postrero, había embarcaciones de guerra construidas para navegar con rapidez y llevar muchos hombres, y barcos mercantes menos veloces, pero con casco de mayor cabida para transportar mercancías. Los barcos mercantes no llevaban tanta tripulación, y estaban concebidos más bien para la navegación a vela que a remo.

Parecer ser que existía una especie de división de zonas de influencia entre los Vikingos Daneses, Suecos y Noruegos, si bien guerreros

de las tres naciones participaron en las grandes expediciones emprendidas por caudillos famosos. Los Suecos solían partir hacia el este, y ejercían el control de las vías fluviales de Rusia y, con ello, el de las rutas comerciales de Oriente. Los numerosos hallazgos, en Suecia, de monedas de plata árabes atestiguan una intensa actividad comercial. Los Vikingos Daneses realizaban incursiones por el Sur: Frisia, el reino Franco, Inglaterra meridional. Por su parte, los Noruegos se dirigían al Oeste y Noroeste: Inglaterra septentrional, Escocia, Irlanda y los archipiélagos del mar del Norte.

Las embarcaciones no eran sólo necesarias para las expediciones de conquista y los viajes de comercio, sino también para llevar a cabo una afortunada colonización: familias enteras, con todas sus pertenencias y animales domésticos a bordo, zarpaban para tomar posesión de nuevas tierras. La travesía del Atlántico Norte hasta las islas del mar del Norte, Islandia y Groenlandia, demuestra que los constructores navales de la era vikinga no sólo sabían construir barcos veloces para incursiones en el litoral del mar del Norte, sino también embarcaciones muy aptas para la navegación. La colonización se iniciaba cuando los navegantes descubrían nuevas tierras o regresaban de viajes de comercio o expediciones de saqueo y describían los lugares visitados.

Al parecer, en algunas zonas los antiguos pobladores fueron expulsados; en otras (por ejemplo, en Inglaterra septentrional), los invasores Escandinavos se dedicaron a la Ganadería, aprovechando otras regiones del país distintas que las de la población invadida, que cultivaba cereales.

Los Vikingos construyeron diversos tipos de embarcaciones según cual fuese su utilización y que tipo de aguas tendrían que surcar, aunque el modelo básico era el mismo para todas. Esencialmente había dos clases de barcos: los de guerra y los de transporte.

Drakkar. Usado en las incursiones guerreras. Eran las naves más rápidas y manejables; con su poco calado, podían navegar por aguas poco profundas.

Knörr. Usado para el comercio o la colonización. Eran más lentos, pero al ser mayores, disponían de espacio en el centro para almacenar mercancías y animales.

Había otras variantes menores como las barcas de remos que se llevaban en las naves, similares a las barcas usadas para pescar o para atravesar aguas tranquilas.

Los drakkars tenían un mástil abatible y una vela rectangular, pero cuando no había viento o la situación lo requería, sobre todo al maniobrar en aguas costeras y al adentrarse por los ríos, eran impulsados a remo por los propios guerreros, que lo hacían por turnos. Dependiendo del tamaño, la nave podía necesitar de entre 20 y 50 remeros. Como no había demasiado espacio para equipajes o mercancías, cada Vikingo debía llevar su propio arcón, donde guardaba sus pertenencias y sobre todo, el botín fruto de los saqueos; también le servía como asientos cuando le tocaba remar.

Los knörr eran más robustos y menos maniobrables pero podían transportar mucha mercancía y necesitaban menos gente para manejarlos. Los mercaderes los llevaban cargados de arcones, toneles, hatos de piles. También en ellos iban grupos familiares completos durante viajes de colonización; incluso podían llevar, en una plataforma central hundida, los animales de la granja, útiles de cocina, herramientas, así como todo lo necesario para comenzar una nueva vida: semillas, forraje, alimentos y hasta madera para construir la casa, si sabían que en el lugar de destino escaseaba, como era el caso de Groenlandia.

La enorme flexibilidad y resistencia de los delgados tablonces de los barcos Vikingos se debían a que la madera era cortada con hacha siguiendo las líneas radiales del árbol, consiguiendo tablonces muy delgados que iban superpuestos unos sobre otros en forma de tingladillo y remachados con clavos de hierro. Los barcos eran así de ligeros y maniobrables, con la posibilidad añadida de poder ser transportados por tierra cuando la ocasión lo requiriese, como fue en el caso del remonte de los ríos Rusos.

Las velas eran de lana o quizás de lino. Las escotas eran de cáñamo. Se ha llegado a calcular que las naves podían alcanzar una velocidad de entre 12 y 14 nudos.

La famosa nave de Olav de Noruega "Lengua de Serpiente", medía 37 metros, solamente se han hallado naves parcialmente preservadas. La más larga es Gokstad, que medía 23 metros

Gran parte de los objetos de madera descubiertos están profusamente tallados. Al parecer, hubo muchos artistas y artesanos trabajando en la hacienda. Incluso útiles de uso corriente, como la lanza de los trineos, están cuajados de finos grabados en madera. Aparte del hallazgo arqueológico de Oseberg, conocemos el Arte Vikingo por joyas de metal de pequeño tamaño. Los motivos son similares a los de la talla en madera, predominando los zoológicos: animales fabulosos que se retuercen y entrelazan formando un tupido diseño desordenado (*ver ilustración No. 24*). El tallado es de técnica avanzada: los artistas al servicio de la señora de Oseberg serían seguramente tan diestros con el punzón y el cuchillo de monte como en el manejo de la espada.

También el barco de Gokstad es obra de un Artista de talento, aunque los hallazgos no sean tan ricos en objetos tallados como el de Oseberg. El barco de Oseberg tiene un francobordo bajo y no era, probablemente, tan navegable como las naves de Gokstad y Tune. No obstante, indudablemente podía aguantar la travesía del mar del Norte, y es posible que sea un ejemplo típico de los barcos que se usaron en los primeros ataques Vikingos alrededor del año 800. Una copia moderna ha resultado ser muy rápida, aunque difícil de gobernar. Las tres naves de Oseberg, Gokstad y Tune fueron más bien embarcaciones de viaje para los ricos y poderosos, y no estaban pensadas para transportar guerreros. El barco de Gokstad tiene excelentes aptitudes marineras, mejores que las del buque de Oseberg, lo que se ha demostrado con copias modernas que han atravesado el Atlántico. La forma del casco hace que la embarcación se desplace con rapidez, bien a vela o con 32 hombres a los remos. Incluso con la tripulación completa, su calado no sobrepasa el metro: el barco, pues, era ideal para efectuar ataques rápidos. Es posible que la experiencia adquirida con los continuos viajes por mar, a principios del siglo IX, provocara cambios rápidos y mejoras en la forma del casco de las naves Vikingas. De ser esto cierto, la diferencia entre el barco de Oseberg y el de Gokstad podría ser el resultado de la experiencia de dos generaciones navegando por el mar del Norte y de muchas horas de discusión entre constructores navales ávidos de innovaciones.

Las tumbas de Oseberg y Gokstad fueron profanadas, de modo que desaparecieron las joyas y armas suntuosas que había originalmente. Por el contrario, los objetos de madera, cuero o textiles, carentes de interés para los profanadores, se han conservado hasta nuestros días. Se han hallado restos de sepulturas similares en otros lugares, y parece que era costumbre habitual sacrificar perros y caballos, como también depositar lujosas armas, utensilios como remos y planchas de desembarco, cazos y ollas para la tripulación,

tiendas de campaña y, a menudo, finas vasijas de bronce importadas, que, seguramente, contenían alimentos y bebida para el difunto.

La nave de Oseberg no muestra rastro de armas, como es razonable tratándose de una tumba femenina, pero, por lo demás, contiene el utillaje corriente. Junto a la difunta de más rango yacían objetos que simbolizaban su dignidad como ama de casa y administradora de una finca importante. Hemos de suponer que las mujeres asumían la responsabilidad principal de la explotación de las granjas mientras los hombres llevaban a cabo sus expediciones. Al igual que muchas otras féminas, la señora de Oseberg era seguramente una dama autoritaria y muy respetada, ya estuviera con otras mujeres hilando o tejiendo, o vigilando las faenas agrícolas o la producción de leche, queso y mantequilla. Además de la embarcación, había un carro y tres trineos. Ya se hiciera el viaje al más allá por tierra o por mar, era importante realizarlo de acuerdo con la posición social: se habían sacrificado suficientes caballos para tirar del carro y de los trineos.

Tienda y ollas, útiles textiles, arcas y cofres, artesas, cubos de leche y cazos, cuchillos y sartenes, palas y azadones, silla de montar, cadenas de perro y otras muchas cosas, yacían depositadas en la tumba. Para manutención durante el viaje al reino de los muertos, se habían sacrificado dos bueyes. En la enorme artesa se había colocado masa de pan de centeno, y, en un cubo ricamente decorado, manzanas silvestres para postre.

Artesanías y Joyas

Fabricaban brazaletes y collares con hilos de oro y plata retorcidos, el hueso les servía para hacer asas y mangos, también era utilizado en agujas y peines, los peines generalmente eran de cuerno y solían estar hermosamente ornamentados. Usaban el ámbar dorado para hacer joyas y figuras. Los textiles están mal conservados y solamente quedan pequeños trozos. Las mujeres hilaban lana, ortigas, lino y cáñamo en usos sencillos que consistían de una aguja y una pequeña rodaja. Los usos eran de diversos materiales como vidrio, cerámica y piedra, posiblemente también de madera u otro material. Las mujeres hilaban en telares verticales que se apoyaban en la pared. Los hilos de la urdimbre colgaban y se tensaban con pesas de piedra de arcilla.

También sabían hacer joyas de oro, plata y bronce. Las joyas de metales preciosos demostraban el nivel social de quien las llevaba. Los Orfebres Escandinavos dominaban muchas técnicas de trabajo, tenían especial habilidad para realizar y trabajos de filigrana, hacían incrustaciones de diversos metales.

Metalistería

Las armas Vikingas eran:

Hacha de guerra. Bastante pesada y con mango largo. Podían llegar a medir metro y medio de longitud y solía tener la hoja labrada con filigranas; también había otras hachas de guerra más ligeras hechas para ser arrojadas.

Arcos y flechas. El arco era de madera de tejo y según cuentan algunas sagas, las mejores cuerdas eran hechas con cabellos de mujer trenzados.

Lanza o venablo. Usada tanto como arma arrojada o en lucha cuerpo a cuerpo.

Cuchillo. Que podía servir tanto para comer como para matar.

Espada, larga y de doble filo. Era el objeto personal más valioso para un vikingo, al que daban nombre propio; tanto la empuñadura como los pomos solían estar profusamente decorados con oro, plata y cobre, sobre todo las de los ricos que se mandaban hacer lujosas espadas que mostrasen su fortuna.

Los guerreros no llevaban uniforme y tenían que armarse y vestirse por sus propios medios. El atuendo defensivo básico consistía en:

Chaqueta de cuero o una cota de malla. Según las posibilidades económicas.

Casco cónico de cuero. Algunos de metal (*ver ilustración No. 25*) que solían llevar una protección para la nariz, no tenían cuernos que le hubiera entorpecido los movimientos de combate.

Broquel o escudo. Redondo de madera, pintados por fuera, ribeteados de cuero y con un refuerzo central de hierro, con asa para sujetarlo por la parte posterior. En los drakkar, se colocaban por fuera de la borda. Había otros, más usados en Inglaterra, alargados y triangulares.

Siguiendo el paradigma de la ética del héroe, según la cual, la muerte ideal es la que sobreviene en plena batalla, los Guerreros Vikingos se enfrentaban a sus enemigos con una audacia y un valor sin límites, ya que la gloria del combate dependía de su honor y su reputación. En los barcos, los mejores Guerreros, los temerarios, se colocaban en la proa.

Monedas

Las monedas no valían como dinero para los Vikingos que utilizaban el metal de plata como modo de pago. Por tal motivo partían los objetos preciosos y monedas para tener trozos utilizables. Esto explica que se encuentren tantas monedas y joyas despedazadas en las excavaciones de la Era Vikinga. El único valor que tenían los objetos era su peso en plata. En la Era Vikinga llegaron al Norte muchas monedas árabes, probablemente trajeron miles de ellas. Muchas de estas fueron fundidas y convertidas en barras o lingotes que mas adelante se utilizaron para hacer joyas. Cuando se empezaban agotar las minas de plata de los Califas comenzaron a traerse al Norte monedas Alemanas e Inglesas.

Vestido

A los Vikingos les importaba mucho la apariencia. Cuanto más ricos, mejores y coloridas eran las telas. Los hombres vestían dos tipos de pantalones: rectos y bombachos tipo oriental. Según la temperatura en la parte superior llevaban un blusón sobre él un chaquetón y sobre ambos una túnica de lana.

Las mujeres llevaban largos vestidos de lino y túnicas de lana, medias de lana y zapatos de piel. Les gustaba adornarse con joyas, tanto las que tenían utilidad de complemento al vestir como las fíbulas o broches que se empleaban para sujetarse la capa o el vestido; o las que simplemente eran de adorno como anillos, pendientes, collares metálicos o brazaletes.

Los hombres llevaban pantalones de diferentes modelos, podían ser largos, tanto rectos como bombachos amplias que se ataban bajo la rodilla. En la imágenes se ven también otros tipos de pantalones. Sobre el cuerpo llevaban un blusón y sobre este una túnica o chaqueta.

Encima de todo podían llevar una manta de lana gruesa. Esta se sujetaba sobre el hombro derecho con un alfiler o broche. Además llevaban un cinturón en el que colgaban sus objetos más importantes como cuchillos, piedras de afilar, eslabones y hasta pequeños artículos de tocador. Durante el periodo frío del año se envolvían en pieles suaves y abrigadas.

Un Cronista Inglés de la época que escribió mucho sobre los Vikingos cuenta que éstos se bañaban todos los sábados y que se cambiaban de ropa con frecuencia. Por eso gozaban de mucha popularidad entre las inglesas. Las armas de los Vikingos evolucionaron algo durante las diferentes épocas de la Era vikinga y además variaban de una zona a otra. Los cascos ornados de cuernos, no existían en ese entonces. Los que utilizaban eran cascos redondos o puntiagudos hechos de cuero sobre una estructura de acero. Sus escudos eran redondos de madera, de casi un metro de diámetro, algunas veces pintados de colores. Las armas de lucha más importantes eran espadas, lanzas, arcos y flechas. A fines de la Era Vikinga también utilizaban hachas de cuchilla ancha. Las mejores hojas de espada se importaban del reino de los francos. Muchas provenían de taller de Ulfberth. Su nombre está grabado en varias de las espadas halladas.

Las mujeres tenían mucha importancia. Eran imprescindibles, independientes y fuertes. Cuando los hombres se iban de cacería o se hacían a la mar para pescar o comerciar eran ellas las que con ayuda de sus peones dirigían la labranza. En la granja vivían mujeres, niños, ancianos, enfermos y siervos. Las dueñas tenían conciencia de su valor y eran muy independientes. Muchos opinaban que eran rudas y arrogantes pero es menester recordar que tenían una enorme responsabilidad. En las sagas islandesas se dan muchos ejemplos de estas mujeres conscientes y seguras de sí mismas. Ellas llevaban una llave al cinto eran la dueñas de la granja. Era la que decidía sobre los depósitos y almacenes, sobre la comida, las telas, los tejidos, etc. A parte de llevar un peine las mujeres también llevaban un pequeño cuchillo que necesitaban para sus labores cotidianas. Lamentablemente no existe ningún traje bien conservado de la época Vikinga. Solían tener el pelo muy largo. Con pocas excepciones se las representan con cola de caballo con la que formaban un rodete en la coronilla y a través del cual hacían salir luego la larga cola de caballo que les colgaba libremente sobre la espalda; utilizaban grandes horquillas para sujetar el rodete.

Según algunos escritores de la época cuenta que tanto hombres como mujeres se peinaban todos los días y que cada uno tenía un peine de hueso.

Juegos

A los Vikingos les gustaban los juegos de mesa, como por ejemplo el juego del lobo y el cordero. Durante la Era Vikinga comenzaron a jugar ajedrez, esto lo habían aprendido de los Españoles que a su vez lo habían aprendido de los Árabes. Este juego llegó primero a Europa occidental y luego a Escandinavia. También practicaron diversos deportes y juegos. Hacían tiro al blanco con arco y flecha. Durante el invierno, cuando se congelaban los lagos y ríos, utilizaban una especie de patines de hielo hecho de huesos metatarsos de caballos, buey o alce que lijaban hasta lograr una especie de riel plano que se fijaba al pie con correas de cuero. Se ayudaban de una estaca con pica para avanzar. Los esquís se conocían desde la edad de piedra. Se ha encontrado una piedra rúnica que representa a un vikingo sobre esquís cazando con arco y flecha.

La música era un arte practicado por los Vikingos. Se han hallado restos de muchos instrumentos musicales. Utilizaban tambores e instrumentos de percusión pero también instrumentos de viento, flautas y cuernos.

Se han encontrado flautas de hueso hechas de tibias. También tenían los sofisticados instrumentos de cuerda que se tocaban en las cortes de Europa. Se ha tratado de reconstruir algunos instrumentos. El único resto hallado es un puente de hueso para sostener las cuerdas, todo lo demás ha sido destruido con el tiempo.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Heat, Ian. Los Vikingos, Del Prado. 1995.

Ilustraciones.



Ilustración No. 21. Barco de Oseberg (reconstrucción).

800

Ilustración No. 22. Las rutas de los vikingos



Ilustración No. 23. Estela funeraria procedente de Estocolmo. S. VIII.

Ilustración No. 24. Talla vikinga en madera.

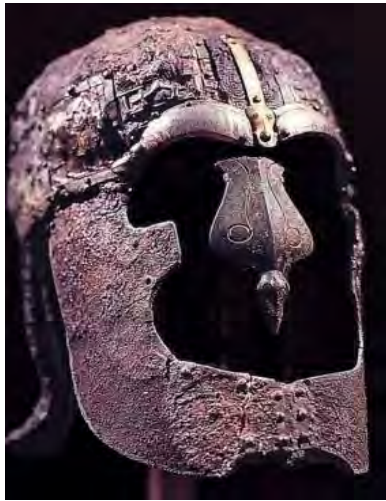


Ilustración No. 25. Yelmo vikingo.

CAPÍTULO V ARTE ISLÁMICO

INTRODUCCIÓN

En su acepción literal, la palabra Árabe *Islam* significa 'entregarse', pero el Corán establece su sentido religioso "someterse a la voluntad de Dios". La persona que practica y profesa el Islam es un Musulmán (del Árabe *Muslim*, el que se somete a Dios). El Musulmán, es un seguidor de la revelación divina lo que lo convierte en un miembro de la comunidad Islámica. Estos se sienten ofendidos cuando se les llama Mahometanos, en tanto que este término implica un culto personal a Mahoma que es prohibido en el Islam.

El Islámico es un Arte que dominó y transformó unas tradiciones étnicas y geográficas, que creó alguna fórmula peculiar de simbiosis entre las formas de comportamiento y expresiones artísticas locales, y las panislámicas. Transformó a veces de manera temporal e imperfecta y otras permanentemente, algunas actividades o tradiciones locales.

En las últimas décadas muchos investigadores, especialmente los que han estudiado el Norte de África, Turquía, Irán y Asia central, se han inclinado a subrayar el carácter local y regional de las Artes, mientras que una tradición erudita anterior ha hecho hincapié en la unidad de las Artes creadas bajo la égida del Islam.

Existe el peligro de interpretar el término Islámico simplemente como un revestimiento cultural que afectó a aquellos pueblos que se hicieron Musulmanes por fe o civilización. Ocurre que, con la notable excepción de la mitad de España, casi ninguna parte del mundo conquistado por el Islam entre los siglos VII y XII renunció jamás a su identificación cultural propia.

El tiempo y el espacio que crearon la cultura Islámica forzaron automáticamente el desarrollo de la necesidad física y Estética de un Arte. *A priori*, el estímulo para la creación de un Arte exclusivamente Musulmán no se encuentra en los monumentos, sino en determinadas costumbres e ideas identificables que tenían que traducirse a formas visualmente perceptibles. Dicha traducción solamente sería posible y

tendría sentido mediante la existencia en todas sus creaciones de unas estructuras fundamentales, es decir, de sistemas regulares de relación entre los elementos de los monumentos, sin lo cual ninguna forma podría ser inteligible para quien la utiliza.

Hay dos puntos importantes para poder entender el Arte Islámico, uno es que el cambio de significado y el cambio de forma son dos fenómenos separados que dependen uno de otro, pero no coinciden necesariamente. El cambio no solamente consiste en modificaciones de los caracteres visualmente perceptibles de forma y sujeto, sino también en una interrelación entre estos aspectos. Y el otro más difícil de captar: la mente del espectador.

Civilización Islámica

En palabras de Sourdel "la civilización Islámica se ha elaborado a partir de datos religiosos y jurídicos explicitados progresivamente en un cuadro material variable... sometida, como cualquier otra, a progresos y decadencias". La singularidad religiosa define sus principales aspectos pero muchos de éstos no son nuevos sino fruto de múltiples herencias porque el Islam, escribe F. Broudel, creció "sobre el humus de la civilización abigarrada y dinámica que le ha precedido en el Medio Oriente... quizá la más antigua encrucijada de hombres y de pueblos que haya existido en el mundo". De todos modos, parece evidente que la dimensión religiosa organizaba aquella herencia en un ámbito histórico nuevo, complejo y múltiple, sin duda, pero común. Por eso, el conocimiento de la doctrina del Islam, de sus modificaciones, comentarios e influencias, y de los momentos e intensidades de conversión al Islam en cada territorio, hecho que parece haber culminado en el siglo X, son aspectos indispensables para comprender mejor los acontecimientos políticos, y previos para el estudio de las demás cuestiones que se refieren a la civilización y las sociedades Musulmanas de aquellos tiempos.

Territorio

Rodeada por el Mar Rojo, el Océano Índico y el Golfo Pérsico y unida por su extremo Noroeste con África, la Península Arábiga se tiende como un puente entre este Continente y el Asiático.

Tierra de escasas lluvias, calores de 50° y vientos tórridos la mitad de sus 2700 000 km², la ocupa el desierto, sólo en algunas partes del norte, en las costas montañosas, en la región del Yemen y en los oasis que salpican el desierto se dan zonas fértiles.

Cientos de años antes de Cristo la península Arábiga ya estaba poblada por tribus nómadas. Se cree que allí, en el Sur, tuvieron su cuna los pueblos de lengua semita. Muchos de esos pueblos emigraron, Acadios, Hebreos, etc. los que se adueñaron del desierto y se hicieron Baqueanos en su travesía, en la que utilizaban a los resistentes dromedarios. Estos Árabes nómadas *Sede Win* (Beduinos) vivían agrupados en pequeñas tribus comandadas por un Jeque (en Árabe *Seyyid*: Caudillo) única autoridad que reconocían. La pobreza del medio las llevó muchas veces a luchar entre ellas, disputándose los escasos abrevaderos y pasturas.

Hacia el siglo V de nuestra era, esas tribus independientes conformaban tres grupos principales: en el Sur los Yemeníes. en el norte, los Nazaríes y los Gaysi'ies. Por entonces algunas tribus se habían asentado en zonas que permitieron al Agricultura y el comercio. Allí crecieron ciudades y se desarrollaron formas de organización política que constituyeren repúblicas aristocráticas.

El Islam dominó en diversas regiones como es Persia y Mesopotamia, Siria, Egipto, Turquía, India, Túnez, Argelia, Marruecos, Sur de Italia y España. En Persia se mantuvo una influencia Sasánida, aquí se edificó la ciudad de Bagdad en las primera épocas del Islam, ésta ciudad fue abandonada rápidamente, luego se edificó la ciudad de Samarra. Siria y Egipto tuvieron relaciones desde las primeras conquistas, en Turquía se dividió en Selyúcidas y Otomanos.

Lugares con obras de Arte Islámicas

África: El Cairo, Fez, Kairuán, Marrakech, Qayrawan, Tremecén.

Asia-medio oriente: Alepo, Bagdad, Bujará, Bursa, Damasco, Dangan, Ghazni, Herat, Ispahán, Iznik, Jerusalén, Kasan, Kashan, Khirbat Al Maffiar, Kufa, La Meca, Medina, Nayin, Nishapur, Samarcanda, Samarra, Shiraz, Sultanabad, Sultaniyeh, Teherán.

Europa: Carmona, Córdoba, Edirne, Estambul (Constantinopla), Guadalajara, Lebrija, Peñafiel, Puerto de Sta. María, Sahagún, San Lúcar La Mayor, Sta. Ma. de Trasierra, Sevilla, Tauste, Teruel, Tarazona, Toledo, Zaragoza.

Economía y Sociedad

Por mucha que sea la importancia atribuida a los elementos religiosos, a la reflexión y a la práctica derivados de ellos para el establecimiento de una identidad y orden político, jurídico y social; éstos se formaron igualmente a partir de unas determinadas maneras de organizar la producción y distribución de bienes económicos en los medios rurales y urbanos, de modo que la estructura y la dinámica de aquel sistema social sólo pueden comprenderse a través del conocimiento de estos aspectos en sí mismos y en su relación con las cuestiones jurídica y política.

El Islam o sumisión a Dios no es una Religión nueva sino que Muhammad se considera el último de los portavoces de la revelación divina, el "sello de los Profetas", sucesor en este aspecto de Moisés y Jesús, de modo que tanto Judíos como Cristianos son, para el creyente Musulmán, gentes en el camino de la verdad aunque no la conozcan completa. El Monoteísmo Islámico es radical y simple, lo que hubo de atraer a disidentes tanto del Cristianismo ortodoxo -Monofisitas- como del Maniqueísmo y Mazdaqismo dualistas Iranios. La práctica religiosa era sencilla y aseguraba la salvación mediante rito, sin que hubiera un nexo indispensable entre aquélla y las exigencias éticas -lo que no quiere decir, en modo alguno, que el Islam no proponga una ética a sus adeptos-: los pilares de la Religión son profesar la fórmula de fe, orar, ayunar, dar limosna, peregrinar a La Meca, contribuir a la expansión del Islam. Desde el punto de vista social, el Islam pretendía establecer una comunidad de creyentes dotada de plena paz interior (*umma*), rompiendo con los marcos tribales de los Beduinos y, después, con las jerarquizaciones sociales rígidas de los Imperios a los que atacó: aunque este ideal no se logrará nunca -como tampoco se logró el de la primitiva comunidad o Iglesia Cristiana- sino que subsistieran rasgos de la organización tribal y de otras Preislámicas así como diferencias étnicas y económicas el mensaje era atractivo, casi revolucionario en el mundo de su época, lo que atrajo a muchos adeptos.

El papel de las mujeres en el Islam

Su participación en la vida social, política y económica es de gran interés. Aunque la atención de los medios de comunicación occidentales se ha centrado sobre todo en el *chador*, su imposición y la resistencia al mismo en forma de mechones de pelo que asoman, uso de maquillaje o de medias, una gran cantidad de mujeres se han dedicado a participar en la vida pública y han usado el *chador* para acceder mejor a ella.

Cualquier cuestión relativa a las mujeres Musulmanas se encuentra muy mediatizada e influida en España, y el mundo occidental en general, por una percepción social dominante muy rígida e inmóvil que busca demostrar a través de "lo salvaje que es el Islam con las mujeres" las raíces culturalistas de la incompatibilidad entre la modernidad y el universo del Islam.

El tema de las mujeres en el mundo del Islam es un tema "fetichista" en nuestras sociedades, y la razón de tan gran interés se basa más en su vinculación con las costumbres sociales "Islámicas" que en un deseo por liberarlas de la marginación legal evidente en la desigualdad de derechos y oportunidades.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Nueva Enciclopedia Temática. Cumbre. México. 1984.

DESARROLLO HISTÓRICO

Periodo Clásico

Durante los siglos VII y VIII se produjo la expansión territorial del Islam y durante esas dos centurias y las dos inmediatamente posteriores se desarrollaron las cuestiones legislativas y teológicas básicas del Islam ortodoxo. Aunque no tan esencial como en el Cristianismo, en el Islam la Teología es casi tan importante como el Derecho. Los debates y las discrepancias teológicas comenzaron muy poco después de la muerte de Mahoma. El primer conflicto importante lo desencadenó el asesinato del tercer Califa, Utmán ibn Affan, y su posible sucesión. Se planteó la cuestión de si un Musulmán seguía siéndolo después de cometer pecados graves. Un grupo fanático, cuyos miembros fueron llamados Jariyíes, sostenía que la comisión de pecados graves, sin el debido arrepentimiento, podía llevar incluso a la exclusión del Musulmán (aunque siguiera observando los restantes artículos de fe) de la comunidad Islámica. Para ellos, las buenas obras, y no sólo fe, eran esenciales para el Islam. Los Jariyíes llegaron a considerar impías a casi todas las autoridades políticas Musulmanas y, tras numerosas rebeliones, fueron eliminados. Una facción Jariyí más moderada, los Ibadíes, consiguió sobrevivir y pervive en el Norte y Este de África, y en algunos países de Oriente Próximo (Siria y Omán).

Los Omeyas

Con Mu'awiya (661-680) comenzó la primera de las dinastías Califales surgidas de los grupos de la tribu de Qurays, a cuyo linaje perteneció el Profeta Mahoma. El carácter Árabe de la dominación se mantuvo plenamente pero los Omeyas se preocuparon tanto o más de la organización política y administrativa del nuevo Imperio que de su condición de lugartenientes del profeta y guardianes de la Religión Islámica. Los Árabes eran minoritarios en todas las regiones. En Siria y Palestina habría unos 250 000 en aquella época, y en Persia hubo que estimular su establecimiento (hay noticia de unos 50 000 asentados en la frontera Noreste o Jurasan). Al conservar sus vínculos tribales a los que añadían los derivados de sus nuevos y discrepantes intereses políticos, no eran raros los enfrentamientos internos con motivo de episodios de sucesión en el Califato, por ejemplo entre Qaysíes y Yemeníes o Kalbíes en los años 684-85 y de nuevo hasta el 691, con motivo del acceso al Califato de Abd Al-Malik (685-705). Pero no dudaron en convertirse en grandes propietarios rurales recibiendo tierras en usufructo o en propiedad, ni en fijar su residencia en ciudades pues incluso sus antiguos campamentos de la conquista o Amsar (Fustat, Kufa, Basra) se convirtieron en centros urbanos. Seguían siendo, por lo tanto, un ejército, aunque sedentarizado en distritos (*yund*), cuyo núcleo principal estaba en Siria. De entre ellos nombraban los Califas a los Emires que gobernaban las provincias, y el Árabe fue declarado lengua administrativa de todo el Imperio por el Califa Abd Al-Malik. El poder Califal tomó entonces muchos rasgos propios de otras Autocracias, sobre todo de la Bizantina pues, al establecerse la capital en Damasco, su ejemplo e influencia fueron preponderantes.

Tendió a hacerse hereditario-dinástico mediante la designación de sucesor en vida. El Califa se rodeó de un consejo de notables Árabes (*Shura*) para limar las diferencias intertribales o de otros géneros, pero contó también con muchos colaboradores Cristianos en Siria y con buena parte de las Aristocracias locales de Mesopotamia. El nombramiento sistemático de Jueces o Cadíes que ejercían justicia siguiendo los preceptos religiosos y en nombre del Califa fue un elemento fundamental de estabilización, al mismo tiempo que se producían cada vez más conversiones al Islam y se modificaba, por lo tanto, la base social del poder. Los Califas Omeyas tuvieron que enfrentarse, por lo tanto, al problema mayor de cualquier Imperio, que no es tanto nacer como consolidarse. Cuando Abd al-Malik hizo acuñar moneda propia, aunque basada en los sistemas anteriores, ya lo habían conseguido: el dinar de oro y el dirhem de plata son, en cierto modo, un símbolo. Pero los problemas eran grandes y variados. En primer lugar, la rebeldía religiosa de Jariyíes y Siíes.

El Jariyismo produjo muchas revueltas locales especialmente entre los Bereberes del recién conquistado Magreb, en zonas de la alta Mesopotamia e Iraq y en Arabia del Norte, pero el Siismo alcanzó dimensiones mayores aunque durante unos años Hasan, el hijo mayor de Ali, se avino a reconocer al nuevo régimen. Su hermano Husayn se sublevó y murió en la batalla de Kerbela, cerca de Kufa (680); sus seguidores volvieron a la lucha durante la revuelta social de Mujtar de Kufa (685-687) y desde comienzos del siglo VIII, especialmente en Iraq, y acabaron por ser un elemento clave en la caída de los Omeyas. Por otra parte, el gran aumento de conversos al Islam daba lugar a situaciones nuevas de tipo socio-político y fiscal. La administración Omeya siguió basándose casi por completo en los Árabes, a pesar de que los Mawali eran cada vez más numerosos. Su única concesión, en tiempos de Umar II (717-20) e Hisam (724-43) fue liberarlos del pago del impuesto personal o *yizya*, que hasta entonces segaría afectándolos como si no fueran Musulmanes, pero al mismo tiempo se adscribió el impuesto territorial o *jaray* a la tierra, fuera Musulmán o no su propietario, lo que resultaba gravoso para los creyentes produciendo descontento y descenso en las recaudaciones. Los no Musulmanes también se vieron afectados por subidas de impuestos a medida que se hacía más compleja la administración imperial. Para entonces había concluido ya la segunda época de conquistas, que los Omeyas llevaron a cabo tanto para acallar o aplazar los problemas interiores como para cumplir su objetivo religioso y político de expansión del Islam.

Los resultados, aunque discontinuos, fueron importantes en algunos frentes. El asalto a Constantinopla fue, tal vez, el objetivo principal, nunca conseguido a pesar de las grandes dificultades por las que atravesaba Bizancio: el intento más fuerte tuvo lugar entre los años 674-78, por vía marítima, doblado por avances terrestres en Anatolia; de nuevo en el 717-18 sufrió Constantinopla otro gran asedio que logró superar. Las fronteras orientales fueron, igualmente, líneas de avance: más allá del Jurasan se conquistó Transoxiana entre los años 699 y 714, importante nudo de rutas comerciales y zona estratégica para hacer frente a las poblaciones Turcas nómadas del Asia central. En el Sudeste se incorporaron en los años 711-13 el Beluchistán y el Sind pero los Musulmanes apenas hicieron alguna primera incursión en la India. Los éxitos más sobresalientes se conseguían al otro extremo del mundo Islámico, en la antigua África Bizantina y en Hispania: la fundación de Qairuán (670) proporcionó la base necesaria para conquistar todo el Magreb. Si la resistencia Bizantina no fue muy grande, la actitud de las poblaciones Bereberes sí que provocó dificultades desde el primer momento porque acabaron aceptando el Islam en su mayoría, aunque a menudo en su forma Jariyí, pero su espíritu de independencia y rebeldía frente a los Árabes dio lugar a muchas revueltas en el siglo VIII -por ejemplo en los años 740-41- y posteriormente a secesiones. En realidad, los Árabes dominaron al comienzo las mismas tierras que antes estaban sujetas a Bizancio pero la expansión del Islam en el resto del Magreb y en el Sahara se debió más a los propios Bereberes, a medida que aceptaban la nueva Religión, cosa que ocurrió masivamente desde el siglo IX. A principios del VIII, los Bereberes fueron partícipes muy eficaces en la conquista de la Hispania Visigoda, a partir del año 711, el último de los grandes triunfos Omeyas, y trasladaron a ella sus diferencias con los Árabes. Sin duda, en aquel siglo la parte más arabizada y mejor organizada del occidente Musulmán era Ifriqiya, la antigua África Bizantina, donde los conquistadores Árabes fueron unos 50 000 hacia el año 750, dominadores de una población heterogénea pero mayor tardíamente Beréber. Al concluir el primer tercio del siglo VIII, el Imperio Islámico había llegado a fronteras que fueron estables durante siglos. La referencia a algunas grandes batallas perdidas por los Musulmanes se ha utilizado como símbolo para señalar este hecho: el fin del asedio sobre Constantinopla, en 718, y la derrota frente a los Bizantinos en Akroinon (740), los límites puestos a la conquista en el extremo occidental, en dos batallas un tanto mitificadas (Covadonga, 722; Poitiers, 732). En Asia Central, a pesar del resultado favorable de la batalla del Talas contra los Chinos (751), la expansión también cesó. Por entonces, el interior del territorio Islámico tenía bastante bien perfiladas sus grandes áreas regionales (Arabia, Siria, Egipto, Iraq, Iran, Magreb y Al-Andaluz) así como su condición de espacio intermedio entre las restantes civilizaciones del viejo mundo: Occidente, Bizancio, el espacio eurasiático habitado por los Jázaros o recorrido por los Varegos, el Asia central, asiento de poblaciones turcas en vías de Islamización más adelante, y, en fin, la India. El Islam obtuvo beneficios de esta ventajosa posición durante siglos, mientras dominó el Mediterráneo y el Índico. La dinastía Omeya, que había dirigido aquel vasto proceso de expansión y consolidación, no pudo superar el cúmulo de resistencias y oposiciones que se habían manifestado desde los comienzos de su gobierno. La más profunda se refería a la supuesta impiedad de los Califas y era encabezada tanto por los Siíes como por otra rama de los Hachemíes descendientes de Al-Abbas, tío del Profeta, que acabarían dando nombre al movimiento en su conjunto. Además, crecía el descontento de Iraníes e Iraquíes ante el predominio Sirio en el ejercicio del poder: la revuelta sería, en gran medida, una revancha de la antigua parte Mesopotámico-persa. No sólo de ella: muchos Mawali veían con irritación cómo, a pesar del cambio de condición religiosa, no conseguían una equiparación efectiva con los dominadores Árabes y participaron en la rebelión contra los Omeyas como manera de conseguirla.

Los Abasíes

El Movimiento Abasí comenzó oscuramente en Kufa y el Jurasan, apoyado por numerosos Mawali y en relación con los Siíes, aunque sin confundirse con ellos, en torno a descendientes de Al-Abbas que se consideraban con derecho al Califato, llegado el momento. El gran organizador fue un liberto Mawla de Kufa, Abu Muslim, que comenzó la revuelta en el Jurasan el año 746, entró en Kufa con sus seguidores tres años después y alzó como Califas a Abu-l-Abbas. Marwan II y los restantes miembros de la familia Omeya, salvo Abd Al-Rahman, fueron exterminados con el 750. Los Abasíes se consideraron a sí mismos la dinastía bendita, en contraste con la impía ilegitimidad que atribuían a los Omeyas, fueron guías de la comunidad en la oración y en la aplicación de la ley (*iman*), al tiempo que lugartenientes del Profeta y jefes de los creyentes (Amir Al-mu'minin), utilizaron los signos de poder más relacionados con su carácter religioso (el sello, la túnica y la lanza del Profeta, el color negro en sus estandartes), y promovieron la reflexión y ordenación teológica y jurídica en torno a la fe islámica, pero nunca accedieron a las pretensiones de sus antiguos aliados Siíes, que se sintieron traicionados. No así los muchos Mawali que habían apoyado el cambio: con los Abasíes el Imperio Árabe de los Omeyas fue sustituido por otro puramente Islámico en el que las diferencias de origen entre los creyentes tenían mucha menos importancia. Al haber cesado la era de las grandes conquistas, los Califas de la dinastía pusieron su principal empeño en mejorar las instituciones sobre bases distintas: fundaron una nueva capital en el año 762, Bagdad, lo que situaba en Mesopotamia el centro del Imperio, y adoptaron muchos procedimientos de gobierno y administración de origen Persa, acabando con el anterior predominio Sirio. El ejército también perdió su anterior aspecto tribal y su composición con voluntarios de la fe, pues pasó a estar integrado por Mercenarios procedentes muchos de ellos del Jurasan: si esto era, en principio, beneficioso para el poder Califal rompía, en cambio, con las ideas que habían hecho del ejército Árabe el instrumento de las conquistas de tiempos pasados.

Durante trescientos años, en fin, la dinastía Abasí presidió la madurez y apogeo de la primera civilización Islámica en todos sus aspectos: "su mayor logro -escribe D. Sourdel- fue la plena definición cultural del mundo Islámico al integrar armoniosamente elementos árabes, iraníes y greco-sirios: fe islámica, valores sociales Árabes, Ética Irania, Lógica y Ciencia Helenísticas, todo ello expresado en Árabe como lengua común y dentro de una concepción universal del Islam basada en la idea de la igualdad de los creyentes". No es extraño que aquel Islam clásico fuera visto, en tiempos futuros, como un modelo de perfección a imitar o restaurar. El poder efectivo y casi universal de la dinastía Abasí duró no más de un siglo. Ya en época de los Califas Al-Saffah (750-54) y Al-Mansur (754-75) se rompieron anteriores alianzas: Abu Muslim, uno de los grandes artífices del triunfo, murió ejecutado en el año 754. Los Siíes de la parte de Hasan fueron reprimidos tras sus revueltas de los años 762 y 788, mientras que los de la de Husayn permanecían tranquilos y más atentos a la formulación de sus doctrinas religiosas. El Jariyismo, aunque menos poderoso, todavía inspiró revueltas en Iraq, Siria, Arabia y, en especial, en el lejano Magreb, donde respaldó la independencia de los Bereberes Rustemíes de Tahert (761) y de otras ciudades-estado como Siyilmasa, fundada en 757, en la cabecera de los caminos que atravesaban el Sahara de Norte a Sur. Por el contrario, los Idrisíes, independizados desde el año 788 y fundadores de Fez en torno al 808, eran Siíes. Y, más allá, Al-Andaluz había hecho secesión tras la

llegada del último Omeya, Abd Al-Rahman (756), que estableció un Emirato independiente en Córdoba, siempre afecto a la ortodoxia Sunní.

El Califato de Harun Al-Rasid (786-809) ha sido siempre considerado como una época de apogeo, en la que el mando administrativo corrió a cargo de la familia Irania de los Barmekies durante 17 años, hasta su caída en desgracia en el 803. Desde luego, los problemas de fondo no desaparecieron, en especial los relativos a la dificultad de mantener o recuperar el poder en las zonas extremas de Occidente o del Jurasan, pero tampoco se agudizaron. El sordo enfrentamiento entre Árabes e Iranios en la Corte se resolvió a la muerte del Califa mediante la guerra entre su sucesor principal, un hijo de madre Árabe, Al-Amin (809-813), y otro hijo, de madre Irania, Al-Ma'mun (813-833), que consiguió vencer y alcanzar el Califato.

En su época se produjo el intento más fecundo de desarrollar la ortodoxia en sus aspectos teológicos y jurídicos, introduciendo incluso la posibilidad de formas de reflexión crítica (Mu'tazilismo), al tiempo que se promovían iniciativas piadosas, entre ellas la construcción de la Mezquita Al-Aqsa en Jerusalén, y se buscaba la aproximación con los Siíes, en especial de la rama de Husayn. La condena del Mu'tazilismo en tiempos de Al-Mutawakkil (847-61) marcó el final de aquellos intentos, en coincidencia con las primeras dificultades políticas graves. Tales dificultades arrancaban, es cierto, de tiempos anteriores porque el poder Califal no podía ejercerse homogéneamente sobre todo el territorio, incluso en aquella época de relativa paz exterior: contra Bizancio hubo ofensivas en la frontera del Taurus y en Armenia en algunos momentos (775, 809, toma de Amorion en 838, 863) pero la línea se mantuvo estable. En el Jurasan fue preciso conceder mayor autonomía a familias de gobernadores, como los Tahiries, que retuvieron el cargo entre el 821 y el 873, o a notables como los Samán-Judat de Transoxiana, cepa de la futura dinastía Samaní. En el extremo occidente, las secesiones se consolidaban al añadirse a las anteriores otra más importante, la de los Gobernadores Aglabíes de Qairuán, estables desde el año 800 al 909 y creadores de un primer "Estado Árabe-bereber según el modelo de Bagdad" (Laroui). Las regiones centrales del Imperio conocieron diversas revueltas locales pero no desgarros definitivos.

Los Califas, sin embargo, vivían aquellos problemas desde la lejanía de sus gigantescas residencias palaciegas, donde estaban mediatizados por otro tipo de poderes: Al-Mustasim (833-842) se trasladó de Bagdad a la nueva ciudad Palatina de Samarra, donde su nueva guardia Turca de Mamluks o esclavos blancos tenía una capacidad de presión excesiva sobre el Califa, más peligrosa incluso que las incidencias de las revueltas urbanas en Bagdad.

Disgregación y nuevos poderes

Cuando Al-Mutawakkil murió asesinado en el año 861 por miembros de su guardia Turca, los acontecimientos desgraciados para el Califato comenzaron a precipitarse, mientras se consolidaban las diversas ramas del Siísmo, casi siempre hostiles a los Abbasies. Las secesiones aumentaron en número e intensidad. Los Saffaríes sustituyeron en parte a los Tahiries en el Jurasan (867-900) y el mando de los Gobernadores Tuluníes se hizo hereditario en Egipto (871-905), mientras que los Siíes Qarmatas dominaban Bahrayn y, con ello, mediatizaban el tráfico naval hacia o desde Bagdad, y otros correligionarios se hacían con el poder en el Yemen (901). La revuelta general de esclavos negros (Zany) la baja Mesopotamia, entre 868 y 883 vino a agudizar los males del momento y a poner de relieve la gravedad de los problemas sociales, pues aquella revuelta fue mucho más duradera que otras ocurridas en el siglo IX. Los califas no tenían los medios precisos para reaccionar porque las rebeldías y secesiones iban acompañadas por el cese del envío de tributos a Bagdad, de modo que incluso hubo que empezar a pagar a la guardia Palatina Turca mediante la cesión en usufructo de tierra para que vivieran de la renta pagada por sus cultivadores, y a los Gobernadores fieles se les cedían todos los ingresos fiscales de su respectiva región: nuevas Aristocracias militares dominarían, así, los escenarios del poder desde el siglo X, a consecuencia de aquellas concesiones de renta.

Los órganos administrativos centrales tampoco eran de confianza debido al gran número de Siíes que trabajaban en ellos. Así, desde el año 908, a la muerte de Al-Muktafil, los Califas tuvieron que renunciar a proseguir los esfuerzos hechos por sus antecesores y dejaron de ejercer poder político en la práctica aunque siguieran siendo la máxima autoridad religiosa: el Gobernador militar del Iraq tomó en el año 936 el título de Emir de Emires y ejerció lo que quedaba del poder central, a lo que se añadía el control del Iraq mismo y del Oeste del Irán. Desde el año 945 los Gobernadores Buyies consolidaron su mando por vía dinástica y respetaron la posición religiosa de los Califas aunque ellos mismos estaban próximos a los Siíes duodecimanos. Otros Gobernadores militares o diversos movimientos religiosos propiciaban nuevas secesiones y formas de poder regional en el espacio Islámico.

En Siria, sujeta a la presión de campañas militares y reconquistas parciales Bizantinas desde el año 867, las dinastías locales fueron mas efectivas a la hora de defender el territorio, en especial la de los Hamdaníes de Mosul, a la que perteneció Sayf Al-Dawla, señor de Alepo desde el 944. En el Jurasan y Transoxiana, las anteriores dinastías de Gobernadores fueron sucedidas por la de los Emires Samaníes, dueños de Bujara y Samarcanda, que conocieron un gran esplendor en el siglo X. En Egipto, por último, una nueva dinastía, la de los Gobernadores Ijshidíes, gobernaba entre el 939 y el 969. Una vez más, los acontecimientos de mayor alcance ocurrían en el extremo occidental del mundo Islámico. En el Magreb se desarrolló el Movimiento Fatimí, adepto al Siísmo. Su iniciador, el enviado o *Mahdí* Udayd Allah, procedente de Siria e instalado primero en Siyilmasa, se proclamaba descendiente de Alí y Fátima, depuso a los Aglabíes de Ifriqiya en el año 909 y tomó el título de Califa, con lo que por primera vez se rompía la unidad Califal en el Islam. Los Fatimíes extendieron su dominio al resto del Magreb en los decenios siguientes, eliminando a los Rustemíes de Tahert y a los Idrisíes de Fez, e incluso dominaron parte de las rutas saharianas, lo que les permitió intervenir en aquella fundamental fuente de aprovisionamiento de oro y esclavos. Nada tiene de extraño que los Emires Omeyas ortodoxos o Sunníes de Al-Andaluz hayan reaccionado: Abd al-Rahman III tomó también el título de Califa en el año 929 y procuró alentar las resistencias, que provenían de los Sunníes norteafricanos y de algunas confederaciones de tribus Bereberes, en especial la de los Zanata, dueños de las rutas saharianas centrales desde mediados del siglo X. Los Fatimíes, sin embargo, habían vencido las revueltas principales, como la de Abu Yazid entre los años 943 y 947, y obtenían un nuevo éxito al hacerse con el control de Sicilia.

Su Califa Al-Mu'izz actuaba como vencedor, por lo tanto, cuando emprendió la conquista de Egipto entre el 969 y el 971 con el ánimo de convertirlo en centro del mundo Islámico y plataforma para el ataque final contra los Abbasies. El Magreb era un territorio demasiado lejano y el Califa confió su gobierno a los Ziríes, una dinastía Emiral cuya dependencia fue sólo nominal y se rompió por completo a mediados del

siglo siguiente. Los Ziries, además, restauraron la ortodoxia Sunní y, desde el año 1015, abandonaron el poder en el Magreb occidental a favor de los Hammadies. El Islam clásico tocaba a su fin.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Grabar, Oleg. La Formación del Arte Islámico. Cátedra, Madrid. 1979.

RELIGIÓN

El Islam

Es una Religión Monoteísta surgida en el siglo VII en la Península Arábiga a partir de las enseñanzas de Mahoma, llamado el Profeta. En su acepción literal, la palabra Árabe *Islam* significa 'entregarse', pero el Corán establece su sentido religioso, "sumisión" a la voluntad o a la ley de Dios. La persona que profesa y practica el Islam es un Musulmán (en árabe *muslim*, 'el que se somete a Dios'). Según el Corán, el Islam es la religión universal y primordial. Incluso la propia Naturaleza es Musulmana ya que obedece las leyes que Dios ha establecido en ella. Para los seres humanos, que tienen libre albedrío, la práctica del Islam no implica obediencia sino la libre aceptación de los mandatos divinos.

El Musulmán es un seguidor de la revelación divina (recogida en el Corán) formulada por el Profeta Mahoma, lo que le convierte en miembro de la comunidad Islámica (*umma*). Para algunos autores basta dar testimonio y pronunciar la *shahada* (profesión de fe) que se expresa al afirmar "No hay más dios que Alá y Mahoma es su profeta". La fórmula es exclusiva. Ya que el propio Corán cita a los seguidores de Mahoma como "Musulmanes" (*Él os ha llamado Musulmanes*, Corán 22,78), estos se sienten ofendidos cuando son denominados "Mahometanos", en tanto que este término implicaría un culto personal que el Islam prohíbe.

Doctrina islámica

Las dos fuentes fundamentales de la doctrina y la práctica islámicas son el Corán y la *Sunna* o tradición, así como la conducta ejemplar del profeta Mahoma.

Desarrollo y expansión

Partiendo desde La Meca, en la Arabia occidental, el Islam creció hasta abarcar toda la península, a los 25 años de la muerte de Mahoma, habían conquistado Persia, la mayor parte de Armenia, Siria y el norte de Egipto. Cien años después los ejércitos Musulmanes dominaban en Mesopotamia, el Turquestan, parte del Asia Menor, Afganistán y parte de la India. Por el Oeste se habían extendido a través de todo el África del Norte hasta invadir España. Si se observa un mapa, se notará que este vasto dominio abarcaba tres lados del Mediterráneo, formando una enorme media luna, como el símbolo que ostentan las banderas del Islam. Los únicos Imperios considerables que subsistieron al Oeste de China, además del Islámico, fueron el Bizantino, cuya capital era Constantinopla, que los Mahometanos no lograron tomar durante largo tiempo, y el de Carlomagno.

Monoteísmo

El Monoteísmo es una cuestión central para el Islam, que admite la existencia de un solo Dios (llamado Alá), único y omnipotente. Rechaza el Politeísmo, así como la extensión de la divinidad de Alá a alguna persona. Dios creó el hombre y la Naturaleza a través de un primordial acto de misericordia, de lo contrario existiría la nada. Además, dotó a cada elemento de su creación de su propia naturaleza y de leyes que gobiernan su conducta. El resultado es un conjunto armónico y ordenado, un cosmos en el que cada cosa tiene su propio lugar y sus limitaciones, por lo que en la Naturaleza no aparecen desequilibrios, trastornos o rupturas. Dios preside y gobierna el Universo, que con su ordenado funcionamiento es el signo y la prueba principal de la existencia de Dios y de su unidad. En el pasado pudo haber alteraciones del orden natural, en forma de milagros, pero aunque el Corán acepta los milagros de los profetas anteriores (Noé, Abraham, Moisés, Jesucristo y otros), los declara caducos; el milagro de Mahoma es el Corán, prodigio que ningún humano puede realizar o repetir.

Según el Islam, Dios cumple cuatro funciones fundamentales respecto al Universo y a la humanidad en particular: creación, sustento, dirección y juicio. Dios, que creó el Universo por su absoluta misericordia, está obligado también a mantenerlo; toda la naturaleza ha sido subordinada a la humanidad, que puede explotarla y beneficiarse de ella. Sin embargo, el último objetivo de la humanidad consiste en existir al "servicio de Dios", es decir, para adorarle sólo a Él y construir un orden social ético, justo y libre de corrupciones.

Ética

El Corán declara que "reformular la Tierra" es el ideal que debe guiar todo esfuerzo humano. La crítica básica que se hace de la humanidad en el Corán es que es demasiado orgullosa y demasiado insignificante, de miras estrechas y egoísta: "El hombre es por naturaleza timorato", dice el Corán. "Cuando le acontece una desgracia sufre pánico, pero cuando experimenta sucesos afortunados no los comparte con los demás". Este egoísmo motiva que los individuos estén tan sumergidos en la naturaleza terrenal que pierdan la visión de su Creador y que sólo cuando la naturaleza les falla, ellos, en su total frustración, vuelven a Dios. A consecuencia de su imperfección, las personas temen que la caridad y el sacrificio por los demás redunden en su propio empobrecimiento. Esto es, sin embargo, obra de Satán, ya que Dios promete prosperidad a cambio de practicar la generosidad con los pobres. El Corán insiste, por lo tanto, en que los individuos trasciendan sus defectos y se superen. Al hacerlo desarrollarán su carácter moral interior, que el Corán llama *taqiyya* (que suele traducirse como 'temor de Dios', pero que significa en realidad 'precaución, defensa ante el peligro'). Gracias a este don, los seres humanos pueden discernir el bien del mal y, sobre todo, evaluar sus propias acciones con objetividad, evitando engañarse, peligro al que siempre están expuestos. El valor real de las obras de una persona sólo se puede juzgar a través de su *taqiyya*, y la intención de los individuos debería ser el beneficio último de la humanidad, no los placeres inmediatos ni las ambiciones personales.

Profetas

Dios ha enviado Profetas a la Tierra a causa de la debilidad moral de la humanidad, para enseñar tanto a los individuos como a los estados el correcto comportamiento moral y espiritual. Tras la creación y los medios de subsistencia, la misericordia de Dios se manifiesta

en estos actos de orientación. Aunque el bien y el mal estén impresos en el corazón humano, la incapacidad o el rechazo de muchas personas a descifrar ese registro hace necesaria la dirección profética. Esta guía es universal: nadie en la Tierra ha sido despojado de ella. Adán fue el primer profeta; tras su expulsión del Jardín del Edén, su falta recibió el perdón de Dios (por esta razón el islam no acepta la doctrina del pecado original). Los mensajes de todos los profetas emanan de una misma fuente divina, las tablas de la revelación, la palabra de Dios desde el principio de los tiempos. También se le conoce como el Libro Celeste, transmitido al Profeta Mahoma por la intervención del Arcángel Gabriel. Las Religiones, por lo tanto, son en síntesis una, aunque adquieran diferentes formas institucionalizadas. Los profetas constituyen una unidad indivisible y se debe creer en todos ellos, ya que aceptar a unos y rechazar a otros equivale a negar la verdad divina. Todos los Profetas son humanos; no participan de la divinidad, pero son los modelos más altos y valiosos para la humanidad. Sin embargo, algunos Profetas se consideran superiores a otros, sobre todo por su constancia ante el sufrimiento. De esta forma, el Corán describe a Mahoma como el “primero de los humanos” (39,12), “enviado” de Alá (4,62) o “sello de los Profetas” (33,40). Acatar sus enseñanzas es obedecer al propio Dios. Es, además, una inmensa manifestación de la misericordia divina respecto a los hombres, pues se considera el último mensajero de su voluntad. El versículo del Corán donde se interroga a los Profetas humanos (93,7): “¿Acaso no te encontré extraviado y te guió?” exalta la primacía de Mahoma como Profeta máximo del Islam, aún cuando ha desencadenado diversos conflictos teológicos, sobre todo entre los Shiíes, quienes parafrasean esta *aleyá* como: “Un extraviado te ha encontrado y te ha guiado” (los Suníes leen, en cambio: “No te encontró extraviado en un viaje y te guió”). De aquí procede la creencia Islámica de que los Profetas se extinguieron y acabaron con el Corán. El Islam es la última y más perfecta revelación de Dios, y se impone a todas las anteriores.

El Aniconismo

En la época de Mahoma como en la de Abraham, el Monoteísmo se enfrentó directamente con el Politeísmo idólatra, de tal manera que cualquier representación plástica de la divinidad es para el Islam, conforme a una dialéctica al tiempo histórica y divina, el signo que delata el error que asocia lo relativo al Absoluto, o lo creado al Increado; mediante la reducción del nivel del uno al nivel del otro. Negar los ídolos, o aún mejor, destruirlos, es como traducir a términos concretos el testimonio fundamental del Islam, la fórmula *la ilaha illa Uah* (no hay más dios que Dios), y así como este testimonio lo domina todo en el Islam, o todo lo consume como un fuego purificador, la negación de los ídolos, ya sea en acto, ya sea en potencia, tiende igualmente a generalizarse, sucede así que se evita retratar a los mensajeros divinos (*msl/-*) los profetas (*anbfya*) y los santos (*awlfya*), no sólo porque sus imágenes podrían convertirse en objeto de adoración idólatra, sino también por el respeto que su inimitabilidad inspira; ellos son los lugartenientes de Dios en la tierra.

Una vez que el Islam hubo traspasado los límites de su país de origen, los medios que condujeron a su propagación fueron muy diferentes de los característicos de la primera expansión del Cristianismo. El avance del Islam, siguió a sus ejércitos; precisaba asegurar las fronteras de su Imperio antes de asimilar a las poblaciones que había sometido, como el ejército que ataca los bastiones de su enemigo y luego los deja atrás para tomarlos con placer. Lo único que el Islam victorioso exigía a los pueblos derrotados era el reconocimiento de su suprema política; su principal deseo era evitar que perjudicaran a su comunidad, confiando en la fuerza de su persuasión de su mensaje para convertirlos poco a poco.

Pero tras la primera fase de estabilización, hacia el término del primer periodo Omeya, el problema del Arte se hizo muy real. En aquel momento la población urbana de Siria, donde se encontraba el nuevo centro del Imperio, se había convertido al Islamismo en su mayor parte.

Este es el aspecto político y psicológico de aquella situación que no debe confundirse con la auténtica fuente del Arte Islámico: una reacción colectiva cuya naturaleza sentimental no se puede evitar. Actualmente, los Musulmanes cubren cerca de tres millones de kilómetros cuadrados de la Península Arábiga, a excepción de la región de Yemen y la de Hejaz.

Sufismo

El Movimiento místico llamado Sufismo tuvo su origen en el siglo VIII, cuando pequeños círculos de Musulmanes piadosos, como reacción ante la creciente atracción por los bienes terrenales que mostraba la comunidad Islámica, comenzaron a llamar la atención sobre la importancia de la vida interior del espíritu y la purificación moral. Durante el siglo IX el Sufismo se desarrolló como doctrina mística, con la comunión directa o incluso una unión de éxtasis con Dios, como su ideal. Esta aspiración a la unión mística con Dios violaba el compromiso Islámico ortodoxo con el Monoteísmo. Por esta causa fue ejecutado en Bagdad, en el año 922, el Sufí Al-Hallaj, acusado de haber manifestado su identidad con Dios. Destacados Sufistas intentaron más tarde lograr una síntesis entre el Sufismo moderado y la ortodoxia, y en el siglo XI Algazel logró introducirlo en el ámbito de la ortodoxia Sunita.

En el siglo XII el Sufismo dejó de ser patrimonio de una elite instruida y se transformó en un complejo movimiento popular (“Dios no tiene fin y la palabra del Corán es inagotable”). La insistencia Sufí en el conocimiento y en el amor de Dios aumentó el atractivo del Islam para las masas e hizo posible su extensión más allá de Oriente Próximo, llegando a África y Asia oriental. La hermandad Sufí se multiplicó desde el Atlántico hasta Indonesia; algunas comunidades abarcaron todo mundo Islámico y otras fueron regionales o locales. La enorme implantación de estas fraternidades se debió en primer término a la capacidad y a la generosidad de sus fundadores y dirigentes, que no sólo atendían las necesidades espirituales de sus seguidores sino que también ayudaban a los pobres fueran cuales fueran sus creencias y actuaban con asiduidad como intermediarios entre el pueblo y los dirigentes políticos.

Los Mutazilíes

La traducción de las obras filosóficas Griegas al Árabe en los siglos VIII y IX contribuyó a la aparición de la primera escuela importante de teología Islámica, los Mutazilíes, que subrayaban la razón y la lógica rigurosa. La cuestión de la importancia de las buenas obras persistía y los Mutazilíes mantenían que una persona que cometiera un pecado grave sin arrepentirse no era un Musulmán (*Muslim*) pero tampoco era un no Musulmán (*Kafir*), sino que ocupaba un terreno intermedio (*Fasiq*). Sin embargo, pusieron el énfasis en la absoluta unicidad y justicia de Dios. Afirmaban que Dios era pura esencia sin atributos, puesto que los atributos implicarían multiplicidad.

La justicia divina requiere del libre albedrío, ya que si el individuo no fuera libre para elegir entre el bien y el mal, premio y castigo serían

absurdos. Dios, al ser perfecto y justo, no puede abstenerse de recompensar el bien y castigar el mal.

Los Mutazilíes sostenían que la razón humana sirve para distinguir entre el bien y el mal. La teología de los Mutazilíes fue establecida como credo oficial por el Califa Al-Mamun, pero hacia el siglo X se produjo una reacción, encabezada por el Filósofo Al-Ashari y sus seguidores, los Asharíes. Ellos negaban el libre albedrío, considerando este concepto incompatible con el poder absoluto y la voluntad de Dios. Rechazaban asimismo que la razón natural humana pudiera conducir al conocimiento del bien y del mal, pues las verdades morales son establecidas por Dios y sólo se pueden conocer a través de la revelación divina. Los conceptos de Al-Ashari y su escuela fueron imponiéndose con lentitud entre los Suníes u ortodoxos.

Filosofía medieval

Los Mutazilíes fueron quizá los primeros Musulmanes que adoptaron los métodos filosóficos Griegos para difundir sus ideas. Algunos de sus adversarios utilizaron los mismos métodos y el debate dio paso al Movimiento filosófico Islámico, basado en gran medida en la traducción al Árabe de las obras filosóficas y científicas Griegas, y en su estudio favorecido por el Califa Al-Mamun.

El primer Filósofo Islámico importante fue Al-Kindi (siglo IX), que intentó integrar los conceptos de la Filosofía griega con las verdades reveladas del Islam, que consideraba superiores al razonamiento filosófico. Al igual que los posteriores Filósofos Islámicos de este periodo, estuvo influido ante todo por las obras de Aristóteles y por el Neoplatonismo, que sintetizó en un único sistema filosófico. Alfarabí se convirtió en el siglo X en el primer Filósofo Islámico que subordinó la revelación y la ley religiosa a la Filosofía. Sostuvo que la verdad filosófica es idéntica en todo el mundo y que las muchas Religiones existentes son expresiones simbólicas de una Religión universal ideal.

En el siglo XI, Avicena logró la más sistemática integración del Racionalismo Griego y del pensamiento Islámico, aunque fuera a costa de varios artículos de fe ortodoxos como la creencia en la inmortalidad personal y en la creación del mundo. También sostenía que la Religión era Filosofía pero con un lenguaje metafórico que la hace aceptable para las masas, incapaces de captar las verdades filosóficas en formulaciones racionales. Estos conceptos provocaron ataques contra Avicena y contra la Filosofía en general por parte de los pensadores Islámicos más ortodoxos, y sobre todo del Teólogo Algazel, cuyo libro La destrucción de los filósofos tuvo mucho que ver con el declive final de la especulación Racionalista en la comunidad Islámica. Averroes, Filósofo y Médico Hispanoárabe del siglo XII, defendió los conceptos Aristotélicos y Platónicos contra Algazel y llegó a ser el Filósofo Islámico más importante de la Historia de Occidente gracias a su influencia en la Escolástica.

El Corán

El nombre en Árabe de este texto sagrado indica algo 'leído' o 'recitado'. Contiene lo que para los Musulmanes fueron una serie de revelaciones de Alá (Dios) a Mahoma durante su estancia en la Meca y Medina durante las primeras décadas del siglo VII.

Los Musulmanes consideran el Corán como la palabra eterna e "increada" de Dios revelada a Mahoma por medio de Gabriel (Yibrail), el Arcángel de la revelación (las revelaciones se hicieron en Árabe). Creen que su autor es el mismo Dios, y no el Profeta, por lo que el Corán es inimitable e infalible. La palabra procede del Árabe *al-qur'án*, 'la lectura' o 'la recitación'. Recoge las diferentes revelaciones de Alá a Mahoma durante los casi 20 años de su vida profética (612-632).

El Corán esta dividido en 114 capítulos (*suras*), cada uno con un título diferente. La *sura* más breve contiene sólo 3 versículos y la más amplia 286 versículos largos. Las 114 *suras* aparecen ordenadas en orden decreciente, con alguna ligera oscilación. Los capítulos se dividen en 6200 versículos (*aleyas*). La división entre versículos es posterior a la división en capítulos y no es siempre la misma. Dependiendo de las diferentes divisiones del texto. En cuanto a extensión, el Corán posee una extensión aproximada a la del Nuevo Testamento de la Biblia Cristiana. Este libro sagrado no esta ordenado en forma cronológica en que se cree que fue revelado a Mahoma, sino según la amplitud de los episodios. Por lo general, los capítulos son mas pequeños a medida que avanzamos hacia el final del libro. La única excepción a esta regla es el capítulo primero (la *fatíha*) que es relativamente corto. El capítulo dos es el más largo (286 versos en las ediciones más comunes) mientras que el capítulo 114 (6 versículos) es el más breve.

Según la tradición, cuando Mahoma proclamó estas revelaciones, estas eran memorizadas o a veces se servían de hojas de palma, fragmentos de hueso, pieles de animales o utensilios similares para escribirlas. Tras la muerte de Mahoma en el año 632 d.C., sus seguidores empezaron a recoger estas revelaciones, hacia el año 650 durante el Califato de Utrán, fueron al fin recopiladas en el Corán tal y como los conocemos.

En lo que a contenido se refiere, consiste ante todo en un conjunto de preceptos, recomendaciones éticas y morales, advertencias sobre la llegada del último día y el juicio final, historias sobre Profetas anteriores a Mahoma, sobre los pueblos a los que fueron enviados, preceptos relativos a la Religión, y otras Materias Sociales como el matrimonio, divorcio o la herencia. El mensaje, en esencia, es que hay un solo Dios, creador de todas las cosas que es único al que hay que servir practicando un culto y observando una conducta correcta. Dios es siempre misericordioso y se ha dirigido a la humanidad para que le veneren en la persona de diversos Profetas enviados por Él, pero estos profetas fueron rechazados una y otra vez. Los temas generales del Corán y muchas de las historias ilustrativas, comparten las escrituras Cristianas y Judías a aunque a menudo se desarrollan de forma diferente. Muchos detalles de las historias sobre los primeros Profetas se asemejan más a las versiones que encontramos en los libros apócrifos Judíos y Cristianos, que a las versiones encontradas en la Biblia.

El Hadit

La segunda fuente esencial del Islam, la *Sunna* o ejemplo del Profeta, es conocida a través de El Hadit, que es la recopilación de tradiciones basadas en los hechos y dichos del Profeta. A diferencia del Corán, que fue memorizado por muchos seguidores de Mahoma y que fue compilado en forma escrita muy pronto, la transmisión del *Hadit* fue en gran parte oral y las actuales colecciones autorizadas datan del siglo IX.

A diferencia del Corán, el *Hadit* no es considerado infalible. En el Periodo Islámico primitivo la infalibilidad del Profeta (aparte de las revelaciones del Corán) constituyó un punto de controversia. Pero más tarde el consenso de la comunidad Islámica fue que tanto él como

los Profetas anteriores fueron infalibles. Debido a que el *Hadit* fue transmitido de forma oral, se admitió que la intervención humana pudo introducir errores durante dicho proceso, por lo que es una fuente secundaria respecto al Corán. Según algunas investigaciones no Musulmanes, una gran parte del *Hadit* no procede en sí del ejemplo del Profeta, sino que recoge las opiniones de las primeras generaciones de Musulmanes, opiniones que fueron después atribuidas a Mahoma.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: <http://www.es.encarta.msn.com>

ARTE

Orígenes y características

Los primeros seguidores de Mahoma fueron pueblos nómadas procedentes de la península Arábiga, con escasas tradiciones artísticas, en contraste de los imperios que conquistaron posteriormente. A medida que se expandió, el Islam asimiló las distintas tradiciones culturales y artísticas de los pueblos sometidos, instaurando así un estilo artístico propio, que varía de acuerdo con las diversas áreas climáticas o los materiales disponibles. Algunos motivos adaptados de otras culturas se convirtieron en temas universales del mundo Islámico. El Arte Islámico evolucionó a partir de muchas fuentes, como las Romanas, Paleocristianas o Bizantinas, que se entremezclaron en su primera Arquitectura, el Arte Persa Sasánida y los estilos del centro de Asia, incorporados a través de las incursiones Turcas y Mongolas. El Arte Chino constituyó un ingrediente esencial de la Pintura, la Cerámica y las Artes Textiles.

El desarrollo del Arte Islámico desde el siglo VII al XV!!! se divide en tres periodos:

1º. El período de formación, que coincide aproximadamente con el Califato Omeya (661-750), ss. VII-VIII, bajo cuyo mandato el territorio Islámico se extendió desde Damasco (Siria) hasta España.

2º. El período medio abarca la época de los Califas Abasíes (750-1258). Establecidos en los ss. VIII-XIII, en Bagdad (Irak), hasta la conquista por Mongolia.

3º. El período que transcurre entre esta conquista y el siglo XVIII.

La base de la Sociedad Islámica es la comunidad de los fieles, que quedó consolidada por el cumplimiento de los cinco pilares del Islam. Su misión es infundir el bien y prohibir el mal, de este modo reformar la tierra. Si embargo, la comunidad debe ser moderada y evitar todos los extremos.

El Islam naciente no conocía ningún Arte propiamente dicho, ni podía conocerlo porque su ambiente de origen era el de una vida seminómada o nómada. Los Comerciantes Árabes se relacionaban con las civilizaciones de Bizancio y Persia, y aún con la de la India, pero el Arte que pudieron admirar, no correspondía a sus necesidades particulares, sólo les interesaban las armas, joyas y ropa, se podría decir que era una civilización bárbara. El abandono de ese primitivo ambiente árabe y su contraste con la herencia artística de los pueblos sedentarios, a medida que se iban conquistando o convirtiendo, fue precisamente lo que hizo necesaria la creación de un Arte coherente con el Islam y, lo que permitió que tal Arte surgiera. La nueva Religión se extendió rápidamente enviando sus tropas 'más' selectas a los confines del antiguo Imperio de Alejandro Magno y aún más lejos. Los conquistadores, que en su mayor parte seguían siendo Árabes de estirpe Beduina, apenas tenían tiempo para establecerse en tierra conquistada; seguían siendo extraños que formaban una especie de 'casta aristocrática que mantenían a distancia a los pueblos conquistados y que no encontraban de utilidad el Arte, sólo como un buen botín'.

La cultura Musulmana, sólo se puede entender conociendo su visión religiosa, ya que es esta visión, la que ha guiado las acciones de éste pueblo. Los musulmanes basan su doctrina del Islam, en el libro del Corán, escrito por su profeta Mahoma. En el Islam, los principales principios son la adoración de un solo dios o Monoteísmo, la oración que debe ser repetida varias veces al día desde cualquier lugar del mundo siempre en dirección a la Meca (centro ceremonial más importante), la Religión también dice que el Musulmán tiene varias obligaciones, como la de ir una vez en su vida a la Meca, promover y convertir a los no adoctrinados al Islam, someterse al ayuno, a no renunciar a la Religión o lo pagará con su vida, ésta Religión acepta la Poligamia.

Las conquistas musulmanas, después de las batallas podían desembocar en dos posibilidades para los vencidos:

1º. Se les ofrecía que se convirtieran al Islam, así como también el trato de iguales gracias a su conversión y próxima devoción.

2º. Si no aceptaban la primera opción, se convertirían en tributarios del Imperio Islámico, con un trato de inferiores e incluso esclavos.

A este respecto, el Arte Islámico es bastante distinto del Cristiano, cuya característica más bien está en la diversidad que en la uniformidad. El Arte de las distintas fases del Cristianismo Bizantino, Carolingio, Románico, Gótico Renacimiento- se diferenciaban por completo entre sí, y había gran diversidad entre las regiones; Por el contrario, en el mundo Islámico había mayor uniformidad, tanto en lo que respecta al tiempo como al espacio.

En primer lugar, los Artistas no buscaban lo nuevo y lo fuera de lo corriente, sino que permanecieron fieles al modelo cuyo mérito había sido sancionado por el tiempo y las costumbres, intentando renovar su atractivo y rejuvenecer su carácter por sutiles variaciones de detalle.

En segundo lugar, la adopción, en todo el territorio comprendido entre la India y España, de una escritura particular que servía también como forma básica de ornamentación, ejerció un efecto inmensamente unificador.

Por todos estos factores, el Arte Islámico, a primera vista del contemplador occidental, es casi todo igual y para mucha gente las alfombras de Persia o de Asia Menor son la mejor muestra del Arte Islámico, la Caligrafía tiene primordial importancia de la escritura como elemento esencial del Arte decorativo. Es evidente que la identificación de los cambios ocasionados por la civilización Islámica con objeto de hacer posible un Arte Islámico requiere la identificación y explicación de tres elementos separados: la mentalidad del Musulmán que lo utilizaba o contemplaba los significados otorgados a sus creaciones artísticas y las formas que utilizaban. También está claro que el conocimiento que de esos elementos necesitamos se localiza en el tiempo, porque a medida que aparecieron, en los momentos de formación del Arte Islámico, produjeron los cambios implícitos en la presunta existencia de este Arte.

Al considerar un cambio artístico y cultural hemos de tener en cuenta lo que pudiera llamarse tiempo absoluto y tiempo relativo. Tiempo absoluto son aquellos siglos, décadas o incluso años, a partir de los cuales fue posible el Arte Islámico y probablemente existió. Es un tiempo que, en general, se puede determinar con bastante precisión mediante acontecimientos históricos o monumentos particularmente importantes. El tiempo relativo, por otra parte, se determina por el momento en que la totalidad de una cultura ha aceptado unos cambios

que pueden, a su vez, fecharse con exactitud, y es transformada por ellos. En el caso del Arte Islámico se puede sugerir una fecha absoluta, que es esencialmente política. No pudo haber un Arte Islámico antes de la existencia del Islam, y por razones prácticas se puede tomar el año canónico 622 de la Era Cristiana como fecha *post quem* básica para la posible formación del Arte Islámico. Este fue el año de la Hégira cuando el Profeta Mahoma se estableció en Medina como cabeza de una pequeña comunidad Musulmana, convirtiéndose así este año en el primero del calendario Musulmán. Pero los acontecimientos que tuvieron lugar en el centro Oeste de Arabia alrededor del 622 tuvieron, en aquel momento, una importancia meramente local, afectando a poco más que una pequeña zona al borde de los extensos desiertos situados, a su vez, en la periferia de los centros más importantes de la época. Estos acontecimientos sólo hubieran tenido alguna importancia para las Artes si hubieran estado asociados con alguna idea a cerca de éstas.

Lo que nos interesa es la formación de ese original sistema de formas que puede identificarse como propiamente Islámico, y del cual, de un modo evolutivo o revolucionario, se derivan el resto de las formas Musulmanas.

Dado que la conquista Musulmana raramente fue destructiva, se puede tener la certeza de que las tradiciones artísticas anteriores continuaron existiendo a casi todos los niveles de creación y de mecenazgo. Su producción fue utilizada igualmente por Musulmanes y no Musulmanes. En una época en que el poder Musulmán llevaba algún tiempo establecido, grandes grupos de individuos poderosos seguían viviendo como si dicha autoridad Musulmana no estuviera presente, o posiblemente en un rechazo consciente de la misma. Si un Escritor Musulmán como Muqaddisi aún podía quejarse en el siglo X de que los Judíos y los Cristianos dominaban Jerusalén, es muy probable que, por que el tiempo, muchas ciudades del Oriente Medio Islámico, por no hablar de las zonas rurales tuvieran una numerosa, si no predominante, población no Musulmana, cuyo grado de Islamización cultural es tan difícil de calcular como necesario de conocer. Se puede ser bastante preciso acerca del tiempo absoluto a partir del cual se concibe el Arte Islámico, pero no se puede alcanzar la misma exactitud con respecto al tiempo relativo en el que realmente se formó. La única teoría probable es que dicho tiempo varió para cada zona, y uno de nuestros problemas es el determinar el índice de valor que cada región o monumento en particular tiene dentro del contexto total del Arte Islámico.

ARQUITECTURA ISLÁMICA

Dos rasgos dominantes del Arte y la Arquitectura Islámica, son tanto la importancia de la Decoración Caligráfica como también la composición espacial de la Mezquita, estuvieron íntimamente ligados a la doctrina Islámica, y se desarrollaron en los primeros tiempos de su Religión.

El Profeta Mahoma fue un rico Comerciante de La Meca que experimentó una serie de revelaciones divinas a los 40 años y comenzó a predicar la nueva fe. Sus enseñanzas están contenidas en el Corán, libro sagrado de los Musulmanes, que recogió la herencia lingüística de la Literatura Árabe. La posición esencial que este libro ocupa en la cultura Islámica y la Estética propia de la escritura Árabe, contribuyeron al desarrollo de los estilos decorativos caligráficos en todos los campos del Arte Islámico. Con la palabra escrita especialmente las inscripciones coránicas, se decoraron las Mezquitas y sus objetos litúrgicos.

En el año 622 d.C. Mahoma huyó de La Meca en dirección a Yatrib, la fatum Medina, en lo que se denomina La Hégira, que supuso el inicio de la cronología Islámica. En Medina, Mahoma reunió a un grupo de creyentes para celebrar la oración comunitaria. La casa de Mahoma consistía en un recinto cuadrado de muros de adobe abierto a un patio, rematado por un soportal o cobertizo en el lado Sur. En el muro oriental se levantaron las habitaciones de las mujeres del Profeta, volcadas hacia el patio, donde se reunían los fieles para orar bajo las directrices de Mahoma, que se subía en un estrado para dirigirles. En esta disposición se ha querido establecer el origen de las futuras mezquitas, que suelen presentar un patio interior (*sahn*) rodeado de pórticos (*riwaqs*) y un espacio cubierto (*haram*), articulado mediante naves de columnas y delimitado por la *quibla*, el muro que señala la dirección de La Meca.

En África y España en el año 669, el primer Gobernador Uqbah Ibn Nafi, conquistó Túnez y comenzó la lenta conquista Musulmana de Argelia y Marruecos, y 710-711 cuando Tarij Ibn Ziyad cruzó el estrecho que ahora lleva su nombre y se convirtió en el primer Gobernador Musulmán de España, cualquiera que fuese el carácter de la primera ocupación Musulmana, no hay, ni monumentos ni en textos, trazados de una creación original Musulmana antes de la formación del Califato Omeya independiente en el año 756.

En la España Musulmana no aparece ningún edificio de importancia hasta el 785-86, en que se construyó la primera parte de la Mezquita de Córdoba. Este edificio aún se conserva, aunque muy agrandado y parcialmente modificado. Dado que el desarrollo de la España Musulmana a partir del 750 coincidió con una afluencia de musulmanes procedentes de Siria, podemos considerar afectados por la evolución anterior de otras partes del mundo Musulmán. España vivía en una pobreza de tradición artística antes de la conquista Musulmana. Aunque gobernada durante varios siglos por príncipes Musulmanes España en general, e incluso Andalucía, siguió teniendo una población predominantemente Cristiana, con una activa minoría Judía en las ciudades. No se han encontrado en España ciudades Musulmanas importantes y, en su mayor parte, se tradujo al árabe la toponimia preislámica. La debilidad cultural de la España Cristiana, unida a diversos accidentes de la Historia Islámica primitiva, fue lo que convirtió esta provincia lejana en un importante centro Musulmán. Aun cuando se crearon formas exclusivamente españolas como sucedió en la Arquitectura y la Decoración, desde el punto de vista arqueológico de definir la formación del Arte Islámico, los ejemplos españoles sirven principalmente para ilustrar conclusiones alcanzadas a través de otras fuentes y en otras áreas.

La situación es distinta en el Norte de África. El Norte de África y especialmente en Túnez, había sido en los tiempos de Roma, una zona urbana y agrícola muy rica y magníficamente explotada. Aunque la mayor parte de sus monumentos Pre-islámicos: ciudades, casas de campo, Iglesias, mosaicos, no se pueden considerar típicamente norte-africanos, puesto que tipo lógicamente reflejan el Arte del Imperio y sus sucesores, que se extendía por todo el Mediterráneo, estos monumentos tiene una gran importancia, porque frecuentemente pertenecen a periodos que no están bien representados en otros lugares, especialmente durante los siglos clave de la caída de Roma y el desarrollo de una nueva expresión artística. Sin embargo el Norte de África se convirtió en una región totalmente Musulmana y en uno de los pocos antiguos territorios Cristianos de los que la Cristiandad desapareció por completo. Casi todas las ciudades norteafricanas son de creación Musulmana, especialmente en Argelia y Marruecos.

El Norte de África era, en los tiempos Islámicos primitivos, una región insólita, explotada oficialmente por los centros del Imperio en el

próximo Oriente y lugar de refugio de pequeños grupos de musulmanes alineados. Hasta que, en el siglo IX, un grupo de pequeñas dinastías locales Aglabies, Rustamies, e Iriséis establecieron un gobierno semi independiente, estimularon los intereses locales y las Artes. Por entonces naturalmente, al igual que en el caso de España, ya se habían establecido en otros lugares la tradición Islámica y, para nuestros fines la mayor parte de los monumentos del Norte de África tienen un valor reflector. Aunque para la Historia de la Arquitectura del Norte de África el *ribat* puede considerarse una forma local, para la formación del Arte Islámico es un ejemplo de una nueva tipología de funciones, situado accidentalmente en el Norte de África. Es de gran importancia para la Historia general de la Arquitectura Islámica primitiva, y más aún si su valor es principalmente reflector. Hay otros terrenos en el Norte de África, y en particular Túnez, ha conservado caracteres únicos que se pueden asumir para otras regiones Musulmanas. Tal es, por ejemplo, el caso de las cisternas monumentales, de las que quedan ejemplos espectaculares cerca de Kairuán. Pero todos ellos pertenecen al siglo IX, y lo que se conoce de Arte Islámico primitivo tanto en Argelia como en Marruecos es, por lo general, posterior, aunque la exploración de estos dos países ha sido menos sistemática.

La siguiente región a considerar es Libia. La información acerca de Libia medieval es prácticamente nula, y es difícil entender por que la zona costera, tan próspera durante los últimos tiempos Clásicos y Cristiano Bizantino, se hundió después de la conquista Musulmana. Avanzando hacia el Este, la siguiente región Islámica identificable es Egipto. Fue conquistada rápida y fácilmente por el general Amr Ibn Al-'As. La conquista se llevó a cabo sin destrucciones importantes, excepto en Alejandría donde se quemó la biblioteca Helenística. En los tiempos Preislámicos la zona rural estaba dominada por la gran metrópoli de Alejandría, la única entidad urbana realmente importante de Egipto. Esta conservó su importancia en los tiempos Islámicos, pero su supremacía se vio pronto amenazada por la creación, genuinamente islámica de Fustet, el primer eslabón en el desarrollo del actual Cairo. Situada al Sur del delta, en un magnífico emplazamiento estratégico y comercial, su población se componía principalmente de musulmanes recién llegados. Egipto tras dos siglos de ser explotada como una provincia más del gran Imperio Musulmán, adquirió un cierto grado de independencia, primero bajo una dinastía de Gobernadores Turcos enviados desde Bagdad y luego, a partir del 969, bajo la dinastía heterodoxa de los Fatimíes. A partir de entonces, el desarrollo arquitectónico de el Cairo transformó la ciudad en uno de los pocos lugares importantes en los que existe una muestra interrumpida de monumentos Islámicos (*ver ilustración No. 26*). Sin embargo, en lo que respecta al periodo primitivo, la información arquitectónica se limita a lo poco que sabemos sobre Fustet. En relación con las otras Artes, se conservan grandes series de paneles de madera tallados y cientos de tejidos que en general se atribuyen a los primeros siglos de dominación Islámica. Recientemente se ha fechado en el periodo Islámico primitivo un grupo de marfiles y tallas en hueso que, hasta ahora, se consideraban pertenecientes al último Arte antiguo, mientras que las excavaciones de Fustet han sacado a la luz el objeto más antiguo de cristal decorado con lustre metálico, fecha 772. la formación de la tradición Islámica que adquirió en Egipto durante los primeros siglos del Islam es algo más que un reflejo de los centros de Siria o el Irak. Aunque los primeros ejemplos de esmaltado de reflejo metálico se encuentran en Egipto, la Historia de los siglos VIII y IX se inclinan, por lógica, a dar a esta técnica un origen Iraquí, y un monumento como la Mezquita de Ibn Tulun, dejando a un lado sus cualidades únicas, estuvo inspirada en al Arquitectura de Irak.

ELEMENTOS ARQUITECTÓNICOS

Mezquitas

El muro de la *qibla* indica la dirección hacia la que los Musulmanes deben dirigir su oración, la ciudad santa de La Meca. Para diferenciarla del resto de las paredes del Templo se abre en ella un pequeño ábside o nicho llamado *mihrab*, similar al altar Cristiano pero sin su contenido simbólico. El resto de la sala de oración es un espacio techado indiferenciado, dividido en ocasiones por series de arquerías sobre columnas, paralelas o transversales al muro de la *qibla*. Esta disposición, heredada de las Basílicas Paleocristianas y transformada por el culto Musulmán en la tipología conocida como Mezquita hipóstila, evita las articulaciones espaciales jerarquizadas, características de sus antecesoras Cristianas. Otra de las novedades de estas salas hipóstilas es su capacidad para crecer indefinidamente, como en el caso de la Mezquita de Córdoba (España, siglos VIII-X), ampliada en numerosas ocasiones debido al aumento de la población (*Ver ilustración No.27*).

Patio

Las Mezquitas, sin embargo, mantuvieron la concepción primitiva del rezo al aire libre, en un patio rodeado de soportales que proporcionaban sombra a los fieles. Por ello la sala de oración permaneció como un espacio abierto al patio o *sahn*, que siguió siendo un elemento importante del conjunto, a menudo con igual o mayor superficie que la zona cubierta. En algunos casos como en las Mezquitas de Córdoba o Sevilla (España) el *sahn* imitaba la configuración interior por medio de filas de naranjos alineados y a la misma distancia que las columnas de la sala adyacente. Además, en el patio solían aparecer dos elementos característicos: la fuente para las abluciones (*sabía*) y la torre para llamar a la oración, el alminar o minarete.

Minarete

En los primeros tiempos no existía el alminar, de modo que los fieles se reunían para orar sin necesidad de una llamada previa. Sin embargo, debido al aumento de la congregación, se acabó instituyendo la llamada de un Muecín, a viva voz, desde la cubierta más alta del edificio. La Gran Mezquita Omeya de Damasco (705-715) es el primer ejemplo que presenta una torre o minarete, situada en una de las esquinas del patio, para realizar esta función.

Cúpula

Las cúpulas, un elemento importante de la Arquitectura Islámica, proceden de la Arquitectura Sasánida y de las tradiciones Paleocristianas. La primera Mezquita monumental se conoce con el nombre de Cúpula de la Roca (Jerusalén, finales del siglo VII) (*Ver ilustraciones Nums. 28 y 29*), un espacio centralizado de planta octogonal rodeado por dos deambulatorios y cubierto por una gran cúpula. Su composición deriva de la arquitectura romana, probablemente de la Mezquita del Santo Sepulcro (siglo IV) en Jerusalén. La Mezquita de

La Roca está decorada con mosaicos coloristas, tanto en su interior como en el exterior y alberga la piedra desde la que, según la tradición Musulmana, Mahoma ascendió al cielo. El Mausoleo para el Gobernador de Bujoro, construido a principios del siglo X, en Asia Central, es otro ejemplo de gran relevancia arquitectónica. Este edificio cuadrado de ladrillo posee una cúpula sobre trompas (pequeños arcos que hacen de puente en los ángulos del cuadrado para facilitar la transición hacia el espacio circular de la cubierta), derivadas del Irán Sasánida en lugar de las tradicionales pechinas (secciones esféricas triangulares) propias de la Arquitectura Bizantina. Bajo los Otomanos las Mezquitas se construyen siguiendo la tradición Bizantina. De este modo, la magnífica Mezquita de Selimiya (1569-1574) en Edirne (Turquía), obra del Arquitecto Turco Sinan, posee una colosal cúpula precedida por un patio porticado, donde se multiplican las pequeñas cúpulas y semicúpulas. La composición es similar a la de la Basílica de Santa Sofía en Constantinopla (actual Estambul, Turquía), el ejemplo más significativo de la Arquitectura Bizantina, que luego fue convertida en Mezquita. Esta forma -que Sinan también empleó en la Mezquita de Solimán- influyó en el diseño de otras Mezquitas de Oriente Próximo y la India.

Iwan

En las Mezquitas Abasíes de Irak, aunque se mantiene la tipología hipóstila Siria, se va imponiendo el modelo formado por un patio central al que comunican los diversos *iwanes* o salas abovedadas que se abren a través de grandes arcos. Esta disposición tiene su origen en la Arquitectura del Irán Sasánida.

Arco apuntado

Aunque el arco de herradura está estrechamente ligado a la Arquitectura Islámica, su origen se remonta al Imperio Romano. Los Visigodos de la península Ibérica lo emplean en numerosas ocasiones, y sus invasores Omeyas lo adaptaron finalmente para las construcciones Musulmanas. Otro de los arcos empleados por los Arquitectos Islámicos fue el apuntado, de origen Sirio-Romano y también recogido por la dinastía Omeya, aunque más tarde se difundió por el Califato de Bagdad. Desde allí se transmitió hacia África, y los pueblos Bereberes del Atlas lo exportaron hacia sus territorios españoles, donde se conservó entre los Artífices Mudéjares que, a su vez, extendieron su uso por Latinoamérica.

Mimbar y Maqsura

El *mimbar* o púlpito se utilizó por primera vez en la Mezquita de Medina. Al principio se empleaba como estrado, pero pronto se convirtió en un verdadero púlpito para la predicación del imán. Otro de los elementos característicos de las Mezquitas es la *maqsura*, un espacio acotado por arquerías situado delante del *mihrab* y decorado con mayor riqueza. Es un ámbito destinado a los gobernantes de la comunidad con el fin de protegerles de sus enemigos, especialmente después de que varios de los primeros Califas fueran asesinados por la espalda durante la oración.

Madrazas

Bajo los Abasíes se introdujo en Irán un tipología nueva de edificio religioso, la *Madraza* o seminario religioso. Su forma basada en la Arquitectura Sasánida dio lugar aun nuevo tipo de Mezquita que se difundió rápidamente por numerosos países. La Madraza y la Mezquita-madraza están configuradas por Iwanes, es decir, salas emplazadas en los ejes de un rectángulo que se abren con grandes arcos a un patio central. Las Madrazas suelen disponer de habitaciones en torno al patio dedicadas al estudio o a los dormitorios de los estudiantes. En algunos edificios del último periodo, el patio está cubierto por una gran cúpula. A partir del siglo XI fueron elegidos por Califas y Emires para construir sus Mausoleos. La Mezquita del Viernes (donde se congrega el mayor número de fieles de una ciudad) de Ispahán (siglo XI, Irán), es el primer ejemplo de Mezquita-madraza. En este edificio, como en muchas tumbas del mismo periodo, aparece la decoración a base de mozárabes, especies de estalactitas o formas prismáticas que penden de las bóvedas o arcos. Entre los ejemplos tardíos de Mezquita-madraza destacan, también en Ispahán la Masjid-i-Sha, en la que el Iwan principal está coronado por una elevada cúpula apuntada y la Lutfullah, con otra cúpula recubierta con espléndidos azulejos.

Decoración arquitectónica

El estuco, el ladrillo y el azulejo, se usaron como elementos decorativos en los edificios Islámicos. Los Selyúcidas añadieron la Cerámica vidriada. La superficie de los Mihrabs (*Ver ilustración No. 30*), con sus bandas de inscripciones coránicas se realizaron en estuco tallado o barro vidriado. Los paneles murales se adornaron con motivos decorativos de lacería geométrica sobre azulejos.

En la Arquitectura de los Timuríes y en la Córdoba califal, los mihrabs se recubrieron de teselas de mosaico de colores brillantes. Los Turcos fueron destacados productores de Cerámica. En el Irán Safawí, la mayor parte de los edificios públicos se decoraron con azulejos. La gama cromática incluyó el dorado y el verde, que se aplicaban mezclados en vez de por separado, como se hacía anteriormente. Las celosías de madera tallada, en ocasiones con incrustaciones de marfil, también proporcionaron un soporte para la decoración arquitectónica; estas se emplearon en maqsuras, mimbares, ventanas, pantallas y puertas. Los relieves de piedra y de mármol se encuentran en lugares tan distantes como Turquía, Egipto y España.

Arquitectura Religiosa

El escaso ritual del culto Islámico dio lugar a dos tipologías de carácter arquitectónico religioso: la Mezquita (*Masjid*), recinto donde la comunidad se reúne para orar, y la *Madrasa* o Escuela Coránica. Otro edificio importante en el Islam es el Mausoleo, enterramiento de un Gobernante y símbolo de su poder terrenal. Todos estos edificios religiosos y seculares tienen numerosos elementos estructurales y decorativos en común.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte Rice Davis, Talbot. Arte Islámico. Hermes. México. 1964.

La Meca

Esta ciudad se encuentra al Oeste de Arabia Saudí, capital de la provincia de Jiddah. Lugar de nacimiento de Mahoma, es la más importante de las ciudades santas Musulmanas. Era un centro religioso ya antes de la época de Mahoma y, dentro de los sagrados recintos de la gran Mezquita, llamada Al-Haram (s. VIII), existen varios lugares santos que poseen una gran significación religiosa desde épocas Preislámicas. El interior de la Mezquita es un gran patio cuadrangular con capacidad para unas 35 000 personas rodeado de claustros y pórticos y decoradas con siete minaretes a donde se accede a través de 24 puertas.

La Meca (en Árabe, *Makka*, antigua *Makoraba*) es una ciudad situada en el oeste de Arabia Saudita, capital de la provincia de Al-Hijaz, cerca de Jiddah. Lugar de nacimiento del Profeta Mahoma fundador del Islam, es la más importante de las ciudades santas Musulmanas. Su situación entre varias rutas comerciales hizo que fuera un centro de gran importancia comercial desde la antigüedad. La Meca era un centro religioso ya antes de la época de Mahoma, y del mismo modo dentro de los sagrados recintos de la llamada Gran Mezquita Al-Haram (siglo VIII), existen varios lugares santos que poseen gran significación religiosa desde épocas Preislámicas. El interior de la Mezquita es una gran patio cuadrangular con capacidad para 35000 personas, rodeado de claustros y pórticos, y decorado con siete minaretes, a donde se accede a través de 24 puertas. En el centro del patio se halla la *Kaaba* (o *Caaba*).

La Kaaba

Según el Corán, la *Kaaba* fue edificada por Abraham y su hijo Ismael, y fue el primero quien instituyó la peregrinación anual a ese Santuario. Centro y origen: son los dos aspectos de la misma y única realidad espiritual. La Kaaba es el único santuario Islámico que puede ser asimilado como templo. Suele ser llamada la “casa de Dios”, y en realidad tiene el carácter de una morada divina. La forma eminentemente arcaica del Santuario de la Meca se compagina bien con el origen Abrahámico que se le atribuye. En realidad ha sido frecuentemente reconstruido, pero el mismo nombre de *Kaaba*, que significa “cubo”, garantiza que su forma no ha sido modificada en lo esencial, es levemente irregular, con una longitud de 12 metros, una anchura de diez y unos dieciséis metros de altura. El edificio está tradicionalmente cubierto por una vestidura (*Kiswah*) que se cambia cada año, y que, desde la época de los Abasidas, ha sido confeccionada con tela negra, bordada con inscripciones de oro, lo que indica de manera contundente su aspecto a la vez abstracto y misterioso. En cuanto a la célebre piedra negra no está incrustada en el centro de la *Kaaba*, sino en una pared exterior cercana a su ángulo meridional.

El interior de la *Kaaba* está vacío, únicamente contiene una cortina que la tradición oral llama “cortina de la clemencia divina”. Sus cuatro esquinas se orientan hacia los puntos cardinales, sin duda porque estos significan en la concepción Árabe, los cuatro pilares angulares del universo.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Enciclopedia de las Bellas Artes. Cumbre. México. 1984.

Arquitectura religiosa Omeya

Muchas Mezquitas importantes debieron ser levantadas por los Omeyas, las crónicas dicen que las de Alepo y Hama, siguieron muy de cerca el esquema de composición a cualquier obra Romana, Helenística o Bizantina superviviente y constituyen, no sólo una de las primeras glorias del Arte Islámico, sino también una de las más deliciosas decoraciones de mosaico conocida en el mundo. Son superiores en técnica a cualquier otro conjunto de Siria y presentan cierto parecido con los pavimentos de mosaico del Gran Palacio de Constantinopla. Hay ciertos detalles que guardan un paralelismo acentuado, especialmente Damasco. Sin embargo ninguna de las de Siria sobrevive, con excepción de la Mezquita de Harran que data del tiempo del último Califa Omeya, Merwan II. En Irak, de esta época temprana, había Mezquitas en Basra, Bagdad y Kufa, la última fue fundada en 639, estaba adornada con mosaicos y tenía una galería sostenida por columnas de mármol; sin embargo fue destruida. Las Mezquitas de Túnez, Cairuán y Córdoba, quizás deban ser consideradas como fundaciones Omeyas.

La Mezquita de Al-aqsa, en Jerusalén (*ver ilustración No.31 y 32*), originalmente parece haber tenido la forma de una gran salón columnado y representa un nuevo concepto de Arquitectura Islámica, aunque sus columnas y capiteles son Bizantinos.

Uno de los Palacios más importantes dentro de la arquitectura Omeya, es el de Mshatta, dado que sus muros exteriores estaban ricamente esculpidos, mientras que los de los otros Palacios eran lisos. Su planta es de tamaño considerable, una cuadrado que mide 144 metros de lado interno, con torres semicirculares, fortificadas a lo largo de los muros, y consta con una sola entrada a los cuarteles. Esta dispuesto en tres secciones separadas una de la otra por grandes patios rectangulares que servían de establo a los camellos y caballos. Mshatta es importante por sus esculturas, y el Palacio de Khirbat Al Mafiah por sus pavimentos de mosaicos, los cuales son de dos tipos. El Palacio de Qast-al-Hair-Sharqi aunque data hacia 728 es similarmente profético, porque en su construcción anuncia ya los desarrollos que tuvieron lugar en la Arquitectura militar del siglo XI.

Arquitectura religiosa Abasida

Dentro del periodo Abasida la famosa ciudad redonda de Almansur, Bagdad, fundada en 762, su planta era muy parecida a la de Rakka, donde aún se pueden señalar sus muros y donde sobrevive parte de la antigua ciudad con su importante Puerta de Bagdad, impresionante estructura decorada con preciosa obra de ladrillo cortado. Las fortificaciones son de espacial interés porque a pesar de las sucesivas ampliaciones parecen demostrar que siempre se conservó el emplazamiento original.

Más espectacular que Rakka es el Palacio de caza de Ojeidir, cerca de Kerbela, a unos 90 kilómetros del suroeste de Bagdad. Es de planta rectangular y los altos muros exteriores sostenidos por torres semicirculares, tiene una entrada en el centro de cada lado. El edificio en sí produce una impresión asombrosa, aislado en el desierto. El espacio residencial estaba dividido en varias series de patios rodeados de estrechas cámaras, un castillo semejante aunque más pequeño, Atshan, marca el medio camino entre ambos puntos.

Sin embargo la más importante de todas las obras Mesopotámicas fuera del territorio es sin duda alguna la Gran Mezquita de Ibn Tulun en el Cairo, cuyo patrocinador fue hijo de un esclavo Turco, nombrado Gobernador de Egipto por el Califa Abasida, el cual utilizó su poder para engrandecer y embellecer la ciudad levantando un nuevo suburbio, al mismo tiempo que un Palacio, un Hospital y una Mezquita, la

cual requirió de tres años para su construcción; sin embargo la Mezquita es la única que se conserva gracias a las constantes reparaciones.

Arquitectura religiosa Persa

La época de la supremacía Selyúcida resultó ser una de las más importantes de la Historia de Persia. Dentro de las construcciones más importantes, se encuentra la Mezquita en Damghan, Persia central, conocida como la de Tarik-khana, fue construida entre 780 y 786, y sus grandes columnas circulares terminadas en arcos elípticos eran impresionantes. La planta era una simple cuadrado con arquería columnada en tres lados y una estructura de tres naves en el cuarto. El Mausoleo de Ismail el Samanida, es considerado como un obra de Arte con sus decoración de ladrillo cortado, y el empleo de una técnica que llegaría a ser muy popular en Persia.

Otro ejemplo en la línea cronológica es el Masjid-i-Jami, en Nayin, fue construido alrededor de 960, aquí se siguió el mismo plano de patio cuadrado rodeado de arquerías pero en el centro de cada lado había un arco de tamaño ligeramente mayor que representaba el embrión. La idea que sería después desarrollada como característica de las Mezquitas Persas, es decir la disposición de un gran pórtico en el centro de cada lado del patio central. Las yeserías que adornaban el edificio mostraban el mismo desarrollo progresivo que la Arquitectura.

Las Torres de Ghazni, que hoy día terminan en grandes franjas de inscripciones, originalmente estaban culminadas por otro piso, como podemos adivinar por otra torre algo posterior, más bien un minarete de Jam construida por Ghiyath Ad-din Mamad (1116-1203) de la dinastía Ghurrida. El minarete está bien conservado aunque la Mezquita a la que servía ha desaparecido. Aquí también como en tantos edificios levantados en el siglo XI, la escritura constituye la base principal de la ornamentación. Por otro lado aparte de las magníficas Mezquitas que construyeron en Persia, los Selyúcidas fueron responsables de otro tipo de edificio verdaderamente característico, de los gumbat, turbe o torre mortuoria.

Estas eran normalmente de planta circular aunque a veces podían ser de plano estrellado, y los últimos ejemplos son a veces poligonales. Casi siempre hay una franja de decoración y una inscripción en lo alto, independiente de la forma del plano. La de Gumbat-i-Qabus en el Norte de Persia y no lejos de las costas de Caspio, es quizás uno de las más bellos y espectaculares ejemplos de estas estructuras. Levantada en el año 1006 y construida de ladrillo con techo cónico y franja de inscripción en la cúspide.

Arquitectura religiosa en España, Egipto y Norte de África

A excepción de lo que se refiere a la Mezquita de Córdoba, quedan en Córdoba pocas supervivencias del mundo Islámico, pero hay en Toledo una Mezquitilla a la de Bab Al Mardum (*ver ilustración No.33*), y toda y una ciudad, Medina Azzahra cerca de Córdoba, fundada por Abderrman III en 936, y subsiguientemente abandonada. Las casas están construidas principalmente de piedras, y como en Mesopotamia, se emplearon abundantemente las yeserías para decorar las superficies de los murales. Estas yeserías y pisos de ladrillos dispuestos en dibujos geométricos son los únicos rasgos construidos de interés artístico ofrecidos por esta ciudad.

En Túnez se levantaron dos importantes Mezquitas bajo el gobierno de la misma dinastía (800-909), la de Sidi Okba restaurada por Zyadat al principio del siglo IX, y la de Zaytun, también reconstruida en el mismo siglo, así mismo hay una importante Mezquita en Sousse que data de 850.

Mezquita de Córdoba.

Fue construida en la capital de Al-Andalus, que constituye una de los monumentos más excepcionales de la Arquitectura Islámica occidental. Su construcción se comenzó hacia el año 780 bajo el auspicio del Emir Abd al- Arman I, y la última de sus ampliaciones realizada por el Caudillo Almanzor, se concluyó en el año 990.

El conjunto mide 178 por 125 metros, y es una muestra del esplendor que alcanzó en su exilio español la dinastía Omeya, huida de Siria tras la matanza Abasida, que llegó a constituirse un Califato de la mano de Abd Al Arman III.

El edificio original erigido sobre un Templo Cristiano Visigodo, estaba compuesto por once naves de doce tramos cada uno, abiertas a un patio plantado con naranjos que reproducían la organización de los soportes interiores. Aunque sigue el modelo de la Gran Mezquita de Damasco incorpora algunas novedades decisivas: las naves son perpendiculares al muro de la *qibla*, acentuando con ello la dirección del rezo, la estructura de las arquerías se acentúa en dos alturas superpuestas, la primera de columnas clásicas aprovechadas de ruinas Romanas, la segunda de pilastras entabladas, mediante un complejo de sistema de arcos intermedios que permiten aumentar la anchura de los arcos superficiales, sobre los que finalmente discurre el canal de aguas pluviales, aparecen los arcos de herradura, antiguo motivo Romano conservado por los Visigodos en España y que llegaría a su cenit compositivo durante el Califato de Córdoba, y el recinto exterior se cierra mediante una muralla interrumpida por contrafuertes, entre los que sitúan las portadas tripartitas o puertas monumentales de acceso.

El Emir Abd Al-Rahman, acometió en el año 833 la primera ampliación de la Mezquita demasiado pequeña para la influencia metropolitana que empezaba ejercer la ciudad de Córdoba. Se añadieron siete tramos para aumentar la profundidad de la sala de oración. El primer Califa Abd Al-Rahman II construyó el gran alminar de planta cuadrada y doble escalera, que sirvió de modelo para los posteriores Magrebíes y Andalusíes. Sin embargo fue Al-Hakam II quien promovió la ampliación más audaz del antiguo edificio, añadiendo a sus arquerías doce tramos más hacia el Sur que incorporan ingeniosas soluciones.

Arquitectura Civil

Dentro de la Arquitectura Civil destacan los Palacios, los Caravasares y las ciudades, en las que se consiguió un planeamiento racionalizado de acuerdo con las canalizaciones de agua y la protección frente al calor. Durante la época de los Omeyas y primeros Abasíes, los Príncipes de las familias construyeron Palacios en el desierto de Siria e Irak. Algunos de ellos estaban rodeados por terrenos de caza, y otros disponían de baños abovedados derivados de la Arquitectura Tardo-romana, que también se aprecia por su empleo como villas o explotaciones agrícolas. Por ello estos Palacios supusieron una síntesis entre las tradiciones orientales y occidentales, características del primer Arte Islámico. Al mismo tiempo demostraban una cierta libertad frente a las recomendaciones contra el Arte figurativo, que no llegaban a alcanzar connotaciones prohibitivas en el Corán; pero sí en los *hadit* (tradiciones orales) del siglo XI. Los

Palacios Omeyyas estaban decorados con mosaicos, pinturas murales y estucos, representando animales, escenas cortesanas y al mismo Califa. Esta decoración deriva en gran medida de la tradición Sasánida. En el periodo medio, produjo los mejores frutos de su civilización urbana; sin embargo con la invasión de los Mongoles muchas ciudades fueron destruidas.

Bajo los Abasíes, se fundó en medio del desierto, cerca de Bagdad, una ciudad administrativa llamada Samarra, que no llegó a terminarse. Esta ciudad ocupaba una extensión de 175 hectáreas, rodeada por una enorme muralla, contaba con jardines, palacios edificios administrativos, una Mezquita, baños y cuarteles. Los edificios residenciales estaban decorados con figuras decorativas, pero los motivos ornamentales más delicados estaban tallados en estuco, siguiendo esquemas geométricos de origen Turco. Todas estas ciudades de nueva planta, como Samarra, El-Fustat (cerca del Cairo) y Medinat al-Zahara (cerca de España y edificada por el primer califa cordobés Abd-al-Rahman) cuentan con importantes infraestructuras como acueductos y redes de alcantarillado.

La tradición Islámica de los Palacios ciudades se mantuvo en el Norte de África en Estambul, donde los Turcos Otomanos comenzaron en 1454 la construcción del Palacio Topkapi, y en el reino Nazari de Granada (España), con el magistral Palacio de alambra (*ver ilustración No.34*). El conjunto de este Palacio está conformado por una fortaleza o *alcazaba*, y por el Palacio Real. A su vez el núcleo principal del Palacio está constituido por una zona oficial en torno al patio de Comares y otra residencia abierta al patio de los Leones (*ver ilustración No.35*). El organizador de todo ello es una gran fuente de piedra rodeada de leones; de ella salen cuatro canalillos dispuestos en cruz que llevan el agua hasta las habitaciones interiores.

En Irán los últimos grandes constructores fueron los Safawíes, cuya contribución a la Arquitectura Civil incluye puentes, campos de polo y Palacios con miradores de madera. En el palacio de Abbas I se construyó una galería de Arte para albergar su colección de porcelanas Chinas.

Los Caravasares fueron una contribución Selyúcida. Son lugares de descanso para los viajeros de las rutas de caravanas, y cuentan con una sala de columnas o apanada y un patio para los animales. Otros edificios destacados de la Arquitectura Civil Islámica fueron los baños públicos, bazares, jardines y *ribats* o guarniciones fronterizas, como los que se conservan en Túnez.

Tumbas y Mausoleos

Las Tumbas y Mausoleos son levantadas como símbolos del poder de los Gobernantes fallecidos, se convirtieron en los monumentos más importantes del Islam después de las Mezquitas y los Palacios. Entre los ejemplos más destacados, se halla la Necrópolis de las afueras de El Cairo, que presenta tumbas cupuladas construidas por los Mamelucos en el siglo XV. La Necrópolis Sah-i-Zindeh (siglos XV y XVI) erigida por los Timuríes en Samarcanda, es un impresionante grupo de edificios de ladrillo cubiertos con esbeltas cúpulas sobre tambores, como la Tumba de Temertán. En Irán bajo la dominación Mongola, se desarrolló un tipo característico de enterramiento cuyo ejemplo más brillante es el Gran Mausoleo de Sultaniyah (siglo XIV), cuya cúpula se eleva aún más por la inclusión de un tambor octogonal. En relación a este tipo, la obra más representativa del periodo Mongol en la India es el tan famoso Mausoleo Taj-Mahal, en Agra, un construido en el siglo XVII por Arquitectos Iraníes.

PINTURA

La Pintura se encuentra en manuscritos y sólo como elemento ilustrador decorativo, ya que el pintar algún animal o persona para adoración se considera idolatría.

La Pintura de caballete no existió en el Arte Islámico, concentrado en la ilustración de libros. Las primeras muestras conservadas son miniaturas de Manuscritos Científicos Griegos traducidos al Árabe (vehículo por el cual las enseñanzas del mundo clásico se transmitieron a Occidente), las Fábulas de Bidpai (300 d.C., traducidas al Árabe con el nombre de Caliba y Dinna) y el Maqamat de Al-Hariri (1054-1122) (*ver ilustración No.36*), narración de las aventuras de un viajero. Estilísticamente todas estas pinturas derivan de la Escuela de Bagdad del siglo XIII. Las ilustraciones científicas son dibujos lineales basados en los modelos Clásicos, mientras que las coloristas pinturas laicas son de una ingenuidad encantadora, con sólo dos o tres figuras monumentales y paisajes como elementos decorativos. La Miniatura Persa de los Mongoles o de Il-Khanid floreció en el siglo XIV en Tabiaz (Irán). La influencia China en los detalles del paisaje, la expresividad y la complejidad compositiva caracterizan la nueva escuela. Muchos poemas épicos persas, como el Shar-nama un manuscrito épico escrito por Firdusi en el siglo XIX se ilustraron en este estilo. La Miniatura continuó su evolución en el siglo XV en Harat (actual Afganistán) bajo el patrocinio de los Timuríes. Bihzad fue uno de los mejores Miniaturistas Timuríes, gracias a sus escenas dramáticas y a la profundidad psicológica de sus figuras. Los Gobernantes Otomanos también promovieron el Arte del libro. Una Escuela Turca de Miniatura del siglo XIV, localizada en Tabiaz, representó escenas de la vida cortesana y militar. Los Artistas Safawíes fueron diestros en su estilo y, como consecuencia de la influencia europea, ampliaron su repertorio al incluir retratos de personajes. En la India Musulmana se desarrolló desde el siglo XVI hasta el siglo XIX un estilo peculiar de pintura miniada, más influida por el Arte Hindú, que representaba con frecuencia a los Gobernantes y sus ceremonias oficiales.

ARTES DECORATIVAS

Cerámica

Manifestación artística que alcanzó mayor esplendor, ya que encontraron el secreto de la loza barnizada (*ver ilustración No.37*), que emplearon en ornamentar los exteriores e interiores de los edificios. El decorado en relieve esmaltado, en azul, blanco y oro leonado, y las lozas de reflejos metálicos.

La técnica de pintura brillante también apareció en Samarra, la cual consistía en Cerámica de reflejo metálico, vuelta a coser que poseía un efecto brillante, efecto metálico, pardo, verdoso o rojo, lo cual transformaba a la pieza en un aspecto de oro.

En Irak antes de la conquista Mongola, la ciudad de Raqqa fue el centro de la producción de la Cerámica vidriada y pintada (*ver ilustración No.38*). Los Turcos fueron productores destacados de azulejos

Vidrio

Los Artistas Musulmanes trabajaron el vidrio utilizando primero las técnicas empleadas en Egipto y en el Irán Sasánida y, posteriormente, desarrollando otras nuevas como en el caso de los Fatimíes, que produjeron vidrio tallado, vidrio brillante pintado y vidrio estampado. En este periodo se realizaron también un pequeño número de vasijas talladas en cristal de roca. En Siria destaca el vidrio esmaltado del siglo XII, principalmente sus copas y lámparas de belleza insuperable. Los Sirios mantuvieron su maestría en el Arte del vidrio en el último periodo, al que pertenecen las conocidas lámparas de Mezquita cónicas y esmaltadas (*ver ilustración No.39*).

Ebanistería y Eboraria

Además de su empleo decorativo en Arquitectura, la madera se trabajó como material de otras Artes aplicadas. En los palacios Fatimíes se conservan excepcionales ejemplos de tablas con representaciones cortesanas, que recuerdan el estilo de los Coptos (Cristianos Egipcios). También se tallaron las piezas del mobiliario, especialmente los biombos. Las cajas de marfil tallado (*ver ilustraciones Núms.40 y 41*) y los colmillos de elefante abundaban en la corte Fatimí, continuándose la tradición en la Sicilia Musulmana. En ellos se representaban cortesanos, animales y vegetación (*ver ilustración No.42*).

El Arte del bronce

Algunos de los bronceos Islámicos más refinados se han conservado en los tesoros de las Iglesias europeas. Al principio se adoptaron las formas Sasánidas pero el periodo Fatimí produjo vasijas de bronce con forma animal, así como candiles y platos. Aunque en el Este de Irán se realizaron interesantes piezas grabadas con incrustaciones de cobre y plata, los bronceos más refinados fueron producto de los talleres de Al Mawsil (Irak), durante los 50 años que precedieron a la conquista Mongola. Entre sus objetos más destacados se encuentran los aguamaniles, tazas y candiles con incrustaciones de plata y oro y motivos abstractos, figurativos e inscripciones (*ver ilustración No.43*). Por su parte, los talleres Sirios continuaron produciendo diseños figurativos durante el siglo XIV.

Marroquinería

Las encuadernaciones de libros en cuero son un excelente ejemplo de las Artes decorativas Islámicas. En los primeros tiempos se realizaban en relieves repujados; más tarde se estampaban y doraban las cubiertas y los lomos, y finalmente, en el siglo XVI, se pintaron con esmaltes. El trabajo del cuero se aplicó también a los arneses de los caballos y a los objetos empleados en la Cetrería.

Textiles

Las telas se consideraron objetos de lujo, y las más refinadas se realizaron en los talleres denominados *tiraz*, controlados por el Califa. El sistema del *tiraz*, comparable a las instituciones oficiales del Imperio Bizantino, Copto y Sasánida, terminó con la conquista Mongola. Los tejidos procedentes de un *tiraz* (a menudo prendas ceremoniales) se consideraban posesiones del más alto valor.

Los Tiraz

El término también designa al propio tejido a menudo llevaban impresa la firma del taller, la fecha y el nombre del gobernante. En Egipto la mayoría de los *tiraz* eran de lino y en la época de los Fatimíes se entretejían en ellos bordados de seda con hilos de oro. Los mejores tejidos de sedas proceden de la región de Bujará (siglos IX y X) y de Irán, Bagdad, Egipto y España (siglos X y XI). Estas sedas llegaron a Europa a través de las embajadas enviadas por los gobernantes Islámicos y allí ejercieron tal influencia que algunos términos europeos para designar tejidos -como damasco- derivan del mundo Islámico. El manto de coronación de los emperadores del Sacro Imperio fue bordado por Artistas Islámicos en Sicilia, y las sedas sicilianas mantuvieron su hegemonía en el siglo XIV, después de la apertura de otros talleres de seda europeos. Las sedas chinas influyeron en los tejidos Islámicos a partir de la conquista Mongola como se observa en las sedas con brocados en oro y en algunos detalles decorativos. Los Turcos Otomanos crearon nuevos diseños para los tejidos de seda caracterizados por el uso de claveles, tulipanes, palmetas y el motivo chino de la nube.

Alfombras

Las primeras alfombras Islámicas que se conservan se fabricaron en Konya (Turquía) en el siglo XIV. Estas alfombras de tonos azules, verdes y rojos siguen un esquema basado en formas naturales con un borde de inscripciones. Durante el dominio de los Mamelucos se realizaron alfombras de patrones geométricos en tonos azul pálido, rojo y amarillo. El tejido de alfombras resurgió durante el periodo de los Safawíes de Irán, entre cuyo repertorio aparecen escenas de caza y motivos vegetales. Estas alfombras de seda, de tonos pasteles e hilos de oro y plata, se confeccionaron expresamente para el mercado europeo. Aunque son de gran belleza, marcan el fin de la tradición Islámica en el tejido de alfombras.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte Diez, Ernst. Arte Islámico. Moretón. Bilbao.

AUTORES

Abu Ibrahim AHMAD

Arquitecto del período Abasida. Autor de la ampliación de la Gran Mezquita de Qayrawan (en Kairuán), Túnez.

Shams Al-Ma'ali QABUS

Arquitecto del período Ghaznévida. Autor de la Torre funeraria Gunbad I-Qabus de 1006-1007, en Gurgan.

Ahmad AL-DHAQI

Ceramista de Mosul. Trabajó en el taller de latón y bronce en ésta ciudad, aproximadamente en el año 1233. Trabajó más tarde para el Ayúbida Al-Malik Al-Adil e introdujo el Arte de la incrustación en Siria.

JUNAYD

Miniaturista del período Mongol. Autor de la obra incluida en un Diwan de Khawaju de Kirman (*British Library* de London), fechado en el año 1396, procedente de Bagdad. Trabajó para el Sultán Ahmad Jalayr.

Muhammad AL-ZAIN

Ceramista del período de los Mamelucos, principal Artesano de ésta época. Autor de la vasija más famosa de éste período: la llamada Baptistère de Saint Louis.

Nasir Al-Din MAHMUD (1200 - 1222)

Miniaturista Artúvida del período de los Mamelucos. Autor del Libro del conocimiento de los Artilugios para Al-Jazari.

AL-QAZWINI (1203-1283)

Miniaturista. Autor del libro de Cosmología titulado: Las Maravillas de la Creación, bajo el mandato del último Califa Abasida Al-Mustasim.

Qiwán Al-Din Zayn AL-DIN

Arquitecto de Shiraz. Autor de la primera Mezquita de planta cruciforme en Mashhad, fechada entre los años 1418 y 1419, y también autor de la Madrasa de Herat en 1432.

Ajíf MAHMUD

Arquitecto de Shiraz. Autor de una Mezquita y una Madrasa en Turbat I-Shaykh Jam entre los años 1440 y 1443, bajo mandato de Shah Rukh.

Mawlana JA'FAR

Miniaturista de Tabriz. Trabajó en el taller artesano de Herat establecido por Baysunghur en 1420. Autor del Manuscrito Shah-Nama del año 1430.

Sayyid AHMAD

Uno de los dos Pintores más importantes del taller artesano de Herat.

Amir KHALIL

Pintor del taller artesano de Herat, contemporáneo de Sayyid Ahmad.

Khawaja ALI

Miniaturista principal del taller artesano de Herat.

Shams AL-DIN

Miniaturista. Autor de las obras que ilustran una versión de un Libro de fábulas Kalila Wa Dimna de 1430, que muestran perfección académica.

MIRAK

Pintor que bajo el mandato del Sultán Husayn Bayqara, último gobernante Timúrida importante, brilló en el círculo dominado por el Poeta y místico Jami (1414-1492).

BIHZAD

Pintor que ilustró las Composiciones poéticas de Sa'di, Nizami y Amir Khusrau, bajo mandato del Sultán Husayn Bayqara, que gobernó hasta 1506 en la ciudad de Herat.

MEHMET

Ceramista del período Otomano. Autor de las Inscripciones del sitial real de la Mezquita Yesil Camii (Mezquita verde) de Bursa (1419).

Alf Ibn ILYAS

Pintor de Bursa. Autor de la decoración en la parte superior de los azulejos de la Mezquita Yesil Camii.

Uc SEREFELI

Arquitecto de Edurne. Construyó la Mezquita Real "la Muradiye", en 1434, bajo el mandato de Murad II (1421-1451) en Edurne, en la región de Tracia, la segunda capital del Imperio Otomano.

Ahmet KARTAHISARI

Pintor del período Otomano, el mayor exponente de la escritura ornamental. Sobresalió también en la decoración floral, se le conoce mejor por su caligrafía sumamente fluida, pero excéntrica. Trabajó tanto en la confección de manuscritos como en las inscripciones arquitectónicas.

Mehmet AGA

Arquitecto Otomano, nombrado Arquitecto de Ahmet I en 1606, cuando ya pasaba de los 60 años de edad. Fundamentalmente era un Decorador, realmente, un buen especialista en la incrustación del marfil y la concha sobre madera, materiales con los que fabricó un trono de ébano para el Sultán. Comenzó a construir la Mezquita del Sultán (Mezquita azul) en 1609 y la concluyó en 1617.

Shah THAHMASP

Pintor y Calígrafo. Antes de su llegada al poder en Irán (1524), se interesó personalmente por las Artes relacionadas con la confección de los libros. En la Biblioteca Pública de Leningrado, se conserva un poema de Arifi, El Guy y Changan (la pelota y el palo de polo) de su propia mano, fechado en 1524-1525, con algunas miniaturas tradicionales.

Sultán MUHAMMAD

Pintor del período Safávida. Fue Director de la Biblioteca Real de Tabriz, donde recibió su formación artística. Un Diwan de Hafiz dedicado a Sam Mirza, debe datar de la época de su juventud, probablemente de c. 1533-55, muestra su habilidad para dominar grandes grupos de figuras de gesto expresivo y diseños rítmicos. Quizá su última obra fue Coroos ve por primera vea a Shirin.

Shaykh ZADEH

Pintor formado sin lugar a dudas en Herat. Colaboró en el Manuscrito Diwan de Hafiz, dedicado a Sam Mirza, dominaba escenas más densamente pobladas de lo que había sido habitual, bajo la supremacía de Bihzad.

Mir MUSAVVIR

Pintor. Fue Director de la Biblioteca Real (1540), a la muerte de Sultán Muhammad. Abandonó Irán aproximadamente en el año 1545, y se trasladó a la Corte Uzbeko de Bujara o a la India.

Mir Sayyid ALÍ

Pintor. Hijo de Mir Musavvir. Fundador de la Escuela de Pintura de la Corte Mogola.

Abd AL-SAMAD

Pintor. Abandonó Irán junto a Shaykh Zadeh, Mir Musavvir y Mir Sayyid Alí. Fundó con éste último, la Escuela de Pintura de la Corte Mogola.

Shaykn MUHAMMAD

Pintor del siglo XVI, de la Corte de Mashhad. Probable autor de las miniaturas de la copia del Hat Aurang (siete tronos), que se encuentra ahora en la *Freer Gallery of Art*, en Washington, D.C.

Alí ASGHAR

Pintor de la Corte de Mashhad. Contemporáneo de Shaykh Muhammad y Abadía. Trabajó bajo el mandato de Ibrahim Mirza.

ABDALLAH

Pintor de la Corte de Mashhad, en Khorasán. Al igual que Shaykh Muhammad y Alí Asghar, probable autor de la espléndida copia del Hat Aurang, del poeta de Herat Jami.

Riza I-ABBASI

(¿-1635)

Pintor del período Safávida. Sus primeras obras están firmadas con su nombre personal, Sin Nisbah. A partir de 1600 utilizó la firma Riza I-Abbasi, hasta su muerte. Autor de los Anales de los Profetas (*Bibliothèque Nationale*, París), de la década de 1590, una de sus primeras obras.

SHAFI

Pintor. Hijo de Riza I-Abbasi. Utilizó el mismo Nisbah Abbasi de su padre.

MU'IN

Pintor. El mejor alumno de Riza I-Abbasi. Debía ser bastante joven cuando murió su Maestro, puesto que aún trabajaba en 1697. Probable autor de los diseños de azulejería de el Hasht Bihisht.

Abdullah KHAN

Uno de los más importantes Pintores de la Corte de Fath Alí Shah (1797-1834), de la dinastía Qajar, asentada en Teherán, Irán.

Abul Hasn GHAFFARI

(fl. 1850-1861)

Pintor de la Corte de Fath Alí Shah. Estudió Pintura en Europa. Quedan algunas de sus obras firmadas.

Najaf ALĪ

Pintor del siglo XIX, hijo del Pintor Baba, se convirtió en *Naqash-bashi* o Maestro Pintor.

Muhammad ISMA'II

Maestro Pintor. Hijo del Pintor Baba y hermano de Najaf Alí.

KAZIM

Pintor. Nieto del Pintor Baba. Trabajó el esmalte.

AHMAD

Pintor. Nieto del Pintor Baba, Trabajó el esmalte.

Muhammad SADIQ

Pintor, bajo mandato de la dinastía Qajar. Principal ejecutante del estilo de pintura de laca.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Enciclopedia de las Bellas Artes. Cumbre. México. 1984.

Ilustraciones.



Ilustración No. 26. Mezquita de Amr. El Cairo.Egipto.



Ilustración No. 27. Interior de la Mezquita de Córdoba.



Ilustración No. 28. Mezquita de la Cúpula de la Roca. Revestimiento de mármol.

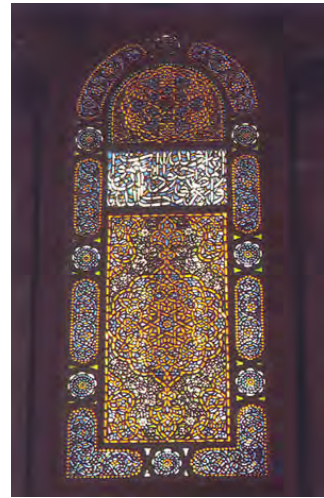


Ilustración No. 29. Vidrieras. Cúpula de la Roca.



Ilustración No. 30. Mihrab.



Ilustración No. 31, Mezquita de Al-Aksa. 707.



Ilustración No. 32. Crucero. Mezquita de Al-Aksa. 707.



Ilustración No. 33. Mezquita de Toledo.



Ilustración No. 34. La Alambra. Patio de los Arrayanes.



Ilustración No. 35. La Alambra. Patio de los Leones.



Ilustración No. 36. Frontispicio de una copia mameluca del Maqamat de Hariri.



Ilustración No. 37. Plato con palmera. Siglo IX-X.



Ilustración No. 38. Jarro con inscripción cúfica. S. X



Ilustración No. 39. Lámpara de mezquita. S. X



Ilustración No. 40. Bote islámico.



Ilustración No. 41. Arqueta islámica.



Ilustración No. 42. Panel decorado con motivos vegetales. S. IX-X.



Ilustración No. 43. Jarra con medallón. 2ª. Mitad del S. IX.

CAPÍTULO VI

ARTE CAROLINGIO

INTRODUCCIÓN

A partir del siglo VIII, gracias al impulso del Emperador Carlomagno (*ver ilustración No. 44*), se inició en Europa un florecimiento cultural basado en las tradiciones Romanas y en el pasado Clásico. A lo largo de este proceso, conocido con el nombre de renacimiento Carolingio, aparecieron una serie de manifestaciones artísticas que deben ser denominadas Prerrománicas, ya que constituyeron la auténtica base de lo que poco después sería el Arte Románico. Asimismo, la creación del Sacro Imperio Romano Germánico (Imperio Carolingio) determinó la aparición de un Arte oficial, de carácter cortesano, en el que se fundieron el recuerdo del mundo Germano con el renovado interés por lo Clásico y la influencia Bizantina.

En el año de 773, Carlomagno, llamado por el Papa Adrián I, atravesó los Alpes y venció a los Longobardos, obligó a Desiderio y a su hijo Adelquio a resguardarse en Pavia y Verona hasta la caída del Norte de Italia y del Ducado de Spoleto.

El vencedor continuó hasta Roma para asistir a las ceremonias de la Pascua y allí renovó la donación al Estado de la Iglesia, lo que le valió ser declarado Patricio Romano, luego Carlomagno asumió el título de Rey de los Francos y los Longobardos.

Fue en el año 800 cuando Carlomagno realizó su último viaje y más importante viaje a Italia. Invitado por el papa León III, acudió con su toga de Patricio Romano, en San Pedro, y ahí el Papa lo coronó. Así se consolidó una unión político-religiosa, en la que le concedía el título de Supremo Emperador, Rey de vastísimas tierras como ningún otro y adalid de la expansión Católica en esa región del mundo.

Este reino era semejante al otrora poderoso reino Franco pero con la ventaja del reconocimiento ideológico de la Iglesia. Era una organización continental en su mayor parte, y exclusivamente europea, con el eje en el Mediterráneo, y con territorios asiáticos y Africanos, y parte de los Bizantinos, que carecían de unidad étnica e incluso religiosa. El Rey conservó poderes absolutos de tradición Merovingia. En el Palacio residía el soberano, la corte y la administración. No había una sede fija, aunque al final de su hegemonía Carlomagno prefirió Aquisgrán. Los empleados del Rey prestaban servicios públicos y privados. La asamblea popular era convocada una o dos veces al año para que aprobara las disposiciones del soberano.

El territorio se dividía en Condados gobernados por Condes, en contraprestación, una porción de tierras. A su vez, entre los Condes tenían mayor jerarquía aquellos que gobernaban en regiones fronterizas o marcas, por lo que asumían el título de Marqueses, y los que por su grado militar, recibían el honor de Duques o Duces. Estos podían ser sustituidos por enviados imperiales que los controlaban. Los Obispos vigilaban la buena marcha de los asuntos religiosos y obedecían directamente al Rey. La Economía era estrictamente agraria, y concedía importantes privilegios a los dueños de las tierras, punto de arranque del futuro Feudalismo. Carlomagno promovió el uso de la plata ante la escasez del oro.

Carlomagno basó también su prestigio en las relaciones que mantuvo con los dos reinos limítrofes, los Califas Musulmanes y los Bizantinos. A cada uno concedió y reconoció sus legítimos derechos y recibió a cambio su legitimación como Emperador.

Carlomagno falleció en el año 814, luego de dejar el poder en manos de su hijo Ludovico, único sobreviviente de su heredad, pues Carlos y Pipino murieron un par de años antes, Aquisgrán fue su última morada, y en su Capilla Palatina fue sepultado.

La dimensión cultural de la obra de Carlomagno está ligada a la idea que el Emperador se hacía de su papel. A diferencia de los soberanos Merovingios que fundaban su autoridad en sus posesiones territoriales, Carlomagno y sus sucesores los Reyes Carolingios creían tener su poder de Dios. El Rey representaba en la tierra a Jesucristo, Maestro del Universo; del cual es el Rey su lugarteniente o vicario. La autoridad que él posee está fundada y justificada así por Jesucristo. El pensamiento político Carolingio tomó las ideas antiguas del Cosmos como sistema ordenado, y de la tierra como espejo del cielo, aunque adaptándolas a la concepción Cristiana de Dios.

El Imperio Carolingio volvió a tomar, además, la concepción que el Antiguo testamento tenía de la Monarquía. El Emperador, que ha recibido la unción, es un nuevo David que conduce al pueblo de Dios hacia su salvación. Su trono es una reproducción del de Salomón (*ver ilustración No. 45*), su Capilla, el nuevo tabernáculo del Señor. Su autoridad se ejerce sobre la propia Iglesia, no solamente en materia disciplinaria y pastoral, sino también en materia doctrinal.

Todo el mundo creyó al principio que la gestión adelantada por Carlomagno debía precipitar inevitablemente la unidad europea, ya que se vislumbraba por lo menos la unión en lo religioso. No obstante, en realidad había nacido el Feudalismo por la invasión constante de la cultura Germánica, al mundo Romano. El Feudalismo nació entonces como la fusión de dos sociedades sustancialmente distintas, se configuró de una manera clara en los siglos IX y X. En su surgimiento influyó notoriamente el abandono en que el estado tenía a sus súbditos, el freno al desarrollo y al comercio. El monocultivo en el agro para la subsistencia y la escasez del circulante (poca moneda en manos del pueblo).

A esto se sumaba la escasez de alimentos, las tensiones reinantes y la necesidad del pueblo de alguien en quien resguardarse, para quien trabajar y de quien recibir los más variados beneficios.

Esta sociedad era obviamente muy desigual. Los Siervos no eran libres, ni tenían en sus manos directamente el manejo de la tierra, ni recibían prebendas. Los que tenían ciertos privilegios eran los que trabajaban con un Feudo Eclesiástico.

La Aristocracia, vasalla del soberano, veía en la guerra una posibilidad de ascenso en la escala de los mayores privilegios, por lo que se mantenía constantemente enfrascada en torneos bélicos. Para aliviar la situación de los Siervos o Vasallos, la Iglesia intentó que se impusieran costumbres Cristianas en el ordenamiento de la sociedad, como el respeto a la dignidad humana.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Gran Historia universal. Presencia. Colombia. 1994. Historia Universal Ilustrada. Presencia. Colombia. 1994.

Lugares con obras artísticas Carolingias

Aquisgrán, Auxerre, Brescia, Cividale, Corbie, Corvey, Fulda, Germigny-Des-Prés, Hildesheim, Jouarre, Lorsch, Malles, Metz, Milán, Mustair, Rávena, Reims, Roma, Saint Amand, Saint Denis, Saint Gall, Schanis, Soissons, Tours, Verona.

ARTE

A partir del año 780 aproximadamente un nuevo arte se desarrolló en Occidente, y mas precisamente en el Norte del continente Europeo. Todo el mundo admite que este Arte Carolingio nació por voluntad de Carlomagno (*ver ilustración No.46*), que veía en el Mecenazgo artístico un aspecto particular de su misión. Carlomagno consideraba su deber estimular el arte y comprometerlo por los caminos de la imitación de los modelos Clásicos.

Si bien Carlomagno poseía una cultura modesta, no puede negarse que se rodeó de la única gente culta. El Anglosajón Alcuino, el Italo-longobardo Paulo Diácono, el Visigodo Teodolfo, y Paulino de Aquilea, entre otros. La actividad artística tuvo en la Capilla de Aquisgrán su más notable monumento.

Lo que hace original y le confiere un carácter propiamente medieval es la amplitud de su apertura a las cosas. Su libertad de juicio se manifiesta también, respecto a las definiciones teológicas en las que se le quiso encerrar, particularmente en lo que concierne a la significación de las imágenes sagradas. Se habían trazado dos direcciones contradictorias. Aplicar y aceptar el culto a los iconos a la manera Bizantina, o bien, por el contrario, seguir una corriente antibizantina.

Durante el Periodo Carolingio hubo un renacimiento de las letras y de las Artes estrechamente vinculado al desarrollo religioso.

El Arte Carolingio se desarrolló fundamentalmente en Francia, centrando su actividad constructiva en la realización de Iglesias y Monasterios, en principio levantados en madera y después en ladrillo o en piedra, en los que por influencia Clásica se utilizó el arco de medio punto y la columna. Las Iglesias solían tener una planta de tres naves y tres ábsides paralelos con testero plano, aunque son raros los ejemplos que han llegado hasta nosotros sin añadidos o modificaciones en su construcción. La decoración de la Arquitectura siguió

siendo tradicional.

En estos edificios fueron utilizados con cierta frecuencia algunos serían característicos del Románico: un crucero desarrollado, girola en la cabecera, como en San Martín de Tours, pilar cruciforme y torres cilíndricas flanqueando las fachadas, tipología que alcanzaría un amplio desarrollo en el Románico Alemán.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Bazin, Germain. Historia del Arte. Omega. Barcelona. 1981.

La Estética Carolingia.

1. *Carlomagno y Alcuino.* En la época de Carlomagno y la dinastía carolingia, la situación de las ciencias experimento cierta mejora. En la corte de Aquisgrán se reunió un grupo bastante numeroso de eruditos que ostentaban ciertas aspiraciones científicas.

Aquellos estudiosos carolingios tenían también sus opiniones y conceptos acerca de la belleza y el arte. Los principales representantes del movimiento científico de la época fueron justamente Carlomagno y Alcuino.

2. *El arte y la estética clásicos.* Por un lado, el gobierno de Carlomagno significó un renacimiento de la vida cultural y, por otro, un retorno hacia lo clásico. Su programa imponía al arte elementos clásicos, romanos concretamente, pero las tierras que gobernaba contaban con una fuerte tradición goda, por lo que el arte carolingio vaciló entre el estilo romano y el goda.

El arte prehistórico de los godos gustaba de formas abstractas, de caligráficas líneas entrelazadas. Así como de símbolos, de lo misterioso y de lo fantástico, es decir, era todo lo contrario del arte antiguo clásico, no sólo por ser más primitivo sino también por su carácter más formal, más simbólico.

De ésta suerte, en los territorios del imperio coexistían dos corrientes completamente opuestas: la clásica, debida a las influencias romanas, y la "anti-clásica", originada por las tradiciones locales. Resultó más fácil imponer un programa a los doctos teóricos que a los artistas y artesanos, a consecuencia de lo cual las ideas clásicas de los carolingios se hicieron más patentes en la teoría del arte y en la estética que en el arte mismo.

Las ideas clásicas estaban ya elaboradas, y no era necesario idearlas, basándose en un concepto fundamental para la Antigüedad, el concepto de orden, medida y armonía, que fue llevado a la estética cristiana por San Agustín y que constituyó los cimientos de la estética carolingia.

3. *La bella formal y la belleza eterna.* "la bella formal" pertenece precisamente a aquellas cosas superiores que hay que amar y que son fáciles de amar. ésta convicción concordaba con la estética carolingia, una estética lejana de ascetismo, que apreciaba la belleza sensible y consideraba justo y justificado el gusto por los adornos.

Ninguna estética medieval, empero, fue una estética puramente clásica, y también en la estética carolingia se dan rasgos y elementos de carácter no clásico. Entraron en su teoría numerosos elementos religiosos. Así el arte de la época osciló entre el elemento clásico y el elemento goda, y su teoría, entre las tesis clásicas y las tesis religiosas. Todo lo que en su estética no procede de los clásicos, dimana directamente de las Sagradas Escrituras o de los Padres de la Iglesia.

Para lo eruditos carolingios, por mucho valor que presentara la belleza de la forma, más valiosa era todavía la "belleza eterna". La primera proporciona placer a los ojos, y la segunda es fuente de felicidad eterna.

Para los estudiosos carolingios la autonomía correspondía lógicamente a la forma del arte más no a su contenido, por lo que la forma dependía del artista, mientras que el contenido de los doctos teólogos.

4. *La concepción general de lo bello.* La concepción general de la belleza, fue expresada por Juan Escoto Erígena. Fue ésta una concepción espiritualista y monista, que representaba la culminación de la metafísica y del pensamiento estético de la época carolingia.

Primera tesis. Afirmaba que la belleza consiste en la unidad, en una unión armónica que existe entre las partes.

Segunda tesis. Mantenía que la unidad nace de diversos elementos, corporales y espirituales.

Tercera tesis. Ésta tesis era una interpretación simbólica de lo bello: la belleza es una manifestación y revelación de Dios, una teofanía.

Cuarta tesis. Ésta tesis describía la naturaleza inefable e inexpressable de lo bello al afirmar que la belleza es algo invisible que se hace visible, algo incomprensible que se hace comprensible de manera asombrosa.

Quinta tesis. Ésta tesis concernía al arte, sosteniendo que aunque éste es un producto material, tiene sus raíces en el alma y –al profundizar más– en Dios. Por lo tanto el arte, lo mismo que la naturaleza, proviene en definitiva de ideas divinas.

5. *La postura adoptada frente a la iconoclastia.* La querrela por el culto de las imágenes propició a Carlomagno y sus estudiosos una oportunidad para presentar oficialmente sus conceptos sobre el arte pictórico y contraponerlos a las teorías romana y bizantina.

La postura de los francos era parecida a la de los iconoclastas porque tanto los unos como los otros concebían a l arte de modo sensualista y a Dios, en cambio, de manera espiritualista, así que no podían atribuir a las obras de arte una verdadera naturaleza divina. Más aquí termina todo parecido. Los francos no pensaban en destruir las imágenes; y aunque no las tenían por sagradas, creían que eran útiles y que tenían valor didáctico. No comprendían la metafísica bizantina ni las especulaciones acerca de la identidad de la imagen con el prototipo; sus posturas eran más sencillas, por ser más realistas.

6. *El papel del arte.* Para los carolingios las imágenes estaban destinadas, sobre todo, a las gentes sencillas, y debían ser para ellas lo mismo que la escritura para el que leía, lo que significaba que el objetivo de la pintura era enseñar y educar. No obstante, no limitaban el papel de las artes plásticas a la función puramente educativa, pues le atribuían dos designios. Primero, traer a la memoria los acontecimientos, la vida y la existencia de los santos e incluso del mismo Dios. Y en segundo lugar, se esperaba que las pinturas embellecieran los templos, y en consecuencia se le atribuía una función estética.

7. *Resumen.* La estética carolingia, 1.- fue una de las manifestaciones de la estética religiosa del medioevo, siendo su rasgo diferenciador la vuelta a las ideas antiguas de la época clásica; gracias a lo cual, 2.- pudo admitir los valores puramente estéticos de la forma y su autonomía en el arte. 3.- para hacer compatibles sus posturas con las teísticas, tomó como base la estética platónica. 4.- Juan Escoto Erígena, la inscribió en un sistema metafísico. 5.- produjo también una cierta aportación de ideas propias, entre ellos, la más importante concepción de la estética en tanto que actitud desinteresada.

Si desea obtener más información sobre éste tema, consulte: Tatariewicz, Wladyslaw. Historia de la Estética. AKAL. 1987.

Arquitectura

El desarrollo de la Arquitectura es uno de los aspectos espectaculares de la época Carolingia que llamó la atención de sus propios contemporáneos. Se han confirmado testimonios que durante el periodo que va desde el año 768 – fecha de la ascensión de Carlos- hasta el 855 – fecha de la muerte de su nieto Lotario- se construyeron 27 nuevas Catedrales, 417 Monasterios y 100 residencias reales.

Durante años, la corte de Carlomagno fue ambulante. Las guerras sostenidas contra los Sajones y los Ávaros, así como el peligro Sarraceno, Bretón y Normando, obligaron al Emperador a estar continuamente en campaña (*ver ilustración No. 47*).

Fue probablemente entre los años 784 y 787 cuando Carlomagno decidió tener una capital, ésta exigía la estabilidad de la Corte. El Emperador decidió finalmente la zona de Aquisgrán. Las obras se empezaron por la Capilla en el año 789, se llevaron a cabo rápidamente. Cinco años más tarde el Palacio estaba prácticamente terminado, aunque la Capilla no fue consagrada hasta el 6 de enero del año 805.

El Palacio Carolingio se dividía generalmente en cuatro partes según sus funciones: vivienda, representación, culto y Economía. Se puede considerar como modelo del Palacio Carolingio el de Ingelheim, cerca de Maguncia. El grandioso Königspfalz, fue uno de los lugares residenciales predilectos de los Reyes Carolingios.

Bajo la puerta del Palacio de Aquisgrán, la gran galería tenía acceso a la vía principales, la más importante del Palacio, con dirección Este-oeste. Dividía el conjunto en dos partes iguales. Por último, a un nivel inferior, y fuera del conjunto, había un complejo termal.

Los dos edificios principales del Palacio, el Aula Palatina y la Capilla, estaban unidos por una galería o pórtico de 120 metros de largo, orientada de Este a Oeste. En el centro se encontraba una puerta monumental.

La Capilla Palatina de la Catedral de Aquisgrán (*ver ilustraciones num. 48 y 49*), construida entre el año 790 y el 805, está realizada en un estilo derivado de la Iglesia de San Vital de Rá

vena. Aunque presenta la estructura octogonal, centralizada y abovedada típica de las Iglesias Bizantinas que la precedieron, sus bóvedas y pilares macizos son típicos de la Arquitectura Medieval Europea.

La Capilla del Palacio de Carlomagno fue construida por el Arquitecto Odón de Metz e inaugurada en el 805. Inspirada en San Vital de Rávena, presenta una planta central, de diseño poligonal, con triforio y capiteles bizantinos, además de un claro impulso vertical en la concepción espacial, cualidad característica de la Arquitectura Medieval Europea. La planta del Oratorio de Germigny-des-Prés es de cruz griega, inscrita en un cuadrado con ábsides es forma de herradura.

La forma general es de planta octogonal cubierta por una cúpula. Esta rodeada por una nave de dos pisos -naves laterales y galerías y tribunas- que duplican al exterior el número de lados. La gran cúpula está apuntalada por las bóvedas de las galerías que aúnan el arco y la bóveda de medio punto transversales. Las naves laterales están cubiertas por bóvedas de arista con arcos formeros. Las galerías dan al octógono central por grandes vanos divididos por dos filas de columnas.

Al Oeste, un porche acompañado de dos torrecillas de escalera formaba un bloque de fachada, como se encuentra en numerosas Iglesias de la época. Otras dos absidiolas se encontraban en medio de las fachadas Norte y Sur. Esta sala majestuosa, iluminada por dos filas de ventanas horadadas entre pequeños contrafuertes. El edificio estaba flanqueado al este por una torre de varios pisos.

Uno de los elementos más originales de la Arquitectura Carolingia fue el *triturium* o cuerpo occidental (*Westwerk*), situado a los pies del templo, con dos torres en los extremos más otra central, de diseño rectangular, levantada sobre una tribuna que servía al Emperador y a su corte para asistir a los oficios religiosos.

El Monasterio Suizo de Saint-Gall (820) (*ver ilustración No. 50*), y la desaparecida Abadía de Céntula o de Saint-Riquier fueron los ejemplos más relevantes de la Arquitectura Carolingia, así como la Iglesia de Fulda, de menores proporciones al no pertenecer a un conjunto monástico. Ésta poseía una planta basilical, según era habitual en las construcciones religiosas de la época, aunque dos importantes edificios escaparon a esta norma: la Capilla Palatina de Aquisgrán y la Iglesia de Germigny-des-Prés en Orleans.

Dentro de la Arquitectura civil destaca el Pórtico o Torhalle de la Abadía de Lorsch, probablemente concebido a modo de gran salón para recibir con honores al Emperador Carlomagno.

La reforma del clero y sus consecuencias en la topografía de las Catedrales

Siempre ha habido Clérigos destinados a las Catedrales. En la Galia, y a partir del siglo VIII, fueron invitados a vivir en vida común, como los Monjes. El iniciador fue Crodegang, Obispo de Metz. La regla de San Crodegang distingue dos tipos de distintos edificios; la casa – *domus*- residencia del Obispo, y la clausura –*claustra*-, que constituye la vivienda de los Canónigos y sus servidores. La legislación conciliar e imperial de la época Carolingia implantó las disposiciones de la regla de San Crodegang en todo el reino.

Se conoce el Clastrum de Metz, que comprendía un grupo Catedral con la Iglesia de San Esteban; la Catedral propiamente dicha, una Iglesia consagrada a la Virgen María, otra dedicada a San Pedro, calificada de mayor para distinguirla de un santuario más antiguo igualmente consagrado a él, y la Iglesia de San Pablo.

Carácter innovador de la Arquitectura monástica

La regla Benedictina se impuso en la época Carolingia. Los Monjes tuvieron la voluntad de unión espiritual y afectiva con la conciencia de pertenecer a una misma familia: la de San Benito.

a) El Monasterio ideal: proyectado en el plano de Saint-Gall

El movimiento de reforma y de unidad monástica se refleja en un documento de la biblioteca de la antigua Abadía de Saint-Gall. Se trata del proyecto de un Monasterio. Este plano está diseñado para una construcción modular, cuyo módulo tipo era 40 pies. Estaba destinado a una comunidad Benedictina y presenta un Claustro de forma regular con galerías de arcadas, alrededor de las cuales se situaban la iglesia y los diferentes edificios monásticos. Fuera de la clausura aparecían dos Monasterios en miniatura. Además, se puede ver la casa del abad, que es el testimonio más antiguo, junto al Aula Palatina de Aquisgrán, de la gran sala medieval con pórticos.

b) Saint-Riquier y la aparición del cuerpo occidental.

La estructura de la Iglesia monástica se transforma profundamente en la época Carolingia por la aparición de una doble polaridad. Hasta

entonces el acento se había puesto exclusivamente en la parte oriental, es decir, en la parte del altar. Pero, en un momento dado, el porche empieza a tomar la importancia de una verdadera Iglesia, debido a las funciones que se le atribuyen.

El *Clastrum*, que aquí es el conjunto de edificios monásticos, abarcaba un espacio que tenía forma triangular con una Iglesia en cada ángulo. Galerías adosadas al muro de la clausura unían estos santuarios.

Las tres Iglesias consagradas respectivamente a San Benito, a la Virgen María y al Salvador, no tenían la misma importancia. La primera, la más pequeña, no tenía más que tres altares. La segunda reproducía el plan de la Capilla Palatina de Aquisgrán, con un nudo central octogonal rodeado por un deambulatorio de doce lados. La Iglesia principal, la del Salvador, alcanzaba los 250 pies, o sea, unos 80 metros de largo, sin contar el atrio que la precedía.

En cada extremidad se elevan dos poderosas torres coronadas por linternas de tres cuerpos. Cada una tiene adosado un anexo rectangular. Se trataba de dos santuarios con culto propio. Con relación a éstos dos santuarios, la nave tenía poca importancia.

c) El testimonio de Corvey.

La principal originalidad de la Iglesia de Saint-Riquier consistía en la existencia de una Iglesia porche, que los Alemanes llaman *Westwerk*, o sea, cuerpo occidental. Esta Iglesia comprende esencialmente una plataforma construida sobre una cripta, es decir, un espacio abovedado situado al mismo nivel del suelo de la Iglesia y que servía de paso. La plataforma tenía un altar y estaba rodeada en sus lados Norte, Sur y Oeste por galerías que daban al espacio central. Se disponían escaleras en torres cuadradas que aligeraban la fachada.

La Iglesia porche de Saint-Riquier tiene una réplica perfecta en Corvey.

d) La transformación del testero de las Iglesias.

Paralelamente, el interés se desplazó hacia el lado oriental de las Iglesias, donde se colocaron elementos de arquitectura que tuvieron gran auge en la Edad media occidental: el crucero y la cripta.

El crucero apareció en Roma en la época de Constantino. Después se desarrolló en Milán y en Grecia. Pero desapareció rápidamente en Occidente, donde no se vuelve a encontrar hasta la época carolingia.

La cripta, venida de Roma, según parece, como el crucero, se vio asociada en seguida con la idea del culto a las reliquias. Se decidió entonces enterrar los cuerpos de los santos debajo del altar y, para permitir a los fieles se acercaran más a ellos, se ideó la cripta circular que, partiendo del crucero, conducía directamente a la tumba del Santo. Se extendió por todo Occidente y, a través de una serie de modificaciones que se continuaron hasta las épocas Románica y Gótica, dio nacimiento a una serie de disposiciones arquitectónicas de gran belleza.

La primera transformación se produjo cuando la nave dejó de mostrar al exterior la forma interior del ábside para presentar dos ángulos rectos. En San Germán de Auxerre, se ideó la cripta vestíbulo, cuya principal característica es presentar como confesión no ya una habitación de restringidas dimensiones, sino una verdadera sala de columnas. La girola representa otra etapa importante en la elaboración de deambulatorios con capillas absidiales de la Edad media.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Durliat, Marcel. Introducción al Arte Medieval en Occidente. Cátedra. Madrid. 1995.

Escultura

La influencia Bizantina y el deseo de dar magnificencia al mandato imperial impulsaron el desarrollo de las Artes suntuarias y de la Escultura, aunque ésta sólo en formato de escaso tamaño para facilitar su transporte a causa de la inestabilidad política imperante en la época. En el Museo del Louvre se conserva una pequeña Estatuilla ecuestre que probablemente representa a Carlomagno, en bronce, inspirada en el modelo Romano de Marco Aurelio.

La Escultura, pues, no ocupa más que un lugar modesto, con la excepción de las obras de estuco.

Dentro del Arte Carolingio tuvo una especial relevancia el trabajo en marfil (*ver ilustración No. 52*), muy influido por la Estética Bizantina, siendo Metz el principal centro de producción, dedicado especialmente a la realización de cubiertas para evangelarios, como el de Lorsch (c. 810).

Pintura

Aunque apenas han llegado hasta nosotros restos de las pinturas y mosaicos que debieron decorar los templos Carolingios, sabemos de su clara vinculación con el mundo Bizantino a través de la Pintura de los códices, actividad que también tuvo un gran florecimiento en la época Carolingia. Durante el siglo IX, en el ámbito cortesano existieron dos focos: el Palatino, al que pertenece el Códice de la Coronación, y el que se formó en torno a Ada, hermana de Carlomagno, en el que se realizaron los Evangelarios del Miniaturista Godescalco. Existió otro centro en Tours, donde se inició el empleo de las grandes iniciales por influencia de Monjes británicos, y otro en Reims, algo posterior, caracterizado por un gran interés por lo narrativo, como se demuestra en el Salterio de Utrecht (siglo VIII, biblioteca de la Universidad de Utrecht, Países Bajos).

La Pintura, fue la forma más privilegiada de la Decoración arquitectónica (*ver ilustración No. 53*). Se distinguen en ella dos técnicas diferentes: la del Mosaico, preciosa y costosa, y la de la Pintura Mural. Esta segunda es más barata y refleja más, por eso, las preocupaciones didácticas y pedagógicas del Clero contemporáneo. El Mosaico no se desarrolló más que en centros especializados o en medios ricos en contacto con ellos. La intención política es evidente en ellos y las obras expresan la devoción en la que se tenía gran interés. En cuanto a la técnica, es igualmente conocida, en lo esencial, los fondos eran en azul y oro.

Miniatura

Durante muchos siglos el Arte Europeo fue tributario del Bizantino, que transformando en esquemas más o menos rígidos el Arte Clásico de Roma y Grecia, se difundió en los territorios del Imperio que los bárbaros habían invadido, y que poco a poco fueron cambiando a formas civilizadas de vida. La impronta Bizantina fue mayor en la Pintura, y naturalmente en la Miniatura, que aún siendo en algunos casos sólo un Arte menor, con simples intentos decorativos, con frecuencia es una verdadera Pintura a tamaño reducido. Elementos Bizantinos

podemos encontrar, tanto en el Arte Carolingio como en el Románico.

En los manuscritos Carolingios, por ejemplo, los complicados motivos Celtas están utilizados muchas veces en combinación con elementos y figuras decorativas clásicas, que derivan de los últimos manuscritos de la antigüedad. El Salterio de Utrecht, hermoso ejemplo de este periodo, muestra una técnica e imaginación excepcionales (c. 830-835, Biblioteca Universitaria de Utrecht, Países Bajos). Después del Periodo Carolingio, con la llegada de la época Otoniana, los entrelazos Célticos se abandonaron y se volvió a incrementar la influencia Bizantina.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: <http://www.es.encarta.msn.com>

La iluminación de Manuscritos Carolingia

En la producción conservada, la iluminación ocupa el lugar más importante. Aunque por su formato los libros iluminados pueden parecer como obras relativamente modestas, no por eso dejaron de crear obras mayores de un arte que conquistó por su autonomía. Estos progresos realmente prodigiosos son el resultado tanto de la significación espiritual como del efecto estético, de manera que es a través de la iluminación como podemos ver las tendencias más profundas de la época (*ver ilustración No. 54*).

Orfebrería

La Orfebrería alcanzó un gran auge en esta etapa, siendo su principal cualidad la suntuosidad, conseguida mediante la riqueza ornamental y la utilización de piedras preciosas y esmaltes (*ver ilustración No. 55*). Entre las piezas más destacadas figura el Altar de San Ambrosio de Milán (835), obra del Maestro Volvinus.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Bazin, Germain. Historia del Arte. Omega. Barcelona. 1981.

AUTORES

Godescalco

Miniaturista. Se educó en la abadía de Fuida, de la que salió para llevar una vida errante por Italia y Europa Central. Realizó un Pitacium del que se conservan fragmentos, y un Ad reclusos et simplices, perdido.

Maestro Volvinus

Miniaturista. Es el autor del altar de San Ambrosio en Milán (835), una de las obras más destacadas del periodo carolingio.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Enciclopedia de las Bellas Artes. Cumbre. México. 1984.

Ilustraciones.



Ilustración No. 44. Moneda acuñada en el reinado de Pepino El Breve. S. VIII. Ilustración No. 45 Trono de Carlomagno. 790-805



Ilustración No.46. Busto de Carlomagno. S. XIV.

Ilustración No. 47. Carlomagno llora ante el cadáver de Roldán. .

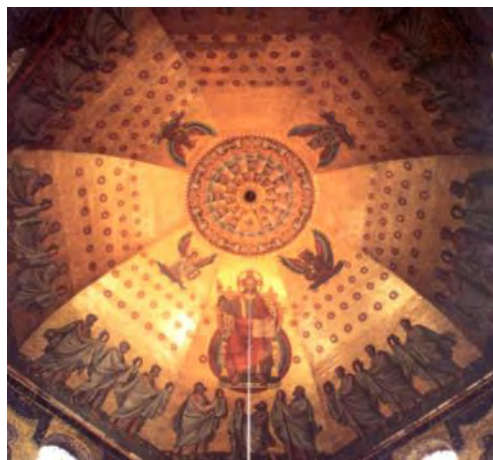


Ilustración No. 48. Capilla palatina de Aquisgrán.

Ilustración No. 49. Cúpula de la capilla palatina de Aquisgrán. 790-805.



Ilustración No. 50.
Imagen del Código de Saint Gall. S. IX.



Ilustración No. 51.
Estatua ecuestre de Carlomagno. Siglo VIII.



Ilustración No. 52.
Panel de díptico. Marfil. Siglo IX.



Ilustración No. 53. Decoración de ápside, oratorio de Germigny-des-Prés.



Ilustración No. 54. El sacrificio de Isaac. Miniatura.



Ilustración No.

55. Agumani llamado de Carlomagno. Siglo VII-IX.

CAPÍTULO VII ARTE OTONIANO

INTRODUCCIÓN

Luego de la disolución del Imperio Carolingio, el reino de Germania se impuso al de Francia e Italia. Tenía una organización especial, ya que los distintos ducados no tenían la intención de levantarse e independizarse, pues entendían que deberían permanecer unidos para evitar invasiones. El Feudalismo Germano quería colaborar con la Monarquía, a diferencia de otros países, lo que permitió que los reinados como el de Enrique I "Pajarero" fuera considerado como el más exitoso y más grande de Europa. Este Emperador defendió su reino a carta cabal y de una manera muy eficaz, usando la colaboración de la Iglesia. Nadie le discutió, por ello, el otorgamiento del trono a su hijo Otón I, reinante desde el año 936 al 973.

Otón "el Grande" consiguió ser coronado Emperador de Romanos por el Papa en Roma (962). Por el origen de la nueva dinastía, se denominó Sacro Imperio Romano Germánico.

Los Imperios Carolingio y Bizantino fueron los modelos a imitar.

Otón se encargó de continuar la tarea de su padre, tratando de contrarrestar la política antigermánica que había emprendido Hugo de Provenza, y resolviendo los problemas de Lorena e Italia. De Lorena se quería que no entrase a formar parte del dominio francés. Por ello Otón obtuvo en el 942 la soberanía sobre ésta región mediante una negociación con Luis IV, quien casó con su hermana Gerberga. Sobre Italia, Otón I había ayudado a muchos enemigos de Hugo de Provenza, reinante en esa región. De Berengario II, Marqués de Ivrea, recibió

colaboración y de los eclesiásticos apoyo suficiente para emprender una expedición a Italia. Logró que Hugo abdicara a favor de su hijo Lotario I, quien quedó al cuidado de Berengario, o sea en manos de Otón I.

Pero la entrada de Germania a Italia no empezó definitivamente hasta el año 950. A la muerte de Lotario I en ese año, Berengario se independizó de Otón y obligó a la viuda de Lotario I, Adelaida de Borgoña, a casarse con su hijo Adalberto. Así, Berengario creía conquistar Italia y hacerse de la corona. Pero Otón I resolvió con una acción militar todo el problema con Berengario, descendió a Italia, asumió el título de Emperador y se casó con Adelaida. Berengario y Adalberto huyeron y no opusieron resistencia. Otón incluso alcanzó a planear una invasión a Roma donde Alberico hacía de las suyas sin encontrar oposición, pero el papa Agapito II se lo desaconsejó. En 952 Otón abandonó Italia y le confió la defensa a su yerno Conrado, Duque de Lorena.

Al poco tiempo Berengario logró llegar a un acuerdo con Conrado mediante el cual recuperaba para él y su hijo Adalberto el reino de Italia, pero declarándose vasallos de Otón y excluyendo la marca de Verona, que había sido anexada a Baviera, donde reinaba Enrique, Hermano de Otón. Este no tuvo problemas en ratificar el acuerdo, pues le preocupa más la situación interna de Germania donde su hijo y su yerno actuaban independientemente, y los húngaros incursionaban hasta Baviera. En Roma el hijo de Alberico, Octaviano, era proclamado Papa en el nombre de Juan XII. Otón manejó cada una de las situaciones con mucha prudencia e inteligencia. Primero emprendió una campaña de defensa contra los húngaros, a los que venció. En Lechfeld, ante ésta victoria, Otón fue proclamado por los soldados como padre de la patria y emperador, esto le dio un gran prestigio internacional, aclamado en occidente y en oriente. Los vendos también fueron vencidos, y la situación a nivel interno cambió, pues Conrado de Lorena murió y su hijo Liudolfo reconciliado, fue enviado a combatir a Berengario II, que invadió tierras pontificias y cercó a Roma. Liudolfo murió y Berengario continuó las acciones, lo que llevó a que Otón aceptara el llamado de Juan XII para que acudiera a Italia y salvara el reino. En el año 961, entregó la sucesión a su hijo de siete años Otón II, y atravesó los Alpes.

La acción defensiva de Berengario no fue suficiente y Otón I fue coronado como Emperador junto con su esposa Adelaida.

Otón confirmó las propiedades de la Iglesia pero obligó en adelante una declaración de fidelidad al Emperador por parte de los Papas. Esta política imperial tuvo sus contradicciones pues los Papas no querían subordinarse al Emperador, y los Reyes de Bizancio lo miraban como una amenaza. Así el propio Juan XII convirtió a Roma en un fortín en contra de Otón y a favor de Berengario y su hijo Adalberto. Durante los años 963 al 966 Otón se vio obligado a deponer a dos Papas, Juan II y Benedicto V, y a imponer otros dos como León VIII y Juan XIII, que fueron fieles a él.

Todo esto quería estar acorde con su política imperial de estrecha unidad entre el papa y el emperador, lo que no fue entendido por el pueblo. Desde entonces Otón I y sus sucesores se encargaron de impulsar el Feudalismo eclesiástico para ganar favores de la iglesia y crear la figura Obispo-Conde, representando el poder espiritual y el poder temporal. Ganándose éstos poderes, la política Otoniana logró consolidar un cinturón de seguridad en los límites de Germania oriental, capaz de resistir los ataques Húngaros, y de los pueblos eslavos del este del río Elba. Esto en cuanto a Germania.

En lo que respecta a Italia, Otón I encontró la resistencia Bizantina, no acostumbrada a reconocer dos Emperadores. Ante el peligro que veían los Bizantinos en Otón, el usurpador del trono, Nicéforo II, reivindicó su soberanía en Roma, lo que causó la ira de Otón. Estuvieron a punto de irse a la guerra de no ser por la gestión del sucesor de éste, Juan I Tzimiskés, quien a cambio de que Otón abandonara la idea de invadir el sur bizantino, concedió a su hijo Otón II la mano de teofanía, Princesa Bizantina.

Después de esto Otón volvió a Germania, en donde habría de morir en Membelen en Mayo del año 973. Dejó en manos de su hijo el Imperio construido minuciosamente.

Luego del reinado aparentemente normal de su padre Otón II, asumió el reino a los tres años de edad Otón III, coronado Rey de Germania e Italia, Mientras crecía, su madre Teofana, gobernó hasta el 991, año de su muerte, luego de lo cual se hizo al poder su abuela Adelaida, quien poseía una gran habilidad política.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Historia Universal Ilustrada. Presencia. Colombia. 1994.

Lugares con obras artísticas Otonianas

Europa: Aquisgrán, Bamberg, Basilea, Colonia, Echternach, Espira, Essen, Fulda, Gandersheim, Gernrode Quedlingburg, Gorze, Hildesheim, Limburg an der haardt, Magdeburgo, Oberzell, Paderborn, Ratisbona, Salzburgo, Tréveris, Vredon.

ARTE

La Plástica Otoniana

La mayor parte de la decoración interior de las Iglesias Otonianas se ha perdido, pero lo poco que se conserva indica que debió existir una plástica de gran calidad y fuerza expresiva. La Pintura mural continuó practicándose y alcanzó u máximo esplendor en la isla de Reichenau, en el lago de Constanza.

Imaginería Cristiana

Fueron los Otonianos los que dieron el impulso definitivo a los principales prototipos, Vírgenes madre y Jesucristos crucificados.

La crisis de los iconoclastas orientales condicionó el culto de las imágenes en la Europa Carolingia. Esto se solucionó promocionando el culto a las reliquias, nadie podía poner en duda que en estos restos de los Santos eran ellos realmente. Las cajas-relicario fueron adquiriendo formas más elaboradas, intentando recrear una iconografía acorde con su contenido. En la obra Los Milagros de Saint-Denis se habla de un relicario con forma de mano para conservar el dedo de la mano del Santo.

Los Hubert han demostrado que el origen de estas figuras, estatuas-relicario está relacionado con la Aristocracia; tanto laica como eclesiástica, pronto trascendería a un ámbito popular. Estas imágenes con reliquia reciben el nombre de 'majestades'. La más famosa es Sta. Fe de Conques creada en la novena centuria, adquiriendo su forma fetichista un siglo después.

Cada vez iba adquiría un desarrollo mayor la figura mientras que el espacio destinado a relicario iba disminuyendo.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Gran Historia Universal. Presencia. Colombia. 1994.

Arquitectura

Otón I construyó y reconstruyó Iglesias. Los edificios Otonianos son exponentes de la política imperial. Esta Arquitectura responde a la imitación que se hace de las edificaciones Carolingias; ahora son restauradas o sustituidas por otras nuevas que respetan las formas de las primitivas por condicionamiento de la intención política de conservar los viejos arquetipos arquitectónicos de los Emperadores Francos (se dedican a reconstruir los ya existentes).

El Arte se caracteriza por la nitidez de los volúmenes generalmente cúbicos, por la clara ordenación de los espacios y por una marcada tendencia a la monumentalidad. Sus construcciones son cuidadas y de equilibradas proporciones. Los coros y las criptas se alargan, contonean con capillas y amplios deambulatorios, a fin de dar una respuesta a las nuevas necesidades litúrgicas.

Las formas de esta Arquitectura se prolongaron hasta fines del s. XI. La Arquitectura Otónica varía según las regiones, sus herencias y sus contactos exteriores. La Geografía del período Otónico permite agrupar los edificios en zonas regionales.

Otón fundó la Catedral de Magdeburgo el más importante monumento Sajón del X y verdadero símbolo del ideal Otoniano. Poco subsiste de este edificio pero viejas descripciones y las prospecciones arqueológicas denuncian la intención de sus constructores de seguir perpetuando los ya clásicos arquetipos arquitectónicos de los Emperadores Francos.

La Capilla Palatina de Aquisgrán fue para las gentes del período Otoniano un fascinante edificio Carolingio, mito de una época, que no sólo debía ser imitado sino que era todo un paradigma arquitectónico.

La Iglesia de Ottmarsheim, en Alsacia, era un Monasterio de Monjas fundado por Rodolfo de Altenburg. Es una construcción está compuesta por un octágono central envuelto por otro; sobre el ambulatorio se dispone un piso de tribunas que se abría hacia el espacio central. Un ábside cuadrado y una torre-pórtico se colocaban en el eje del conjunto. Con respecto al modelo, se ha perdido la esbelta proporción, su longitud es casi igual a la altura; su decoración monumental queda reducida a los capiteles otonianos, cúbicos y lisos.

En la Iglesia de la Santísima Trinidad se combina parte de un edificio centralizado con una planta basilical.

San Miguel de Hildesheim

(Bernward, 996). Lo que convierte a San Miguel como arquetipo por antonomasia es la organización de su conjunto templario, con un nítido sentido bipolar llevado a sus más extremas consecuencias. Los dos ábsides contrapuestos, el occidental sobre una gran cripta con deambulatorio y los transeptos, que además de ser una gran nave transversal, comunican a igual altura con los cuatro brazos de la cruz, poseía una gran torre cargando sobre su intersección.

Hacia el muro Románico

Una gran constante en la mayoría de los edificios Otonianos son los muros de grandes superficies lisas, en las que apenas son perceptibles los vanos. En estos momentos vemos como se inicia una experimentación arquitectónica preocupada por dinamizar los paramentos de los muros. En él se observa el deseo de ruptura con el tradicional muro inarticulado.

La restaurada fachada de la Iglesia de San Pantaleón de Colonia nos muestra el interés de su constructor por evitar las superficies paramentales lisas y pesadas. Bandas verticales, líneas de impostas y series de arquillos dinamizan la superficie de un muro, que sin ellos se vería pesado y monótono. Se observa una rica disposición escalonada de los volúmenes. Así las torres laterales, que arrancan del suelo con sección cuadrada a media altura, se convierten en octogonales, para terminar circulares.

San Ciriaco de Genode

Se fundó en el 959. Los muros laterales se organizan en tres niveles horizontales:

Abajo la arcada del intercolumnio.

Sobre éste una arquería corrida como una *loggia*.

Por último el orden de ventanas que iluminan el templo (nave central).

La principal diferencia con las basílicas de tradición Carolingia era la introducción de ese nivel intermedio con los vanos de la tribuna. La incorporación de este elemento rompe la monotonía de un muro que antes era liso desde las ventanas superiores al intercolumnio de abajo.

La arcada de la tribuna hizo ver a los Arquitectos que era una bella forma de articulación muraria.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Durliat, Marcel. Introducción al Arte Medieval en Occidente. Cátedra. Madrid. 1983.

Elementos arquitectónicos

La *Westwerk* Carolingia y su transformación

La construcción de este elemento arquitectónico se siguió realizando, aunque su estructura interna se ha modificado considerablemente ya que se suprime el piso de la cripta. Su fuerte volumen exterior ha influido en el juicio estético del edificio; sus formas se mantienen con ligeras variantes durante la época Otónica y todo el Románico.

La Arquitectura Carolingia había acuñado un contra ábside, su disposición no sólo van a tener continuidad en la Arquitectura Otoniana, sino que se convirtió en un invariante castizo hasta el período Gótico. Las grandes Catedrales de los Otones adoptaron el doble coro.

La presencia de las tribunas en los templos centralizados se puede constatar en occidente desde el Imperio Carolingio, éstas son obligatorias para los occidentales. Su uso era para patronos, dignatarios laicos o religiosos, o para comunidades femeninas; dejando aparte el uso de la *Westwerk* con su función litúrgica. En el período Otoniano y el primer Románico, la presencia de tribunas es sobre las naves Catedrales, abriéndose en arquerías sobre la nave central.

Aunque pervivió durante el s. X una *Westwerk* de gran pórtico torreado dividido su interior en pisos, la innovación Otoniana transformó totalmente el interior en busca de espacios de funcionalidad radicalmente distinta: Simplemente un pórtico de espacio único, de arriba a abajo, o el contenedor de un verdadero santuario occidental.

En San Pantaleón de Colonia el cuerpo torreado enmarca una puerta y un *hall* solemne. La división en plantas ha desaparecido, parece

como si el quadrum y la cripta Carolingia se hubieran fundido en un solo piso bajo que sirve de vestíbulo, rodeado de palcos.

La Iglesia de San Salvador de Werden fue ampliada como una westwerk, llamada Torre de Sta. María.

Si la *Westwerk* Carolingia termina generando la fachada torreada característica de los templos Románicos y Góticos, en el área Germana se codificó, durante el periodo Otoniano e interpretando modelos Carolingios, un tipo de fachada de tres torres -*triturrium*-, una central voluminosa y dos laterales, que se convertirá en una más de las constantes arquitectónicas del Románico Alemán.

La cripta

A partir del año 100 las criptas se convirtieron en auténticas Iglesias subterráneas; su amplitud es tan grande, que el vaciamiento del subsuelo alcanza la superficie del crucero, aparte abundan el número de altares. Estos grandes espacios del sótano están construidos por una red perfectamente articulada por tramos cuadrangulares, configurados por columnas y bóvedas de aristas.

Un ejemplar característico de este estilo es la Iglesia-catedral de Hildesheim. Tiene una planta basilical cubierta con bóveda plana de madera. Los soportes son pilares alternando con columnas. La nota más original de esta disposición es la existencia de dos ábsides, uno a los pies y otro a la cabecera del templo.

-Magnucia, Worms, Augsburgo, Bamberg, con construcciones que poseen el doble coro.

-La cripta de San Wiperto de Quedlimburg, 936. es una modesta construcción que señala el inicio de la Arquitectura Otoniana. Sus medidas son de 5 por 1.8 m. tiene tres naves y columnas coronadas con arquivadas que alternan con pilares.

-Abadía de Werden, 943.

-Abadía Benedicto de San Pantaleón, la cual a la muerte de Otón I fue su lugar de sepultura la igual que el de la esposa de Otón II.

-La Catedral de Magdeburgo, 955, posiblemente era un templo de ábside y contra ábside, flaqueado el oriental por dos torres. Se encuentra en Sajonia.

-San Ciriaco de Gernrode, 961, fundada por el Margrave Gero. Muestra de los orígenes de la Arquitectura Otoniana.

-Basílica de San Miguel Hildesheim, 966, su episcopal fue Benoardo, el cual anteriormente fue tutor de Otón III.

-Catedral de Reims, 975.

-San Pantaleón Colonia.

-La Iglesia abacial de la Trinidad de Essen, 1011, la parte mejor conservada es la del coro occidental llamada westbau. El contra ábside está constituido por un coro de tres paños articulados en tribunas.

-Capilla de San Bartolomé de Paderborn.

-Capilla Palatina de Aquisgrán.

-Abadía de Corvey, s. IX, reúne los dos estilos de los dos imperios.

-Mettlach, en el Sarre.

-Iglesia de Muizen.

-Santa María de Mittelzell en Reichnau, 1048. Es un viejo edificio Carolingio modificado varias veces.

-Capillas Valkoj, cerca de Nimega y Santa Walpurgisk de la Iglesia del Monasterio de Otmsrshheim.

-La Hallenkirchen Santa María, en el capitolio (Colonia) fue una de las más bellas creaciones de la Arquitectura, fue destruida durante la 2ª. Guerra mundial. Ha sido reconstruida con criterios historicistas para devolverle su aspecto original.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Bazin, Germain. Historia del Arte. Omega. Barcelona. 1981.

Pintura

Se divide en Pintura mural y la Ilustración libraria, el Mosaico parietal desapareció prácticamente.

Pintura mural

De los distintos monasterios existentes en la isla de Reichenau, sólo resta un conjunto importante de Pinturas en la Iglesia de San Jorge de Oberzell. Constituye un testimonio importante para estudio del Arte Otoniano.

Las columnas son de un rojo oscuro, y estas a su vez se coronan con capiteles de un amarillo luminoso, decorados con palmetas en negro; en las enjutas de los arcos vemos una serie de medallones con efigies de Abades. Sobre el intercolumnio y bajo el claristorio superior, en grandes registros rectangulares, se reproducen escenas de los milagros de Jesucristo; encuadrados en rica profusión de meandros, grecas y zarcillos, estos episodios de la vida de Jesucristo, anuncian lo que había de ser la Pintura Románica.

Se rellenan de personajes Santos las enjutas de los arcos y entreventanas, encuadrándose todos con gruesas franjas decorativas. Los paños entre las ventanas se reservan a las figuras de los Profetas. Existen franjas patradas, verdes y azules del fondo.

La Pintura mural en Reichenau logró hacerse airosa y monumental con figuras que cobran un ritmo seguro.

La iconografía se relaciona con murales Paleocristianos y Carolingios.

Capilla de San Silvestre de Goldbach. En este edificio se pueden aún observar parte de las escenas cristológicas, el Retrato de los donantes y los apóstoles agrupados de dos en dos, sobre un fondo blanco; sentados como en los mosaicos de los ábsides del s. V. Aparecen en la nave rectangular dos registros de Pinturas murales con escenas de milagros y otros episodios del Nuevo Testamento. El estilo de estas Pinturas, con sus proporciones largadas, el Dibujo de trazo ancho y tonos claros, defiende una original Estética monumental.

El Libro, sus creadores y sus comitentes

El Arte relacionado con la creación del libro nos es muy bien conocido, mientras que la Pintura mural prácticamente ha desaparecido. El Códice sigue siendo el objeto de lujo (*ver ilustración No 56*). En este período nos encontramos con talleres propios del Monarca que realizan grandes trabajos de ilustración. El papel de la mujer es decisivo, su protagonismo es excepcional.

Egberto de Tréveris se hizo retratar según la fórmula clásica de los oferentes, teniendo el códice en una mano, piadosamente velada. En

este tiempo no se realizaron grandes biblias, dejó de producirse el libro profano, perdió importancia el Salterio. Los libros que alcanzaron una gran difusión fueron los Evangelarios, los Sacramentarios, Pericopas, Graduales y Hagiografías.

El Monasterio de Reichenau en el lago Constanza, fue uno de los pilares fundamentales de la Miniatura Otoniana.

La obra producida en Colonia se cree que procede de San Pantaleón. Su culminación tuvo lugar con el Arzobispo Heriberto. Las Miniaturas Colonesas se caracterizan por su estilo expresionista, en el que la materia cromática constituye la esencia misma de la composición figurativa. Estos recursos pictóricos denuncian influjos Bizantinos.

La producción magistral de la escuela son los Evangelios de la Abadesa Hilda de Meschede. Se acusan hasta en los rasgos fisionómicos de los personajes formas griegas. En la escena de Jesús calmando la tempestad se aprecia un estilo pictórico muy expresivo con el que se realiza una composición narrativa que denota una cierta espontaneidad, en el que un movido juego de líneas dota a la imagen de la debida credibilidad del fenómeno atmosférico.

Miniatura

Es imitada de manera deliberada la Caligrafía Carolingia, adquiriendo así un valor pictográfico, el texto está escrito en letras de oro sobre fondo purpúreo pero aún así no utilizan realmente sus formas más habituales, sino que adoptan un tipo de escritura propia de un *scriptorium* monástico. La renuncia a reproducir el espacio y el cuerpo hace que prevalezca un sentido de intemporalidad en que lo que tienen un valor eterno sustituye a lo individual, intrascendente y efímero. Las figuras humanas, los árboles, los animales, las rocas, se estereotipan en fórmulas que pueden servir a una ideografía. Su fuerza espiritual adquiere el máximo relieve cuando se expresa como fondo de oro, cuya rica significación sagrada desvincula a la escena del aquí y ahora. La representación de los infantil no tiene cabida en el mundo iconográfico de la primera de alta edad media.

No hay escritura de escritos profanos ni reproducción de las viejas Biblias Carolingias, hay menos difusión de Salterios.

Entre los escritos que alcanzan gran importancia son los Evangelarios, los cuales contienen los textos de los cuatro evangelios.

Los Sacramentarios, contienen el texto de las oraciones que acompañan a la administración de los sacramentos.

Los Pericopas o perícopes, contienen los textos de determinados pasajes evangélicos que se aplican a la liturgia del año eclesiástico.

Los Salterios, contienen el texto de los salmos; graduales y hagiografías. Estos libros tienen el valor de cosas santas.

El estilo Franco-sajón, con sus formas abstractas, meramente ornamentales, que había conseguido sobrevivir a la eclosión de la figura humana Carolingia, va a jugar un papel primordial en la constitución de la Miniatura Otoniana. Unas veces con su bagaje iconográfico característico, dinámico y por su abstracción, siempre vanguardista aunque otras veces mezclándose con la tradición figurativa Carolingia, creando así una nueva Estética miniada (*ver ilustración No. 57*).

La Miniatura Otoniana llevó a cabo audaces innovaciones en la aplicación de los colores disponiendo, junto a los oros, tonos fríos como el violeta, el blanco azulado, el amarillo y el verde esmeralda, hasta conseguir inéditas armonías coloristas (*ver ilustración No. 58*).

Las Miniaturas que ilustran los textos de los Manuscritos litúrgicos, exigen de quien las contemple que olvide la Pintura que buscaba la ilusión del espacio y la reproducción plástica de las figuras, que renuncie al deseo de encontrar en ella un reflejo de la realidad. La misma intensidad de mirada y gesto caracteriza la Pintura iluminista del periodo de los Otones, en el cual elementos Carolingios y Bizantinos se combinan en un nuevo estilo de alcance y fuerza extraordinaria (*ver ilustración No. 59*).

Los principales centros artísticos Germanos son, en el Sur Reichenau, en el Rhin Colonia y los de Mosa como Echternach. Los primeros Manuscritos salieron de Corvey, Hildesheim, Fulda y Magnucia.

La célebre Escuela de Miniatura de Ratisbona tiene su origen en la restauración del famoso Codex Aureus de San Emerano. Esta obra había sufrido importantes destrozos, fue restaurada por los Pintores Aripo y Adalpertus. Por mandato de Ramwod, que hizo reproducir su Retrato al principio del Manuscrito lleno de orgullo de unir su imagen a una obra del esplendor Carolingio.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Durlíat, Marcel. Introducción al Arte Medieval en Occidente. Cátedra. Madrid. 1983.

La Imagen del Emperador

La imagen pública del Emperador nos llegó gracias a los retratos de los Miniaturistas. El Arte del Retrato ha perdido los indicios de un cierto Naturalismo antiguo, superviviente en el período Carolingio y se ha convertido en una convencional iconografía al servicio de la propaganda del Emperador.

La exaltación imperial sobre todas las naciones de la Tierra es el tema de una ilustración del Evangelario de Enrique II, elaborado en Reichenau entre 1007 y 1012: Se representa en lo alto a Jesucristo coronando a Enrique y a su esposa, presentados por San Pedro y San Pablo, abajo todas las naciones de la Tierra aclaman la ceremonia. La composición transmite la idea jerarquizada del orden imperial.

Enrique II participó activamente de los asuntos de la Iglesia, tenía un gran interés por las reliquias.

Observamos una ceremonia feudal en el acto de la entrega de los poderes de Enrique II por Jesucristo: El Monarca, cuyos brazos sostienen los patronos de Ratisbona, Emerano y Ulrich, recibe la lanza y la espada de los Ángeles, a la vez que el mismo Jesucristo le corona. Esta obra esta inspirada en otra del Emperador Bizantino Basilio II.

De las imágenes imperiales la más enigmática es la Apoteosis de Otón III, representada en los Evangelios de Liuthar. El Monarca aparece dentro de una mandorla soportada por la figura mitológica de la Tierra, recibiendo la corona de Dios, sobre el Emperador se desenvuelve un rollo, que sostienen los símbolos de los evangelistas.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Gran Historia Universal. Presencia. Colombia. 1994.

Escultura

Las obras tienen influencia de Bizancio, ya que Otón II se casó con una Princesa Bizantina, estableciendo así un vínculo directo entre ambas cortes imperiales. La mayor fuerza del Arte Germano es el Realismo expresivo.

La documentación escultórica es pobre. La estatuaria es revestida con láminas de oro o plata y está en evidente contacto con la

Orfebrería. En los capiteles aparecen las primeras representaciones de animales y monstruos, que preludian la aparición del Románico.

Los relieves en marfil son el precedente directo de las Esculturas Románicas del siglo XI que vemos en los parteluces y capiteles de las Catedrales europeas. Esto se comprueba con ver algún detalle de las obras de marfil, como ejemplo tenemos la Escuela de Tréveris.

La serie de crucifijos Otonianos constituye la mejor aportación conservada a la configuración de la iconografía Románica. Era tal valor expresivo de estas imágenes que una vez más los padres de la Iglesia se vieron obligados a llamar la atención de sus fieles advirtiéndoles que aquellos conmovedores crucifijos no eran el mismo Jesucristo. Estos habían sido hechos para suscitar una emoción interior. Incitan a la piedad.

-El Crucifijo del Arzobispo de Gereón (Gero). Fue creada esta obra en 976, está actualmente en la Catedral de Colonia. Es el más antiguo y ejerció una gran influencia en otros crucifijos. Es una Escultura exenta, de tamaño natural representando a un Jesucristo de gran expresividad emocional, semblante de dolor. La cabeza y el cuerpo se doblan con la inercia de la muerte. La obra está tallada de roble y policromada. Las formas anatómicas son amplias y acentuadas con un suave modelado algo más acusado en la definición de los músculos y nervios de las rodillas y brazos. Tienen como finalidad subrayar una iconografía dramático-pasional del Cristo-hombre (1.85 m.).

-Majestad de Conques.

-Madonna áurea de Essen.

-Virgen dorada de Essen. La primera de las imágenes, realizada en torno al año 1000. Era un autentico relicario, se llevaba en las procesiones. Tiene 74 cm. de altura, con un alma de madera. La Virgen ofrece una manzana al niño, representa una nueva Eva, esta vez la mujer redimió a su especie. Existe en esta figura algunas formas que la dotan de un cierto dinamismo emocional, si embargo esto se pierde al contemplar los ojos saltones e inexpresivos que le conceden un aire de ídolo totémico.

-Virgen con el niño. Tesoro de la catedral de Hildesheim, hecha en madera, con una medida de 50 cm. en esta obra ambos carecen de cabeza y brazos. Ha desaparecido el oro que la cubría.

-Virgen dorada del Essen. Obra de 74 cm. de altura hecha de madera y recubierta con placas de plata dorada.

-Virgen del Imad. Escultura de 112 cm., en la actualidad carece del revestimiento áureo que le asemejaba a la de Essen.

Marfiles

Las formas Carolingias aprendidas a través del estilo del Maestro de Tréveris se manifiestan en una serie de marfiles realizados en el entorno del Obispo Notger de Lieja. Es muy conocida la Crucifixión de Tongres con característicos conceptos de volumen y serenidad de las figuras a la antigua. De la misma tendencia es la Virgen de Maguncia tallada en alto relieve en un bloque de marfil, con la madre sentada de frente, y el niño rígidamente dispuesto en el centro de su regazo.

Por mandato de Otón III se engastó un marfil de origen Bizantino en las tapas de un evangelio. A veces se llegó al mismo pastiche. En un marfil que representa a Otón II y su esposa toda la iconografía y técnica corresponde al Arte Griego, sin embargo los letreros son latinos aunque realizados con caracteres Helenos.

Los marfiles responden a conceptos estilísticos íntimamente ligados a la Miniatura libraria. Se utiliza en la decoración de libros sagrados, cajas de reliquias, cátedras, píxeles y peines litúrgicos; ampliándose su uso, durante los siglos IX y X, a sitiales, a cubiletes de agua bendita, en altares portátiles, cruces, volutas de báculos episcopales, y en los antependia.

Los relieves se caracterizan por tener pocos personajes con formas conseguidas mediante la simplificación y geometrización de las mismas. Las personas se representaron bajo un aspecto bidimensional, en el que se ha excluido toda idea de perspectiva, el rostro esquematizado, con ojos pequeños marcados con un agujero.

-Magdeburg-Sforza, constituyen un grupo de marfiles de 16 paneles correspondientes a un posible antependium, donde sobresale la placa con la inscripción OTTO IMPERATOR, y la placa con Jesucristo bendiciendo en medio de los apóstoles.

-Marfil que representa a Otón II y Teófanu.

-La Virgen de Maguncia, 1000. De 22 cm de altura.

Metalistería

La Metalistería Otoniana es mucho más compleja que la realizada en el antiguo Imperio Franco. Las obras elaboradas en metales se han reunido en grupos adscritos a talleres relacionados con centro de la producción libraria, se aplicó a la ejecución de fastuosas cubiertas o tapas de suntuosos estuches. Son ejemplos de gran suntuosidad por el empleo de oro y plata, enriquecidas por el uso de esmaltes, marfiles y piedras preciosas. Se nota fácilmente la influencia Bizantina.

Los esmaltes están hechos con la técnica que se llama del "tabicado" o *cloisonne*, la cual consiste en realzar los bordes de la figura hasta lograr un marco o límite sobresaliente, dentro del cual se vierte la pasta vítrea.

-Cubierta del Codex Aureus de Echternach, 983.991. Realizado en un taller ubicado en la ciudad de Tréveris.

-Caja de San Andrés, trabajo complejo hecho con esmaltes y pedrería. Se reproduce el pie del santo en bulto redondo sobre las cajas de reliquias.

-El antependium de Basilea, 1020

-La pala de oro, reproduce en registros rectangulares, un ciclo cristológico referido a la pasión.

-Lotario, es un grupo importante de cruces, las tres de la abadesa Matilde (*ver ilustración No. 60*) y la de Teófanu.

-Corona del Santo Imperio, se cree que fue realizada para la coronación de Otón I en Roma (*ver ilustración No. 61*). Es una obra del taller de Reichneau. Se compone de 8 placas de oro en las que alternan las gemas y los esmaltes.

-Cruz del Imperio.

-Las puertas de bronce de San Miguel Hildesheim, 1015. Las dos hojas que constituyen las puertas son de 4,47 m de altura; fueron fundidas en una sola pieza. Estas puertas difieren de sus antecesoras; están divididas en amplios campos y cada campo contiene un episodio bíblico en altorrelieve. El realto poseen una gran objetividad y fuerza expresiva. Cada una de las hojas se divide en 8 registros

rectangulares y superpuestos, en el cual se narran ocho escenas correspondientes al Génesis desde la creación hasta el fratricidio de Caín. -Columna de Bernward, 1020. Seguramente su fundición fue de una sola pieza, el relieve aparece más acentuado que en las puertas, las figuras alcanzan una mayor expresividad gestual. Se desarrolla una historia triunfal de Cristo en 28 escenas a lo largo de una banda de 45 cm. de altura en forma de espiral.

-Lámparas de Hildesheim y de Colonia.

-Candelabro de Essen y otro de Hildesheim, ambos realizados en plata.

El *Antependium* de la Catedral de Basilea

El *Antependium de Basilea* este frontal de altar recuerda por su composición el que donó Carlos el Calvo a Saint-Denis. Es una obra de oro, realizada en 1020 entregada por Enrique II a la Catedral de Basilea. Bajo cinco arcadas, la central más ancha y alta, se representa a Jesucristo entre tres Arcángeles y San Benito. A los pies de Jesucristo está la pareja imperial, insignificante en su tamaño ante la grandeza de Dios.

Junto con la Pala de oro y Cubierta de evangelario de Aquisgrán constituyen un grupo de obras afines de las que se tienen serias dudas sobre su lugar de fabricación.

Los bronce monumentales en Hildesheim

El Hildesheim de Bernward se convierte en uno de los centros creadores más importantes de la plástica Otoniana. Destacaremos los bronce monumentales de San Miguel: Las puertas y una columna triunfal.

Las puertas fueron trasladadas a la catedral. Formadas por dos grandes hojas de 4,72 m. de altura se fundieron en una sola pieza en 1015.

Cada una de las hojas se divide en ocho registros rectangulares. En una se narran ocho escenas del Génesis desde la creación al fratricidio de Abel;

En 1020 la Columna, es una obra de una pieza de 3,79 m. y un diámetro de 0,38, sus precedentes: Trajano y Aurelio. Subyace en esta creación la vieja ideología imperial. Son unas 28 escenas representadas a lo largo de una banda de 45 cm de altura que se extiende en espiral sobre el fuste.

AUTORES

Liuthar

Miniaturista. Monje al que se le atribuyen un número de Manuscritos conocidos como el Grupo Liuthar, uno de ellos es el Códice de Egberto, realizado con toda certeza, después del año 977. En tal Códice, Egberto aparece retratado entregando el Evangelario de Otón III, que fue escrito entre el año 997 y el 1002, y que ahora se encuentran en Munich (Bayerische Staatsbibliothek; Cod. 4453). Los demás Manuscritos importantes de este grupo son el Leccionario de Enrique II, que data de principios del s. XI (Bayerrische Staatsbibliothek, Munich; Cod. 4452) y el Evangelario del Tesoro de Aquisgrán, que suele atribuirse al reinado de Otón III (c. 1000), que es probable que se elaborara para Otón II, poco antes de su muerte en 983.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Enciclopedia de las Bellas Artes. Cumbre. México. 1984.

Resumen de la Estética de la Alta Edad Media.

1.- *Dos periodos de florecimiento*. En el primer milenio del cristianismo no se dieron las condiciones favorables para el desarrollo de la estética: faltaban la paz y la tranquilidad indispensables para que se realizaran trabajos artísticos y científicos. No obstante, a lo largo de aquellos siglos, hubo dos periodos en los que el pensamiento estético ganó bastante en importancia y dio frutos notables. Éstos fueron los siglos IV y V, y luego el siglo IX.

A) En el siglo IV coincidieron dos tendencias: los cristianos empezaban a fijarse en lo bello y los gentiles no habían abandonado aún aquel campo, la tradición antigua seguía estando viva y los cristianos le añadían sus propios criterios, interpretando las cuestiones estéticas desde un punto de vista nuevo.

B) Este interés por los problemas estéticos duró, sin embargo, poco tiempo, y fue seguido por otros siglos infecundos para esta disciplina. Hubo diversas causas que contribuyeron a aquel estancamiento, entre ellas la migración de los pueblos de Occidente y la autocracia bizantina del Oriente. La situación cambió notablemente en los umbrales del siglo IX, cuando se produjeron dos fenómenos; el renacimiento carolingio en Occidente y el movimiento iconoclasta en el Oriente. La disputa y la lucha iconoclasta, se centró precisamente en los problemas del arte.

Las primeras teorías estéticas de los cristianos surgieron en diversos ámbitos y, por tanto, presentaban rasgos diferentes. Las doctrinas bizantinas tenían un carácter especulativo, las occidentales eran más bien empíricas, en el Sur (en Roma) había más interés por la plasticidad, y en el norte, en la capital de Carlomagno, los conceptos estéticos adoptaban un carácter abstracto. Mientras que los meridionales mostraron mayor comprensión por las artes plásticas, los norteños tan sólo veían en ellas un sustituto de la literatura.

En lo que concierne a la estética de los artistas, sólo conocemos la implicada en sus obras, ya que no se conservaron declaraciones suyas al respecto. Por otra parte desconocemos por completo las ideas estéticas del público. Si éstas existieron, debieron ser especialmente primitivas porque, aparte de artistas y estudiosos, nadie tenía intención ni estaba verdaderamente en condiciones de ocuparse de los problemas del arte y la belleza.

2, *El legado de la antigüedad*. La estética de los primitivos cristianos debe mucho al mundo antiguo. Sobre todo, tomó de él los conceptos fundamentales, empezando por el concepto de lo bello. En este aspecto se siguió considerando la belleza como una cualidad objetiva de las cosas.

Asimismo, siguiendo a los antiguos, los estéticos cristianos tuvieron por belleza la disposición de los elementos, la armonía entre las

partes.

La estética de los primeros cristianos asumió también el amplio concepto antiguo del arte, así como los criterios para evaluarlo. Los objetivos que había de perseguir, y las básicas distinciones conceptuales, como la distinción entre forma y contenido y entre la belleza formal y la funcional.

3. *Elementos teísticos.* Los conceptos antiguos, empero, adquirieron, a la luz de la nueva ideología, un sentido nuevo y originaron nuevos problemas. Los estéticos dejaron de preocuparse por el análisis de lo bello para tratar de establecer una jerarquía de la belleza y separar la verdadera belleza de la aparente, la superior de la inferior. Conforme a sus convicciones, la belleza espiritual era para ellos superior la corpórea, la única belleza era la de Dios y no la del mundo.

No hubo entre los primeros cristianos discrepancias en cuanto a la idea de la belleza suprema; lo controvertible, en cambio, fue el problema de si la belleza es accesible para el hombre, si es posible obtener su representación gráfica.

4. *Elementos bíblicos.* Para aquellos siglos evaluar la belleza material del mundo fue una tarea difícil y compleja que planteaba nuevos problemas: comparado con Dios, ¿se puede considerar bello el mundo?, por otra parte, siendo el mundo obra de Dios, ¿podría no ser bello?, finalmente prevalecieron las concepciones optimistas, según resulta de las obras de San Agustín, San Basilio, Alcuino y Juan Escoto Erígena.

Sin embargo incluso éstos filósofos afirmaban que el mundo no es bello por sí mismo, sino en tanto que es símbolo de la belleza divina o su revelación.

Para obtener más información sobre este tema, consulte: Tatarkiewicz, Wladyslaw. Historia de la Estética. AKAL. 1987.

Ilustraciones.



Ilustración No. 56. Imagen del código Egbert. Miniatura Ilustración No. 57. David y Goliat. Imagen en Salterio.



Ilustración No. 58. David y Melodía. Siglo X.



Ilustración No. 59. Moisés en el Monte Sinaí.. Siglo X.

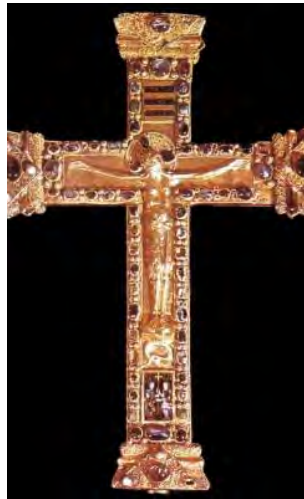


Ilustración No. 60. Cruz de altar de la abadesa Matilde.



Ilustración No. 61. Corona imperial de Otón I.
Oro y piedras preciosas.

CAPÍTULO VIII

ARTE ROMÁNICO

INTRODUCCIÓN

Una palabra como Románico sirve para denominar las creaciones de un Estilo artístico que va desde finales del siglo X a los primeros años del XIII.

La Iglesia resultó triunfante y absorbió al barbarismo, la unión de lo meridional y lo septentrional creó un estilo característico y particular que fue el Románico. El Monacato inició el Arte Europeo, pero no dentro del aspecto místico que había privado en la alta Edad Media, sino en el asiático o perfección del hombre consagrado a la vida del Claustro.

En esta época, la Iglesia estuvo movida por dos grandes resortes: el Ascetismo y la jerarquía eclesiástica; el Monje consideró que esta vida no era sino un paso para alcanzar el mundo futuro y dentro de la pobreza del Monacato surgió un Arte rico en formas y en simbolismo. El año 1000 fue una época de transformaciones sociales políticas y económicas, pues cuando parecía que el mundo se había estabilizado ocurrieron las invasiones tardías de los Normandos, la piratería Sarracena y el movimiento Eslavo, que hicieron que los cimientos de toda índole establecidos y afirmados en la época Carolingia, se transmutaran por un periodo de inseguridad.

Por otra parte y en lo espiritual, el Misticismo llegó a convertirse en un símbolo de terror y así, ese año 1000 fue esperado, como el fin del mundo; de aquí que el libro bíblico más admirado y a la vez más combatido fuera el Apocalipsis de San Juan. Cuando la crisis de la fecha hubo pasado, la fe se reafirmó en esos hombres del medioevo y por medio de la plástica se buscó darle forma a lo que el evangelista

había interpretado en la isla de Patmos. La vida diaria fue enfocada por esta sociedad hacia la Religión, y el mundo del más allá tuvo mayor importancia que cualquier otro aspecto humano.

En la época Románica la sociedad estuvo regida por el claustro y por el Feudalismo, la jerarquía no había sido establecida por el hombre sino por Dios; Jesucristo representado como el Todopoderoso *Pantocrátor* (creador de todo), y de él derivando el orden en lo humano, en lo religioso y en lo divino. La autoridad pontificia tuvo en este *Pantocrátor* un magnífico aliado, pues San Pedro y sus llaves, símbolo del Papado, fueron los que podían perdonar o condenar al hombre en la vida ultraterrena. El Monasterio o la Iglesia se convirtieron, en las sociedades rurales, en el centro urbano, a tal grado que cualquier camino de la población tenía necesariamente que conducir al hombre hacia ese lugar de perdón y de expiación. Desde el Emperador hasta el más humilde Siervo, todos estaban escalonados en una sociedad marcada por la interpretación que la Iglesia daba a los textos sagrados.

El Monacato, al llegar el siglo X, había caído en un verdadero relajamiento; por ello, la Reforma de Cluny, vino a dar nueva savia al Clero regular; esta misma orden se convirtió en la maestra de la tradición Cristiana romana y los Monjes pudieron alcanzar los más altos cargos eclesiásticos debido a que provenían de las altas clases sociales, que eran las únicas que por su nacimiento podían escoger cualquier estado de vida. El Monasterio se convirtió en un verdadero emporio de riqueza pues ésta sólo podía ser considerada en el dominio de la tierra, de aquí las grandes posesiones rurales que tuvieron estas casas religiosas y que en ocasiones compitieron con los señoríos feudales.

Nobles y Clérigos procedían por lo general de un mismo tronco familiar; por ello y aludiendo a lo anterior, podemos afirmar que el Románico fue un Arte de Aristócratas; y tendría que surgir un verdadero cambio de ideas, para que estas estructuras se precipitaran y modificaran desde sus raíces. Esto sucedió cuando el hombre del Occidente se puso en contacto con la cultura oriental, de aquí que el concilio de Clermont abrió las puertas hacia un humanismo antes no conocido en el Cristianismo occidental.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Shaver, Anne. Introducción a la Historia del Arte. La Edad Media. G. Gili. Barcelona. 1989.

Lugares con obras de Arte Románicas

Asia-medio oriente: Antioquía, Jerusalén.

Europa: Angers, Arles, Augsburgo, Autun, Bari, Bernay, Berzé-La-Ville, Canterbury, Cefalù, Cluny, Colonia, Conques, Constantinopla, Córdoba, Châlons-Sur-Marne, Chartres, Dijon, Durham, Espira, Etampes, Ferrara, Fontenay, Fontevrault, Formis, Hildesheim, Jaca, Jumièges (*ver ilustración No.62*), Kilpeck, Klosterneuburg, Le Mans, León, Lewes, Lieja, Limoges, Lund, Maguncia, Marsella, Merseburg, Módena, Moissac, Monreale, Monte Casino, Palermo, Pavia, Pisa, Potiers, Ratisbona, Ródano, Roma, Sahagún, Saint André de Sorède, Saint Denis, Saint Savin-Sur-Carteme, Salzburgo, San Pedro de Roda, Santiago de Compostela, Shobdon, Silos, Tahull, Toledo, Toulouse, Tournay, Venecia, Vezelay, Wells, Winchester, Worms, York.

ARTE

La Estética de la Baja Edad Media.

Características del medioevo. Hubo ciertas características que persistieron a lo largo de todos los siglos medios. Entre ellas destacan la organización feudal y la enseñanza trascendente de la iglesia, fenómenos que causaron que los modos de pensar y de vivir fueran en su generalidad jerárquicos y religiosos.

El arte era creado pues por la iglesia y para la iglesia; la iglesia le proporcionaba todo lo necesario: la orientación, los temas y los medios materiales. El artista encontraba incentivos e inspiración en la iglesia y en la religión. Pero no sólo en ellas. Una dependencia casi absoluta la sufrió en cambio la teoría del arte que estaba en manos de los eclesiásticos, los únicos que disponían de las condiciones idóneas para ocuparse de ella.

Otro rasgo característico de los tiempos medios fue su universalismo. No se habían consolidado todavía las naciones y menos aún la conciencia nacional. Las diferencias entre países, provincias, tribus y capas sociales, eran relegadas a una posición marginal en vista de la unidad de la iglesia universal.

Todos estos factores contribuyeron a que la ciencia y el arte medievales cobraran un carácter impersonal y unificado, y que fueran cultivados conforme a normas universales, por países y generaciones concebidos anónima y jerárquicamente. Así, tanto la teoría del arte como el arte mismo, fueron entendidos de manera universal.

Otra característica particular de la Edad Media es el papel asignado al arte, que no sólo no fue marginado como se hubiera podido esperar, dadas las presiones religiosas y morales de la época, sino que al contrario, empezó de nuevo a florecer. Y junto con el arte, también el pensamiento estético ocupó una posición privilegiada.

La estética de las artes. El pensamiento estético de la Baja Edad Media no refleja mayores discrepancias de un país a otro, aunque se desarrolló tanto en Francia como Inglaterra o Italia.

Se advierte, en cambio, considerables diferencias cronológicas. En las primeras centurias las ideas estéticas son más bien escasas; el pensamiento estético nace en el siglo XII y florece en el XIII, para volver a ser marginal en los siglos XIV y XV. Así pues, el auge de la estética medieval lo constituyen los siglos XII y XIII.

Si desea obtener más información acerca de este tema, consulte: Tatarkiewicz, Wladyslaw. Historia de la Estética. AKAL. 1987.

Características del Arte románico.

El Arte Románico floreció en Europa desde aproximadamente el año 1000 d.C. hasta la aparición, en la segunda mitad del siglo XII, del Estilo Gótico. Se desarrolló principalmente en el campo de la Arquitectura, aunque también se aplicó a la Escultura, la Pintura y las Artes decorativas. Desde el siglo V, la Iglesia, único vínculo supranacional que agrupaba a los Estados cristianos de Europa occidental, había contribuido a la difusión de la cultura Clásica desde su centro en Roma; las tradiciones romanas se conservaron en otras regiones fuera de Italia, como en el valle del río Mosa, que había sido romanizado mucho tiempo antes de la caída del Imperio, y en Provenza, en la Francia

meridional; esto unido en ciertas zonas a la influencia del Arte Bizantino y a los Estilos Prerrománicos locales, dio lugar en Europa a lo que se conoce por nombre genérico de **Románico**, que quiere decir 'a la manera de los romanos'.

Se originó de dos fuerzas que primeramente chocaron y más tarde se aunaron en una misma idea; por una parte el Cristianismo romano y por otra las tribus bárbaras. No se pretendió en este Arte expresar el mundo terreno, sino aquello por lo cual el Monje se consagraba, o sea, lo ultraterreno y lo divino; por esto el simbolismo será esencial en el Románico tanto en la Arquitectura cuanto en la Escultura o en la Pintura; podríamos decir que el Románico no fue orientado hacia el pueblo, sino hacia las clases verdaderamente preparadas, de aquí que es un Arte intelectual, como para iniciados.

El Artista de este periodo heredó la idea abstracta de Dios, por ello no lo representa en forma Realista, sino que será concebida fuera de las proporciones naturales y la fe sería el principal vehículo para llegar a entender que la escultura que representaba a Dios, pese a sus deformaciones naturales era la concepción imaginativa de aquél; además el símbolo podía sugerir aspectos mucho más amplios que el Naturalismo o el Realismo, pues el reino de la imaginación era más apreciado que la representación real de las cosas.

Pese a que uno de los factores principales de la formación y difusión del Románico fueron el vigor adquirido por la vida monástica, no todo fue puramente monástico; además siendo de continuo estilo de caracteres generales comunes a prácticamente toda la cristiandad occidental, se dotó de formas propias en cada territorio. En Francia tuvo auge excepcional, existiendo escuelas regionales que vienen a acabar aproximadamente los dominios de los antiguos feudos y Abadías; importante es el Lombardo, tan distinto del resto de Italia y favorecedor de la formación del primer Románico; Italia construyó sin cesar en los siglos XI y XII, pero la tradición Paleocristiana pesó efectivamente y sus monumentos manifiestan la oscura e inconsciente oposición que se hace a la mentalidad occidental anticlásica; elementos de ascendencia Carolingia hacen del Románico alemán un Arte totalmente bien diferenciado de los demás pese a tener rasgos comunes, como lo monumental igual que en Inglaterra, cuyo Románico conservó características de los conquistadores Normandos y donde en ocasiones apuntó a un naciente Goticismo.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Shaver, Anne. Introducción a la Historia del Arte. La Edad Media. G. Gili. Barcelona. 1989.

La Teoría de las Artes Plásticas en la Edad Media (Arte Románico).

En la Edad Media eran escasos los tratados que abordaban la teoría general de las artes plásticas. Los monumentos del arte del medioevo indican cierta concepción de carácter general, mientras que de los textos y descripciones incluidas en las crónicas que informan cómo se construía o se pintaba y qué construcciones o pinturas eran admiradas, se puede deducir lo que opinaba sobre el arte la época medieval.

1. *Dos estilos medievales.* En el periodo subsiguiente a la migración de los pueblos, el arte ostentaba diversas variantes locales que unían las tradiciones godas con el legado romano, y que posteriormente cristalizaron en dos grandes vertientes de estilos paneuropeos. La primera surgió entre los siglos XI y XII y se extendió en Francia, Cataluña, Lombardía y Renania, es decir, abarcó toda la antigua Romania. Es pro tanto muy acertado el nombre del estilo "románico". Más tarde, en siglo XII, e incluso en el XIII, ya en el ocaso de los tiempos medios, nació el gótico, la manifestación más madura del estilo medieval pero no la única.

Ambas fueron estilos de carácter general que abarcaron tanto la arquitectura, la pintura y la escultura como las artes industriales, y ambas crearon además determinadas formas nuevas. Ambas nacieron espontáneamente, sin fueran formas dirigidas o impuestas, como fue el caso del arte bizantino o carolingio. Ambas implicaban una clara filosofía y una estética propias, y ambas tenían una carácter paneuropeo.

Así ambas corrientes, que diferían entre sí en cuanto a las formas concretas, poseyeron semejantes principios estéticos; semejantes más no idénticos.

2. Principios estéticos del arte románico.

a. El arte románico empleó, sobre todo en la arquitectura, ciertas formas dictadas por sencillas reglas numéricas y geométricas, y en este aspecto sus propósitos no diferían de los de la Antigüedad, fue éste un arte que confiaba en igual medida en los universales principios racionales y en la intuición y talento individuales del artífice.

b. La arquitectura basada en unas reglas estrictas, operaba principalmente con proporciones, siendo un rasgo más característico su pesadez, siendo ésta la única arquitectura europea que supo sacar belleza de la masa.

c. La escultura románica no sólo fue una manifestación de carácter formal, sino también una enciclopedia del saber. En un grado nada inferior que el arquitecto, también el teólogo inspiraba las esculturas que decoraban los templos románicos. No obstante, se puede y debe formular ésta afirmación también en sentido inverso: la escultura románica fue no sólo una enciclopedia del saber sino también una gran manifestación y despliegue de formas.

d. la escultura románica representaba la realidad, y sobre todo los seres vivos, hombres y animales. El hombre, una vez más, volvía a ser el tema principal del nuevo arte. Principal, más no único, como ocurriera en el caso de la escultura antigua. Ahora el hombre entraba en el terreno del arte junto con toda la naturaleza viva.

El realismo románico tenía una triple limitación. En primer término, representaba a la naturaleza, más aspiraba a representar también al mundo sobrenatural. En segundo término, revelaba su realismo tan sólo en la escultura, pues su pintura era totalmente distinta, sin abordar los problemas del espacio, el bulto, la perspectiva, la luz, el modelado o los de una fiel representación de la realidad. Y, en tercer lugar, aunque la escultura románica fue en principio realista, lo fue sólo en la temática y no en cuanto a su forma.

e. La escultura románica, sin escrúpulo alguno, cambiaba las formas reales, especialmente las del hombre, deformando sus proporciones. Para los escultores de la época era más importante empotrar la figura humana dentro del marco de un pórtico o un capitel que representarla con fidelidad.

Las formas arquitectónicas dictaban al artista la forma del hombre o animal esculpidos. Fue así la escultura románica una escultura

decorativa, siempre sujeta a la arquitectura.

f. La medieval era una mentalidad simbólica y su arte fue clara manifestación de ésta característica. En consecuencia, tanto la iglesia misma como los objetos litúrgicos, esculpidos o pintados, estaban saturados de sentido simbólico.

Los monumentos y vestigios del románico revelan unos claros presupuestos estéticos. Fue éste un arte sujeto a reglas, un arte que extraía la belleza de la pesadez y de los planes austeros, un arte enciclopédico, y un arte realista que deformaba la realidad, y fue por fin un arte simbólico. Todas aquellos presupuestos no eran, sin embargo, nada rígidos, y para cada uno de ellos el románico supo encontrar en la práctica una respuesta concreta y diferenciada.

Para obtener más información acerca de éste tema, consulte: Tatarkiewicz, Wladyslaw. Historia de la Estética. AKAL. 1987.

Arquitectura

La desintegración de la Cultura y Economía romanas trajo consigo la desaparición de la estructura social capaz de generar un cierto número de Arquitectos cualificados y Artesanos especializados. Sin sus técnicas, restringidas al Arte religioso, los intentos de construir edificios monumentales dieron como resultado unas estructuras que fueron a menudo toscas y de proporciones relativamente modestas.

En el Románico italiano la fachada suele ser triangular sin torres (especialmente en el Estilo Lombardo, como en la Iglesia de San Ambrosio de Milán, con su característico atrio porticado), con una torre o flanqueada por dos, también llamada "armónica", que simboliza la puerta de la ciudad de Dios. Predomina el arco de medio punto, que divide las naves y separa rítmicamente la secuencia de vanos; el parteluz, una pilastra esculpida que se eleva en el centro de la puerta, aparece inicialmente en Francia, España y Gran Bretaña. Las ventanas geminadas o biforas se pueden encontrar en las torres de los campanarios o alineadas en frisos de arquillos ciegos para adornar la fachada o los muros laterales.

El Estilo Prerrománico en muchas regiones fue una prolongación del Arte y Arquitectura Paleocristianas; así ocurrió por ejemplo con las Iglesias de Roma, construidas en planta basilical. Las tradiciones bizantinas, especialmente las de Ravena, contribuyeron a la formación del Estilo arquitectónico Románico. Las características principales de los Estilos Bizantino y Románico pueden verse en la Iglesia de San Vital de Ravena (ver ilustración No. 63): un fuerte sentido del equilibrio, la interrelación de los diferentes elementos y los muros gruesos horadados con pequeñas ventanas.

Durante el Periodo Prerrománico se construyeron también iglesias centralizadas con cúpulas inspiradas en los modelos de la Arquitectura Bizantina; avanzando en el tiempo, en la región de Aquitania (en el Suroeste de Francia) y en Escandinavia se construyó de esta manera. La Iglesia de San Vital de Ravena (526-548), construida para el Emperador Bizantino Justiniano, y la Capilla del Palacio en Aix la Chapelle (hoy Aquisgrán, Alemania) construido para Carlomagno entre el 792 y el 805 según el modelo de la Iglesia de San Vital (también en Aquisgrán) son los ejemplos más complejos y mejor conocidos. El desarrollo del cuerpo occidental de las Basílicas cristianas a modo de fachada monumental, flanqueada por torres de campanarios, fue una de las creaciones de los Arquitectos Carolingios; este cuerpo occidental se convirtió en el prototipo para las grandes fachadas de las Catedrales Románicas y Góticas.

Las Órdenes monásticas construyeron también importantes edificios; el Monaquismo, manifestación social y religiosa característica del periodo, necesitaba grandes complejos residenciales que incluyeran capillas, claustros, bibliotecas, talleres, cocinas, refectorios y dormitorios para los Monjes. Los Arquitectos, particularmente los Cluniacenses idearon nuevas técnicas constructivas; se edificaron complejos monasterios Prerrománicos para los Benedictinos de Saint-Gall (Suiza), la isla de Reicheneau (en el lado alemán del lago Constanza) y Montecassino (Italia).

El desarrollo de las bóvedas de piedra fue uno de los logros excepcionales de la Arquitectura Románica; la razón principal para su empleo fue la necesidad de encontrar una alternativa a las cubiertas de madera de las estructuras prerrománicas, expuestas al fuego y la humedad, los intentos para solucionar los nuevos problemas estructurales variaron infinitamente; se utilizaron cúpulas, bóvedas de cañón semicirculares y apuntadas y bóvedas de arista, sin embargo, hasta el periodo Gótico, no se consiguió una estructura de mampostería en la que los empujes de las bóvedas estuvieran contenidos exclusivamente por pilares exentos y contrafuertes.

Como las bóvedas de piedra eran más pesadas que las cubiertas de madera, se utilizaron muros más gruesos y columnas más robustas; en el estilo Románico pleno, particularmente en el francés, el uso de muros con contrafuertes y pilares macizos como soportes para las pesadas bóvedas de piedra produjo un modelo característico de edificio en el que la estructura se compone de unidades más pequeñas articuladas. Estas unidades, llamadas crujías, son los espacios de planta cuadrada o rectangular cubiertos por cada bóveda de arista.

En la Arquitectura Románica tardía las crujías tendieron a ser tratadas como unidades fundamentales del edificio y estos espacios rectangulares se convirtieron en un rasgo característico importante del estilo imperante; la solidez de las estructuras en piedra es otra de las características más notorias de la Arquitectura Románica. El espacio de las iglesias Románicas era generalmente alto y estrecho, iluminado por ventanas de claraboya abiertas en lo alto de la nave central, bajo la bóveda. Las puertas y ventanas presentaban arcos de medio punto ligeramente apuntados. Estas aberturas fueron pequeñas y estuvieron decoradas con molduras, tallas y esculturas que se hicieron más ricas y variadas a medida que el periodo Románico fue avanzando hacia su final.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Lozano Fuentes, José. Historia del Arte. D:F:C:E:C:S:A: México. 1979.

Francia

La Iglesia de Notre Dame la Grande de Poitiers (ver ilustración No. 64) es una construcción abovedada de piedra, realizada en el siglo XII, que muestra una fachada decorada que hace de esta iglesia uno de los ejemplos más importantes de la Arquitectura Románica francesa. Su exterior recuerda las técnicas utilizadas durante el Imperio romano, especialmente las escamas puntiagudas que revisten sus torres cónicas, por su semejanza con las tejas romanas.

La Arquitectura Románica en Francia se caracteriza por las diferentes soluciones que adoptó en la construcción de bóvedas; incluso en Provenza, donde se encuentra la Arquitectura Románica más Clasicista: la nave central se cubrió generalmente con bóveda de cañón, sin embargo, los edificios provenzales siguen estrechamente los modelos romanos en sus proporciones y detalles decorativos.

De todos los edificios Románicos realizados fuera de Italia, la iglesia que más emuló los Órdenes Clásicos fue la antigua Catedral de

Saint-Trophime de Arlés; sus construcciones principales datan del siglo XII, existe un magnífico claustro contiguo a la iglesia (iniciado el año 1183 y concluido en el siglo XIV), excepcional por la decoración de sus columnas. En Aquitania, en el Suroeste de Francia, los Arquitectos adoptaron la disposición bizantina de iglesia centralizada cubierta con cúpulas, como se observa en la Iglesia de Saint-Front de Périgueux (iniciada el año 1120) y en las catedrales del siglo XII de Cahors y Angulema. Sus características principales fueron el uso de cúpulas apuntadas y fachadas de hileras de arcos ciegos decoradas con motivos escultóricos.

La variante estilística que se desarrolló en Auvernes, en la parte central de Francia, representa una evolución provinciana del Románico borgoñón y es importante por la experimentación que realizó para resolver el problema funcional de las iglesias de peregrinación. La Iglesia de Saint-Sernin de Toulouse (c. 1080-1120) (*ver ilustración No.65*), situada en la provincia principal de la región del Languedoc al sur de Francia, y la iglesia de Saint-Martin de Tours, son los ejemplos más antiguos de iglesias, con una larga tribuna sobre las naves laterales y un ábside semicircular con deambulatorio (pasillo semicircular) y capillas radiales; este modelo de planta fue más tarde adoptado y complicado en el periodo gótico. Saint-Sernin de Toulouse es famosa también por tener una imponente torre central sobre el crucero (terminada en fechas posteriores), nave principal cubierta con bóveda de cañón y composición simétrica.

En Borgoña, las iglesias basilicales de tres naves cubiertas por bóvedas de cañón se desarrollaron enormemente, sobre todo gracias a las Órdenes monásticas Cisterciense y Benedictina, la primera originada en la Abadía de Cîteaux (siglo XI) cerca de Nuits-Saint-Georges, y la segunda encabezada por el Monasterio de Cluny. La expansión de estas órdenes hizo que los métodos constructivos borgoñones se extendieran por toda Europa; un ejemplo temprano de este estilo es la gran Iglesia de Saint-Philibert de Tournus (siglo XI), extraordinaria por su nártex o pórtico de acceso de dos niveles cubierto con bóvedas de arista, que contribuyó a la difusión de las fachadas de doble torre. Otra iglesia monástica de impresionante tamaño y sencillez es la Iglesia de Saint-Benoît-sur-Loire (terminada en el siglo XII).

La iglesia más grande de la cristiandad medieval, demolida en tiempos de la Revolución Francesa, fue la Iglesia abacial de Cluny, que se construyó entre los años 1080 y 1130 y que influyó decisivamente en las construcciones de Normandía, Lombardía y la zona del Rin. Este monasterio fue el centro de la reforma monástica del siglo X, que alentó la evolución al Románico, tal es así que ha este Arte también se le ha llegado a llamar Cluniacense; la parte más destacada del conjunto de edificios de la iglesia era precedida por un gran pórtico, tiene planta de cruz latina con una nave central más ancha y las otras laterales, todas las líneas convergen hacia la cabecera, donde se haya el ábside semicircular con e altar, la nave longitudinal está cortada perpendicularmente por una nave transversal por una nave llamada crucero o transepto, en su intercepción se levanta un cimborrio de forma poligonal.

Los Arquitectos Normandos asimilaron los métodos de la construcción de bóvedas desarrollados en Lombardía y crearon un estilo original, ejemplificado en las Iglesias abaciales de Caen, Abadía de los hombres de Saint-Étienne y Abadía de las mujeres Sainte-Trinité (ambas iniciadas a finales del siglo XI), en las que las bóvedas de crucería componen espacios bien proporcionados. Las innovaciones estructurales normandas, así como la composición de sus fachadas, caracterizadas por dos torres altas en los flancos, fueron adoptadas en la región de la Île-de-France, en el norte y centro de Francia, conformando las bases para la evolución de la Arquitectura Gótica temprana. La Abadía de Saint-Denis, cerca de París, marca el final del periodo Románico.

Alemania o el Sacro Imperio Romano Germánico

El estilo Románico en Alemania evolucionó a partir de la Arquitectura Otónica, la relevancia tradicional del cuerpo occidental fue particularmente notable en los edificios que presentan torres emparejadas, como en la primitiva Catedral de Estrasburgo, del primer Románico (iniciada en el 1015), donde se prefigura la disposición de las típicas fachadas góticas. Las iglesias Románicas alemanas estuvieron proyectadas a menudo con gran amplitud, pero las construidas fuera de la región del Rin no suelen presentar bóvedas sobre la nave central. Las catedrales renanas se construyeron con cubiertas de madera, que más tarde se sustituyeron por bóvedas; la Catedral de Espira (iniciada el 1030 y abovedada aproximadamente en el año 1125) (*ver ilustración No. 66*) y la Catedral de Maguncia (reconstruida a finales de los siglos XII y XIII) contaban con bóvedas de crucería sobre planta cuadrada. Muchas iglesias renanas tienen una considerable altura y, a menudo, un ábside a cada lado. Las torres octogonales y circulares están agrupadas en los extremos del transepto, mientras que las torres más prominentes se sitúan en la fachada y sobre el crucero. Entre los ejemplos de catedrales de este tipo se incluyen las de Colonia, sobre todo la Iglesia de los Apóstoles (siglo XII) y las Catedrales e Iglesias del siglo XII en Tréveris, Worms, Laach, Reichnau, Quedlinburg y Hildesheim.

El reino Anglonormando

La Abadía de Fountains (North Yorkshire, Gran Bretaña), fundada en 1132 (*ver ilustración No. 67*), llegó a ser el principal monasterio Cisterciense de Inglaterra; se conservan pocos ejemplos de Arquitectura Prerrománica en Inglaterra, antes del siglo X la mayoría de los edificios se construían en madera y los primeros de piedra (en los siglos X y XI) fueron edificios toscos, como la Torre de Todos los Santos (principios del siglo XI) de Earls Barton en Northampton. Después de la conquista normanda en el año 1066, el Estilo Románico, conocido en las islas Británicas con el nombre de normando, reemplazó al sajón. Desde aproximadamente el año 1120 al 1200 se construyeron la mayoría de las estructuras monumentales normandas, como las partes principales de las Catedrales de Ely, Durham, Lincoln, Winchester y Gloucester y las grandes Iglesias abaciales en Fountains (Yorkshire) y Malmesbury (Wiltshire). Las naves principales se cubrieron con techumbres planas, que más tarde se sustituyeron por bóvedas pétreas, como en la Catedral de Durham, mientras que las naves laterales presentaban bóvedas de crucería. Otras características del estilo incluyen muros y pilares macizos, edificios largos y estrechos, ábsides rectangulares, transeptos dobles y pórticos profundamente retranqueados que se decoraron con molduras denticulares y en zigzag.

Los reinos Hispano-cristianos

Dentro de la Arquitectura Románica de los diferentes reinos que conforman la península Ibérica durante el periodo Románico, debemos distinguir tres momentos constructivos atendiendo a su desarrollo cronológico y a las diversas escuelas regionales. Un primer Románico durante el siglo XI, un Románico pleno que se desarrolla entre el último tercio del siglo XI y durante la primera mitad del siglo XII, y un Románico tardío que engloba las iglesias Románicas con elementos protogóticos centrado en la segunda mitad del siglo XII.

PRIMER ROMÁNICO

En los condados catalanes del siglo XI, gracias sobre todo al impulso del Abad Oliva (970-1046), tiene lugar la construcción de una serie de edificios de estructura simple en los que se emplean las novedades arquitectónicas introducidas en Europa por los Monjes Cluniacenses, caracterizadas por el uso de un aparejo rústico, naves cubiertas con techumbres de madera o bóvedas de cañón, zonas absidiales en sus cabeceras, soportes en forma de columnas o pilares, fachadas torreadas y una característica decoración exterior a base de arcos ciegos y lesenas o bandas decorativas de tradición lombarda. Los edificios más representativos de este primer Románico catalán son Sant Pere de Rodes (ver ilustración No. 68), San Vicente de Cardona (ver ilustración No. 69), el Monasterio de Santa María de Ripoll y San Pere de Casserres.

ROMÁNICO PLENO

La configuración del denominado Románico pleno conlleva la creación de un estilo uniforme, con un lenguaje arquitectónico común, que se extendió por los diferentes reinos de la península Ibérica a lo largo de toda una serie de edificios religiosos compuestos con una misma sintaxis plástica y constructiva.

La expansión de la Orden Cluniacense en España, la interrelación de las diferentes zonas geográficas a través de las nuevas vías de comunicación, la sustitución de la liturgia visigoda por la romana y el establecimiento de grandes rutas de peregrinación como el Camino de Santiago, ayudaron a la difusión del Estilo Románico pleno.

La Catedral de Santiago de Compostela (ver ilustración No. 70), construida sobre el sepulcro del Apóstol Santiago el Mayor, se inició el año 1075 bajo los auspicios del Obispo Diego Peláez. Como iglesia de peregrinación, recoge en su distribución los precedentes de las francesas de Saint-Martin de Tours, Sainte-Foy de Conques, Saint-Sernin de Toulouse y Saint-Martial de Limoges; se compone de una planta de cruz latina de 3 naves, gran transepto también de 3 naves, cabecera con girola y 5 capillas absidiales, torres en su fachada occidental y tribuna en el interior, su nave central la cubre una bóveda de cañón, las naves laterales con bóvedas de arista y las tribunas con bóvedas de cuarto de cañón.

En el área castellano-leonesa la peregrinación jacobea determinó la edificación de toda una serie de iglesias en la ruta hasta las reliquias del apóstol. En la Colegiata de San Isidoro de León, de planta basilical con tres naves, tres ábsides semicirculares y bóvedas de cañón y arista, a cuyos pies se sitúa el panteón de los Reyes de Castilla, destacan además los arcos lobulados de influencia árabe que aparecen en el crucero. En la Iglesia de San Martín de Frómista, construida con el apoyo de doña Mayor, viuda de Sancho el Mayor, se realizó una de las iglesias Románicas mejor conservadas, con planta basilical de tres naves separadas por pilares cruciformes, tres ábsides semicirculares, un cimborrio de tambor octogonal sobre trompas cubierto con una cúpula y torres circulares en su fachada occidental. Otros conjuntos importantes son los Monasterios de Silos y de San Pedro de Arlanza, ambos en la provincia de Burgos.

En las regiones aragonesa y navarra destacan la Catedral de Jaca, con sus naves divididas por columnas y pilares cruciformes dispuestos alternamente, el conjunto fortificado de Loarre con sus murallas y su cripta, y la Iglesia de Leyre (ver ilustración No. 71) configurada por pilares que soportan unos macizos capiteles y arcos de medio punto peraltados.

ROMÁNICO TARDÍO

Por último, debemos referirnos a un conjunto de edificios realizados o iniciados en la segunda mitad del siglo XII, considerados por algunos especialistas como edificios plenamente Románicos, mientras que para otros presentan algunos avances constructivos del periodo Gótico (protogóticos). Se trata de la Catedral de Zamora, la Catedral vieja de Salamanca y la Colegiata de Toro. El elemento más destacado de los tres edificios es el empleo del cimborrio agallonado sobre el crucero, inspirado probablemente en los modelos bizantinos.

Italia

El caserío de Cefalú, enclavado entre el mar Tirreno y una imponente roca de paredes escarpadas, está dominado por la majestuosa Catedral de Cefalú, que cuenta con la característica fachada de dos torres en estilo normando. El edificio, fundado en 1131 durante la dominación normanda, fue concluido en 1204, si bien en 1471 se añadió un atrio de tres arcos. En las provincias italianas aparecieron durante el periodo Románico una gran variedad de estilos; en Lombardía, se desarrolló un estilo italiano caracterizado por un notable ingenio estructural. Entre sus elementos destacan el uso continuado de la bóveda de arista y la invención de la bóveda de crucería, la realización de edificios sombríos, impresionantes por sus macizas proporciones, y los detalles decorativos que acompañaron a sus bóvedas. Entre los ejemplos más antiguos de este estilo se conservan la Iglesia de San Ambrosio de Milán y la Iglesia de San Miguel, en Pavia (ambas del siglo XII). Las Catedrales y baptisterios de Parma, Cremona, Piacenza, Ferrara y Módena, fechadas en el siglo XII, son también ejemplos importantes.

La Catedral de Cremona es un deslumbrante ejemplo del Arte Románico de la región italiana de Lombardía. En su fachada principal se puede apreciar que fue sucesivamente ampliada desde que en el siglo XII comenzó su construcción. Otro modelo Románico sumamente importante fue el de la parte central de Italia; exhibió pocas innovaciones estructurales, pero continuó la tradición de las basílicas Paleocristianas al emplear los elementos decorativos clásicos. En las provincias cercanas a la ciudad eterna, el estilo está tipificado por las basílicas medievales, como la Basílica de San Clemente en Roma (siglo XII).

Las iglesias de Toscana fueron menos monumentales y generalmente tuvieron una decoración más profusa que las de Roma, pero ambas utilizaron libremente los motivos clásicos, como capiteles corintios, hojas de acanto y molduras de ovas y flechas. La utilización de mármoles policromos en diseños geométricos, creando bandas alternativas de colores fue característica, la fachada de la Iglesia de San Miniato al Monte de Florencia (iniciada el año 1013), por ejemplo, está revestida con mármoles negros, blancos y verdes. Los pórticos abiertos, las columnatas y las tribunas son otros elementos característicos, así como las fachadas decoradas con relieves escultóricos. Entre los ejemplos característicos del Románico toscano destaca la Catedral de Pisa, formada por el duomo, iniciado en 1063, el baptisterio construido en 1153 y el campanile (la famosa torre inclinada), un campanario exento empezado a construir en 1173. En este conjunto (ver

ilustración No. 72) la utilización de capiteles derivados de prototipos romanos pone en evidencia el predominio de los modelos clásicos precedentes.

En la Italia meridional, sobre todo en la región de Apulia y en Sicilia, se desarrolló un estilo peculiar que combinó elementos bizantinos, romanos, musulmanes, lombardos y normandos. Su característica principal es el uso decorativo de mosaicos y arcos apuntados entrelazados. Los ejemplos mejor conocidos son del siglo XII: Catedral de Monreale, Catedral de Cefalú, y Capilla Palatina de Palermo.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Busch, Harald. Arquitectura del Románico en Europa. Castilla. Madrid. 1965.

Escultura

El origen de la Escultura del Románico sigue siendo discutido, pero lo que es cierto es que todas las diferentes escuelas tuvieron influencia de la Escultura Bizantina; aunque a partir del siglo XI cada escuela se diferenciara notablemente. Lo más importante será el simbolismo, según se iba acercando al Gótico, la figura humana ocupará un papel predominante. En el primer periodo la fuente de inspiración del Escultor Románico fueron los marfiles y las telas bizantinas, en un rectángulo y a manera de relieve se coloca la figura dependiendo ésta de la Arquitectura, con un verdadero fin decorativo; carece la mayoría de estos relieves de movimiento y fueron colocados en fachadas y ábsides.

En el segundo relieve se hace la Escultura de bulto redondo, el movimiento es de gran variedad, los ropajes son ricos por sus múltiples pliegues y cada personaje emana un gran magnetismo. Parte importante de la Escultura es la iconografía y la iconología, existe una verdadera obsesión escatológica y la sociedad recibe el mensaje divino por medio de la figura humana.

La Escultura a pequeña escala en marfil, bronce y oro de la época prerrománica estuvo influenciada por el Arte Paleocristiano y Bizantino; se adoptaron también otros elementos de los diferentes estilos locales de Oriente Próximo, conocidos a través de la importación de manuscritos miniados, Eboraria, Orfebrería, Cerámica y Textiles. Los motivos originados en los pueblos nómadas, como las figuras grotescas del bestiario y los diseños geométricos entrelazados, fueron muy importantes, sobre todo en las regiones del Norte de los Alpes. Entre las obras escultóricas más excepcionales del periodo se encuentran los marfiles ejecutados por el Monje Tutilo en el siglo IX en el Monasterio de Saint-Gall (Suiza) y los realizados en los Talleres de Reims (Francia).

En el periodo Prerrománico es muy raro encontrar Escultura monumental independiente de un contexto arquitectónico. La mayor parte de la Escultura románica estuvo integrada en la propia Arquitectura, y tuvo una doble función estructural y decorativa (ver ilustración No. 73). Así, las esculturas Románicas integran el conjunto de la Arquitectura religiosa. Los mejores trabajos se realizaron en Hildesheim (Alemania) en el siglo XI, incluyendo puertas de bronce, pilas bautismales, lápidas funerarias y otros objetos de mobiliario litúrgico. También en el Sur (siglo XI) y Norte de Italia (siglo XII) se hicieron hermosas puertas fundidas en bronce, destacando notablemente las de San Zenón el Mayor de Verona. En el valle del Mosela, Bélgica y la Francia septentrional, a comienzos del siglo XII, la escuela del Mosela produjo un gran número de esculturas en bronce, incluyendo la gran Pila bautismal (1107-1112) de San Bartolomé de Lieja (Bélgica), realizada por Rainiero de Huy.

Las decoraciones escultóricas en piedra a gran escala fueron usuales en el siglo XII en toda Europa. En las iglesias Románicas francesas de Provenza, Borgoña y Aquitania las esculturas decoraron con profusión las fachadas de los edificios, y las estatuas labradas sobre pilastras dieron un énfasis visual a los elementos verticales. En las catedrales de Toulouse, Autum y Poitiers pueden verse ejemplos excepcionales de la escultura arquitectónica francesa, conservada casi por completo en su estado original. En su composición y materia temática anticipan directamente las obras maestras de Chartres, Amiens y el resto de las catedrales Góticas. En Lombardía y Toscana se hicieron trabajos escultóricos interesantes, sobre todo para las Fachadas de las Catedrales de Módena, Ferrara, Verona y Parma.

El Tímpano de la portada de la Iglesia abacial de San Pedro de Moissac (Francia) es un magnífico ejemplo de la Escultura Románica. Realizado entre 1115 y 1135 muestra la segunda venida de Cristo como Rey, sentado en el juicio al final de los tiempos, rodeado del ángel, león, águila y buey que representan respectivamente a los cuatro evangelistas: Mateo, Marcos, Juan y Lucas.

En la península Ibérica, dentro del primer Románico de principios del siglo XI, destacan los Dinteles o retablos de altar de San Genis les Fons (Rosellón) y de San Andrés de Sureda, donde aparece representada la *maiestas domini* acompañada por los doce apóstoles. El Románico pleno se caracterizó por la Escultura monumental en piedra para la decoración de los templos, tanto en las arquivoltas, tímpanos y jambas de sus fachadas como en los claustros de los monasterios, en los capiteles de las columnas o los canecillos y modillones de los aleros salientes. Destacan la Puerta de las Platerías en Santiago de Compostela (ver *ilustración No. 74*), con escenas del Nuevo Testamento, realizada a principios del siglo XII; las Portadas del Cordero y del Perdón de San Isidoro de León, donde se representan el sacrificio de Isaac y el Cordero portado por ángeles dentro de su mandorla; los temas de la Crucifixión, las tres Marías ante el sepulcro y la Ascensión de Cristo, la Fachada del Monasterio de Ripoll y el Tímpano del Crismón flanqueado por leones de la Catedral de Jaca. El Claustro de Silos presenta en sus columnas pareadas relieves escultóricos referidos a la pasión de Jesucristo y sus capiteles están decorados con representaciones vegetales y animalísticas. También en el Claustro de la antigua Catedral Románica de Pamplona existieron capiteles interesantes, especialmente entre los dedicados a Job y a la pasión de Jesucristo (Museo de Navarra en Pamplona).

Un elemento clave en la transición hacia el Estilo Gótico son las Estatuas-columna del famoso pórtico de la Gloria (fachada occidental) de la Catedral de Santiago de Compostela (España, último tercio del siglo XII), obra atribuida al Maestro Mateo. La organización del conjunto se hace eco del nuevo sentido Naturalista idealizado de finales del siglo XII, al tiempo que las figuras que lo integran expresan sus sentimientos y empiezan a entablar lo que se denomina sacra conversazione, es decir, la comunicación entre los personajes sagrados.

En el ámbito de la Escultura exenta o de bulto redondo destacan las representaciones de la Virgen sedente, entronizada con el Niño Jesús acomodado en su regazo y del Cristo crucificado o en Majestad, realizadas en madera y en la mayoría de los casos policromadas. Los más conocidos son los Cristos de Caldes de Montbuy y Batlló (en el Museo Nacional de Arte de Cataluña) y la Virgen de la Catedral de Gerona y la Virgen de Covet.

Pintura

Siguiendo la tradición antigua ininterrumpida durante la Edad Media, el edificio Románico no se consideraba totalmente acabado hasta que sus muros se cubrían de pintura; la del Románico tiene su origen en la ruptura con la tradición prerrománica, gracias a las influencias de las formas pictóricas bizantinas introducidas en Occidente a través del mundo italiano a finales del siglo XI; fusiona los recursos estilísticos y técnicos bizantinos, con una iconografía paleocristiana transmitida fundamentalmente por los carolingios, esta tendencia se mantuvo hasta mediados del siglo XII, posteriormente la Pintura se renovó gracias a un nuevo impulso bizantino, esta ola alcanzó las ilustraciones de los mejores Pintores desde Inglaterra hasta España, esta corriente logró sobrevivir hasta bien entrado el siglo XIII.

La Pintura era un excelente medio de adoctrinamiento de los fieles, los programas pictóricos que cubrían las iglesias o las imágenes que se disponían en las portadas monumentales, eran utilizadas como un instrumento con el que se enseñaban los principios fundamentales de la Religión; cuando era necesario se recurría a las imágenes para realizar la labor catequética y de instrucción de la más viva actualidad; aunque se ha insistido mucho sobre la intelectualización de estos programas iconográficos, generalmente suficientemente explícitos para que fueran comprendidos por el público general al que iban dirigidos. La imagen característica de este Arte era el Cristo triunfante, su figura de héroe victorioso aparece desde en las visiones apocalípticas hasta en su ignominiosa muerte en la cruz.

La Pintura al fresco evolucionó durante el periodo Carolingio. Entre los ejemplos conservados más antiguos de Pintura mural Prerrománica alemana destacan los de la Iglesia Abacial de San Jorge en Oberzel, en Reichneau; los de la Capilla de San Silvestre en Goldbach, en la orilla alemana del lago Constanza; los murales de la Iglesia de San Andrés, cerca de la antigua ciudad de Fulda, al Noreste de Frankfurt. Sin embargo, el estilo de las pinturas murales que no se han conservado puede deducirse por los manuscritos miniados de la época. Estas obras continuaron en gran medida las tradiciones del Arte Paleocristiano y Bizantino, pero incorporaron decoraciones muy complicadas, con motivos entrelazados de origen irlandés y zoomorfos germanos; los ejemplos de pintura mural conservados incluyen motivos abstractos en los elementos arquitectónicos aislados, tales como columnas, y representaciones de escenas bíblicas y de las vidas de los santos en las grandes superficies murales. En estas composiciones, influidas por las pinturas y mosaicos orientales, las figuras son estilizadas y delicadas, ya que se concibieron como símbolos más que como representaciones Naturalistas. De la extensa decoración mural realizada en otras zonas de la Europa occidental sólo se conservan algunos, entre ellos, los frescos fechados en los siglos XI y XII, de las Iglesias de San Juan de Poitiers y de Saint-Savin-sur-Gartempe, en la antigua provincia de Poitiers.

Pintura francesa

Los restos pictóricos conservados son raros, por lo cual no se puede trazar una línea en cuanto a su evolución estilística; sin embargo se pueden distinguir dos estilos pictóricos que a veces perviven dentro de una misma región, uno lo podemos encontrar en la región de Poitou en la Iglesia de San Savin, se trata de una Pintura convencional donde la importancia del personaje es marcada por su tamaño, hay cierta rigidez frontal y no se usa la perspectiva.

El otro estilo lo encontramos en la Iglesia de Berzé-la-Ville, en los márgenes de los ríos Saona y Loira, aquí se representaba en el interior del ábside una composición en tres niveles: arriba, Jesucristo en majestad; en el medio, escenas relativas a los martirios de San Blas y San Lorenzo o san Vicente; abajo se encuentran unas serie de bustos de santos. Todo con una clara influencia Bizantina que parece ser heredada de Italia, estos frescos están datados a principios del s. XII.

Dentro de la Miniatura destaca la Cisterciense, considerada como verdaderas obras maestras de la Miniatura Románica, tienen una influencia claramente inglesa, las escenas nos muestran escenas de la vida cotidianas interpretadas con gran imaginación.

La corriente de influencia francesa está representada por las pinturas de la primera mitad del siglo XII del Panteón de los Reyes de la Colegiata de San Isidoro de León, así como por los frescos aragoneses procedentes de la Iglesia de los Santos Julián y Basilisa de Bagüés (Zaragoza), conservados en el Museo Diocesano de Jaca.

Pintura italiana

Dada la diversidad de la Pintura italiana resulta relativamente fácil distinguir tres estilos principales, agrupadas geográficamente.

La tradición romana: Los realizadores de estas pinturas provenían de talleres familiares, lo cual aseguraba la supervivencia tanto del estilo como de la técnica; como ya se debe de suponer al ser los pontífices los que encargaban las pinturas estos decidían no solo el contenido de las obras sino las formas en que estas eran ejecutadas. Los pintores, de manera intencionada incorporan en su repertorio pictórico formas que aprenden de los modelos del pasado de la ciudad, constituyendo un estilo genuinamente romano. La miniatura que corresponde a este estilo se ejecuta en scriptoria, la obra más importante que se conoce es la serie de grandes biblias conocidas como *biblias gigantes*, ilustradas con grandes series de miniaturas dando lugar a un sentido narrativo en la ilustración. La obra más importante que se posee es la Biblia de Santa María del Fiore, obra toscana del siglo XII.

La Pintura a la Bizantina: es una realidad en Italia por la presencia misma de artistas bizantinos que ejecutan sus propias obras *in situ*. Así tenemos que las obras son netamente bizantinas impregnadas a veces de soluciones híbridas de pintura local y la propia de Bizancio.

La Pintura de Milán: Gracias a la tradición Carolingia y al contacto que se guardó con el resto de Europa, se crea en Milán la tendencia que mejor asume la plástica Románica, aún cuando se ven en ella influencias Bizantinas domina fuertemente el expresionismo y alguno recursos del ilusionismo antiguo.

En la corriente italo-bizantina los conjuntos de pintura mural más importantes proceden de Cataluña, de las Iglesias de Santa María y San Clemente de Tahull, Santa María de Esterrí de Aneu y San Pedro de Burgal conservados en Barcelona. Las pinturas de la Ermita de la Vera Cruz de Maderuelo (Segovia), al igual que los frescos de la Iglesia de San Baudelio de Berlanga (Soria), participan de esta tendencia.

Pintura alemana

En Alemania existieron fuertes lazos entre la Pintura mural y el Arte de la Ilustración libraria; las tendencias más importantes nacen dentro de centros creativos que imponen el estilo tanto en la Pintura como en la Miniatura. El Románico llega de la mano de *Custos Berthold*, quien trae influencias Bizantinas desde San Marcos de Venecia a mediados del siglo XI, con esta primera ola se corresponden las magníficas miniaturas que adornan las Biblias de Walter y Admont; en una segunda ola los Pintores de Ratisbona intelectualizan el estilo

anterior haciendo más rígido el estilo que tienen una estricta frontalidad y un absoluto hieratismo. La Miniatura alcanza su cúspide en Lotaringia, esta muestra un gran enraizamiento en la tradición Otoniana, posee un estilo de caracterización muy lineal, así como una gran complejidad iconográfica.

Pintura inglesa

No se conserva una serie importante de frescos que permitan realizar una secuencia histórica completa de la Pintura Románica inglesa. La Capilla de San Gabriel en Caterbury fue pintada en 1130, fue realizada por un Pintor de influencias ítalo-bizantinas, exhibe un Cristo en majestad transportado por ángeles que parecen danzar; las figuras poseen tanto pies como cabezas desproporcionadamente grandes, lo que los dota de gran solidez corporal.

La Miniatura de principios del s. XII responde a un Arte inercial, de tradición local; esto cambia a mediados de siglo con la obra de el Maestro Hugo, quién ilustró a partir de 1135 la Biblia de Bury, formado en un ambiente ítalo-bizantino, estiliza las figuras y las dota de vestiduras que se pegan al cuerpo dándole un estilo distintivo.

Pintura española

En España encontramos las pinturas más bellas del Románico occidental. Como muestras tenemos las pinturas de la Iglesia de San Quince, que representan las parábolas de las vírgenes prudentes y las vírgenes necias; sin embargo la obra más celebre en España es el Pantocrátor de la Iglesia de San Clemente de Tahüll.

La importancia de las pinturas de San Baudelio de Berlanga radica en los temas que tratan, no solo religiosos, sino mundanos, como la cacería. Los frontales del altar se realizaban sobre madera con yeso de refuerzo, y se suelen dividir en compartimientos en cuyo centro aparece el Pantocrátor o la Virgen, mientras que alrededor se ponen temas bíblicos o santorales de la región. El Pantocrátor de un tamaño sobrenatural surge de un fondo azul de una intensidad inusual en el Románico, rompiendo la discontinuidad cromática de su entorno. Los rasgos de su hierático rostro aparecen estilizados. La nariz divide rigurosamente con su faz con el fuerte trazo de sus dos paralelas que se abren, ensanchándose para marcar las cejas, los ojos centralizados en medio de los párpados son dos severos círculos negros; los bigotes caídos enmarcan sus curvos labios dirigiendo la atención hacia las formas de la barba reproducen ondulaciones del cabello. Y todo rostro resaltó sobre el fondo blanco de su nimbo cruciforme. La disposición de estas líneas creó un vigoroso ritmo de rectas curvas convirtiendo la realidad en simples figuras geométricas. Con ello plasma en imágenes un mundo de conceptos, este conjunto muestra el aspecto más sobrenatural de la visión apocalíptica cuando Dios con todo su poder y gloria aparezca para juzgar a la humanidad; es paradigma de la teofanía románica con un marcado simbolismo.

Deben distinguirse por una parte las representaciones murales pintadas al temple que cubrieron el interior de las iglesias, realizada sobre la superficie de los ábsides, la nave central y laterales o incluso el muro occidental, y por otra las pinturas sobre tabla de los antependios, piezas de madera rectangular que, con temas como el pantocrátor y el tetramorfo, la Virgen o las vidas de los santos, cubrieron los frentes de los altares principales. Dentro de la Pintura mural se distinguen dos corrientes pictóricas; por una parte, la corriente ítalo-bizantina desarrollada en el área catalana que recoge las fórmulas orientales, y por otra la corriente francesa, que continúa las formas del Arte Carolingio u Otónico, centrada fundamentalmente en el área castellana. Respecto a la Pintura sobre tabla debemos de destacar los frontales de la Seo de Urgell y de Ix, el primero con la representación del Cristo en majestad con los apóstoles y el segundo con escenas alusivas a San Martín.

Los mosaicos tuvieron una influencia Bizantina incluso mayor que la Pintura y se usaron extensamente en la decoración de las iglesias Románicas italianas, especialmente en la Basílica de San Marcos de Venecia (ver ilustración No.75) y en las Iglesias sicilianas de Cefalú y Monreale.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Subias, Juan. Las Rutas del Románico. Polígrafa. Barcelona. 1965.

Miniatura

El Periodo Prerrománico produjo hermosos Manuscritos miniados; en Lindisfarne (Isla Santa, Inglaterra) apareció ya en el siglo VII una importante escuela de Ilustradores de manuscritos, la labor de dicha escuela, ejemplificada por los Evangelios de Lindisfarne (finales del siglo VII, Museo Británico de London), se caracterizó por los dibujos geométricos entrelazados, a menudo completados con figuras humanas grotescas, pájaros y bestias que decoraban las letras capitales, los márgenes e incluso páginas enteras. Los manuscritos de estilo celta ejercieron una fuerte influencia en las escuelas románicas que aparecieron posteriormente en el resto de Europa.

Las escuelas regionales de manuscritos miniados en el Sur y el Oeste de Europa desarrollaron sus propias características y estilos distintivos, como se puede ver por ejemplo en el Beatus Apocalypse o Comentario, del Monasterio de Saint-Sever, al Sur de Francia, realizado a mediados del siglo XI. A principios del siglo XII la ilustración de manuscritos en el norte de Europa llegó a compartir las mismas características de la escultura coetánea, en Italia la influencia Bizantina se mantuvo dominante tanto en la decoración miniada como en la pintura mural y los mosaicos.

El Arte Románico precedido y prefigurado, primero, por el Arte Carolingio, y después, por el Otoniano, floreció y se difundió por las diversas regiones europeas durante los siglos XI y XII, con la universalidad del lenguaje que fue uno de los primeros fines perseguidos por Carlomagno. Las condiciones espirituales, políticas y económicas de Europa ayudaron al Arte Románico, esencialmente religioso, a difundirse por el continente al amparo de los Benedictinos. La Miniatura no quedó al margen de estos movimientos que dejaron atrás, poco a poco, los elementos comunes de su inicio, Bizantinos, bárbaros (Celtas y Vikingos), y Clásicos. Su cometido en este Periodo Románico fue ilustrar con escenas y personajes los textos de la Biblia, Salterios, Sacramentales o Evangelios, como lo hicieron los frescos y mosaicos de las paredes de las Iglesias. Pintura y Miniatura mantuvieron la misma función didáctica pero trascendieron el aspecto religioso para interpretar el pensamiento medieval en su aspecto civil.

Desde la mitad del Duocento un nuevo espíritu comenzó a dominar en la Pintura, que comenzó a transformarse como ya lo había hecho la Arquitectura: los personajes se descuelgan de la Caligrafía Bizantina y en la búsqueda de una imagen más directa de la realidad,

alcanzando altas cotas de gracia y armonía. Es imposible trazar una línea divisoria entre Románico y Gótico, el paso es gradual. La evolución como todo fenómeno artístico, responde a una transformación de la sociedad: Religión y Filosofía, Literatura, cultura y usos cotidianos. Esta transformación que afectó a toda Europa, no es fácil delimitar dónde comienza. Los diversos aspectos y características de las diversas regiones y escuelas se sobreponen presentando algunos rasgos específicos y otras tendencias comunes.

La Miniatura en Italia recibió influencias externas antes que la Pintura, por la mayor facilidad para transportar los Códices. Padova y Bologna fueron los grandes centros de la producción Literaria, ligada a las Universidades, a cuyo servicio se transcribían los voluminosos códices de Derecho civil y canónico.

Metalistería

El Arte de la Metalistería progresó enormemente durante los periodos Prerrománico y Románico; se utilizó principalmente para elaborar objetos de uso litúrgico, así como para los atributos reales. Gran parte de la Metalistería francesa se destruyó con el saqueo de las catedrales que tuvo lugar durante la Revolución Francesa, pero el resto de las catedrales europeas conservan todavía muchas de estas piezas, entre las obras de estos periodos se incluyen trabajos de joyería y de plata labrada de origen Celta. Los trabajos de los orfebres y las vajillas de plata germana e italiana posteriores estuvieron influenciadas por la Metalistería Bizantina. Los notables esmaltes, sobre todo el esmalte alveolado y el esmalte campeado o excavado, se produjeron en las regiones de los ríos Mosela y Rin. Roger de Helmarshausen, un Orfebre Alemán famoso por sus fundiciones de bronce y el Esmaltador Flamenco Godofredo de Clavier fueron dos famosos artífices del siglo XII. En España hay que citar los Frontales de la Iglesia de San Miguel de Excelsis (Navarra), de exquisita policromía, el que se conserva en el Museo Arqueológico Provincial de Burgos y el de la catedral de Orense, de extraordinaria belleza.

El Tapiz Anglosajón del Museo de Bayeux, Francia; realizado con la técnica del bordado, es el ejemplo mejor conocido del trabajo textil del siglo XI; otra pieza importante de esta época es el Bordado del Génesis o Tapiz de la Creación en Gerona, realizado en punto de cadeneta con lanas de colores sobre un tejido de lino (véase Bordado). Los atuendos eclesiásticos y las cortinas de altar representan otros ejemplos conservados de telas románicas. Los tejidos más apreciados en Europa central no fueron los producidos por Artesanos locales, sino los importados del Imperio Bizantino, la España musulmana y Oriente Próximo.

Vitrales

De la vidriería Románica se han conservado pocos ejemplos dada la fragilidad e su materia, la mayoría de ellas no datan más allá de 1150; sus formas muy próximas al Arte de la Miniatura presentan unos campos cromáticos de tono sólido que se corresponden exactamente con las figuras de los esmaltes. De la antigua Iglesia de la Trinidad de Vendome, reconstruida a fines del siglo XI, se conserva una importantísima vidriería representando a la virgen con el niño, adoptando la típica iconografía Románica sobre el tema, que reproduce una esbeltísima silueta hierática y definida con un sentido lineal muy propio del Románico, unos brillantes colores como el azul, blanco, rojo, verde y ocre dan a la composición un agradable aspecto.

El conjunto de vidrierías más importante corresponde a la Catedral de Le Mans (ver ilustración No. 76), realizadas entre 1140-1145, las figuras representan la misma estilización y brillantes que en Vendome pero están dotadas de una gran movilidad.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Lozano Fuentes, José. Historia del Arte. D:F:C:E:C:S:A: México. 1979.

AUTORES

Monje Tutilo

(s. IX)

Escultor ebúrneo, del monasterio de Saint-Gall (Suiza). Autor de las obras escultóricas en marfil más excepcionales del periodo románico.

Buscheto

(¿? ITA. p. s. XI – Pisa c. 1080)

Arquitecto. Fue el primer arquitecto de la catedral de Pisa, prototipo del románico pisano.

Gilduinus

(¿? ¿FRA.? a. 1090 - ¿? d. 1100)

Escultor. Que alrededor del año 1090. se hizo cargo de la obra escultórica de la iglesia colegiata de Saint-Sernin de Toulouse, y produjo, primero, un altar de mármol, y más tarde, una serie de capiteles en el interior, así como siete grandes relieves que probablemente fueron parte de la cancela. Gilduinus intentó introducir en algunos relieves, un tipo distinto de vestiduras, más naturalista, que imita con claridad la escultura romana.

La obra de Gilduinus y su taller de Toulouse, debió de haber sido muy admirada, puesto que la rica y poderosa abadía cluniacense de Moissac obtuvo los servicios de escultores formados por Gilduinus.

Willigelmo o Viligelmo DA MODENA

(Modena ITA. a. 1099 - d. 1120)

Escultor. Activo en Módena entre 1099 y 1110, aproximadamente. Su nombre figura inscrito en la fachada de la Catedral de Módena; dado que el epígrafe aparece junto a las figuras de los Profetas Enoc y Elías esculpidas en la misma piedra, éstas pueden considerarse obras suyas. A partir de estas obras se le atribuyen también los cuatro grandes relieves con historias del Génesis de la fachada y algunos capiteles de la galería superior, así como las esculturas de los estípites del arquivolta y de la arquivolta en el portal mayor. En su obra, que se inscribe en el primer momento de formación del lenguaje Románico, se observan ciertas ascendencias clásicas inspiradas en sarcófagos y relieves romanos, y también afinidades estilísticas con la escuela del Languedoc, que se reflejan en la sobriedad y solidez de sus

composiciones y en la intensa vitalidad de las figuras, concretada en amplias masas y articulaciones esenciales de primitiva humanidad, con la sencilla expresividad del arte popular, y que tienen su origen en el Arte Romano provincial. Influyó notablemente en la Escultura Emiliana y Lombarda.

Rainer de HUY

(¿? ITA. a. 1107 – d. 1118/25)

Orfebre del Mosa. Entre 1107 y 1118 realizó la Pila bautismal de St. Barthélémy (Lieja), obra capital de la escultura románica, que aúna la influencia carolingia, el sentido románico de los volúmenes y un armonioso gusto clásico.

Niccolò

(ITA. a 500-1120-1150)

Escultor, y Arquitecto. Discípulo de Sansobino y amigo de Miguel Ángel, trabajó como Escultor en San Petronio de Bolonia y después en Florencia (Capilla de los Médicis) y en Loreto. Fue sobre todo un Arquitecto paisajista de gran inventiva, que supo armonizar la vegetación con las esculturas (Jardines de Boboli, Florencia).

Gislebertus (Gislebert o Gislabertus)

(FRA. d. 1120- f. s. XII)

Escultor. Su nombre aparece grabado en el Tímpano de la fachada occidental de la Catedral de Autun. K. Porter le atribuye la Virgen del Claustro de Solsona (Lérida).

Giovanni CENNI Di PEEPI «Cimabue»

(Florencia ITA. c. 1240-Pisa c. 1302)

Pintor y Mosaquista (*ver ilustración No. 77*). Nacido en. Fue uno de los Artistas más importantes de su época; rompió con el formalismo del Arte y la Arquitectura Bizantinas, que entonces predominaban en Italia, e introdujo un tratamiento más natural en los temas tradicionales. Fue el precursor del Realismo que se desarrolló en la Escuela Florentina de Pintura de comienzos del Renacimiento fundada por Giotto, del cual se cree que fue Maestro. Entre las obras de Cimabue destacan La crucifixión (c. 1260, San Domenico, Arezzo) y La Virgen y el Niño entronizados (c. 1285, Uffizi, Florencia). También hizo un Mosaico de San Juan (Catedral de Pisa) y, sirviéndose de ayudantes, pintó frescos de santos y apóstoles, así como escenas del Apocalipsis en las Iglesias de San Francisco en Asís.

Pietro CAVALLINI

(Roma ITA. c. 1240 / 73 - ¿? c. 1330)

Pintor. Uno de los más importantes de su época. Fue uno de los primeros Pintores que se apartó de la austeridad y rigidez del Estilo Bizantino, al intentar trabajar el espacio de una manera Naturalista y convincente, precursora de la perspectiva. Influyó en la búsqueda de verosimilitud que marcó el estilo del Pintor Florentino Giotto, uno de los Artistas más importantes de principios del Renacimiento. Entre las obras de Cavallini se cuentan los Mosaicos de la Iglesia de Santa María del Trastevere, con una gradación de colores, luces y sombras muy similares a la de su Pintura y una Serie de frescos en la Iglesia de Santa Cecilia, de características similares a los mosaicos pero más avanzadas: mayor individualización y expresión de los sentimientos, pliegues amplios de tipo clásico y riqueza cromática, ambas se encuentran en Roma.

Benedetto ANTELAMI

(Lombardía ITA. c. 1150 - c. 1225)

Escultor, y Arquitecto. En el Descendimiento de la cruz (Catedral de Parma), única obra esculpida que se le puede atribuir con certeza, se observa que el hieratismo resultante de las influencias Bizantinas y Carolingias queda atenuado por una delicada sensibilidad. Como Arquitecto, se le atribuye la construcción del Baptisterio de Parma (1196).

Maestro Mateo

(ESP. a. 1161 – d 1217)

Arquitecto, y Escultor del Románico (actividad documentada en Galicia entre 1161 y 1217). Su única obra conocida, el Pórtico de la Gloria de la Catedral de Santiago de Compostela, le sitúa entre las figuras más notables del Arte Medieval de España.

Nicholás De VERDÚN

(Verdún FRA. a.1170 - ¿? d. 1181)

Escultor. Artista notable de la región de Mosa, tal vez, el más importante. A él se le debe la última etapa del proceso de desarrollo que se encamina hacia un naturalismo mayor. Su reputación debió quedar bien establecida a fines de la década de 1170, puesto que fue llamado a Klosterneuburg, cerca de Viena, para hacer un púlpito destinado al monasterio de los monjes agustinos (convertido en retablo de altar en el siglo XIV), labor que concluyó en 1181, el púlpito, en su estilo, se aparta de la gentileza de las primeras obras de la región de Mosa, y representa, más bien, un tono de intensidad y dramatismo. Ésta característica se ve aumentada en sus demás obras, los sagrarios de las catedrales de Colonia y de Tournai. El arte de Verdún presagia el estilo que habría de propagarse durante las primeras décadas del siglo XIII.

BONNANUS Da PISA «Bonanno PISANO»

(Pisa ITA. a. 1180 - ¿? d. 1190)

Escultor italiano, que entre 1180 y 1190, realizó dos puertas de bronce para la catedral de Monreale (Sicilia). A diferencia de las puertas de bronce carolingias de Aquisgrán, de las otónicas de Hildesheim y de las románicas de Gniezno (Polonia), que son de una sola pieza, las de Bommanus están formadas por pequeños paneles engarzados en una plancha de madera. Estuvo muy influido por el arte bizantino.

Gulielmo

(¿? ITA. 1º.½ s. XI - ¿? f. s. XII)

Escultor. En Pisa fue donde, en el tercer cuarto del siglo XII, trabajó el maestro Gulielmo. Su estilo está relacionado con el de la escuela de Provenza, en donde las fachadas de la abadía de Saint-Giles y de de Saint-Trophine, en Arles, son los monumentos más sobresalientes.

Hugo de BURY

(¿Bury St. Edmunds? ¿ENG.? p.s. XII – f.s XII)

Pintor. El gran Artista de la Miniatura Románica Británica es el Maestro Hugo, quien ilustró, a partir de 1135, una gran Biblia, en San Edmundo de Bury, que recibió el nombre de su lugar de origen. Si por sus series icónicas se ha señalado una posible dependencia del grupo italiano de biblias gigantes, es evidente que el léxico ornamental denuncia una plena integración en la corriente miniaturesca tradicional inglesa. El Maestro Hugo, formado en un ambiente pictórico ítalico-bizantino, dota a sus figuras de unas formas estilizadas, en las que las vestiduras se pegan a los cuerpos marcando unas esbeltas anatomías. Sus refinadas y esbeltas formas se hacen sentir en un número considerable de obras continentales.

Maestro. De CABESTANY.

(¿Cabestany? ¿FRA.? s. XII - ¿? ¿?)

Escultor, artista que viajó mucho y aceptó encargos en lugares muy apartados entre sí, transmitiendo de ésta manera el estilo de un territorio. Sus obras se encuentran en Cataluña, el Rosellón y Toscana.

Pierre de MONTREUIL

(Montreuil FRA. c. 1200 - París, 1266)

Arquitecto. Maestro del Gótico radiante y principal Arquitecto del reinado de San Luis. En París construyó el Refectorio y la Capilla de la Abadía de Saint-Germain-des-Près. Desde 1265 dirigió las obras de la Catedral de Notre-Dame, terminando la fachada Sur y construyendo las capillas inmediatas y la Puerta Roja. Se le supone autor de la Santa Capilla y Refectorio de Saint-Martin-des-Champs (Biblioteca de Artes y Oficios).

Berlinghiero BERLINGHIERI

(Milán ITA. 1220 – d. 1243)

Pintor. Descendiente de una familia de Pintores Italianos, Berlinghiero (activo en la primera mitad del s. XIII) es autor de un Crucifijo que retoma los modelos Bizantinos, aunque con mayor concreción plástica en sus líneas y claroscuros.

Nicola PISANO

(Apulia ITA c. 1220 - Pisa c. 1284)

Escultor, y Arquitecto. En 1260 esculpió el Púlpito del Baptisterio de Pisa, inspirándose en el Arte Bizantino, Romano y Gótico. Su composición equilibrada y su sentido de la luz lo sitúan como precursor del Renacimiento Pisano. Hizo también el Púlpito de la Catedral de Siena (1265-1268). Como Arquitecto trabajó en varias iglesias y en el Campanario de San Nicolás de Pisa.

Bonaventura BERLINGHIERI

(ITA. 1228 – 1274)

Pintor. Hijo del reconocido Berlinghiero, es autor de El Retablo de San Francisco.

Arnolfo DI CAMBIO o di LAPO

(Colle di Val d'Elsa ITA. c. 1240 - Florencia c. 1302)

Escultor y arquitecto italiano. Como discípulo de Pisano, colaboró con su maestro en la realización del Arca de Santo Domingo en Bolonia (1264-1267) y del Púlpito de Siena (1265-1268). En 1277 se trasladó a Roma, donde, fruto de un proceso de renovación en su escultura, inmortalizó a Carlos I de Anjou y trabajó en célebres monumentos funerarios. Construyó los Cimborios de San Pablo extramuros y Santa Cecilia, la Fachada de Santa Maria del Fiore y otros muchos edificios, caracterizados por su singular monumentalidad.

Giunta «PISANO» CAPITINI

(Toscana ITA. a. 1241 – d. 1254)

Pintor. Su obra más importante es un Crucifijo (1236) pintado para la basílica de San Francisco de Asís, hoy perdido. Se le atribuyen con certeza sendos crucifijos, de fechas discutibles, en Pisa, en Asís y en Bolonia. En plena adhesión a la Reforma Franciscana, renovó profundamente la iconografía al potenciar en sus pinturas el dramatismo de las figuras.

Iacopo TORRITI

(Roma ITA. a. 1291 - d 1243 f. s. XIII)

Pintor, y Mosaquista. Fue uno de los iniciadores de la Escuela de mosaiquistas (junto con Cavallini) y fresquistas que influyeron en la formación de Giotto. Trabajó en Asís con Cimabue y luego en Roma, donde ejecutó los Mosaicos del ábside de San Juan de Letrán

(Pantocrátor) y los que representan la Coronación de la Virgen de Santa María la Mayor (1295-1297).

Taddeo GADDI

(**Florenia ITA c.1300 - c.1366**)

Pintor, y Arquitecto. El discípulo más importante de Giotto, del que fue ayudante durante 24 años, además de realizar obras propias. Durante varias décadas después de la muerte de su Maestro, Gaddi fue el Pintor más importante de la Escuela Florentina. Su obra sigue fielmente los principios de Giotto, superponiendo figuras naturalistas sobre paisajes de tonos oscuros; también experimentó con la representación de figuras humanas individualizadas y con los efectos de la luz tanto en sus retablos como en sus numerosos frescos. Entre estos últimos se encuentran la serie que ilustra la Vida de la Virgen (c. 1338, Capilla Baroncelli, Santa Croce, Florencia), La última cena y El árbol de la vida (ambos c. 1340, refectorio de la Santa Croce), y los Frescos de la Iglesia de San Francisco de Pisa. Entre sus retablos destacan La Virgen en la gloria (1355, Uffizi, Florencia) y La Virgen y el Niño con cuatro Santos (Museo Metropolitano de Arte, N. York). En el Museo del Prado de Madrid se conservan dos obras suyas, San Eloy ante el Rey Clotario y San Eloy en el taller de Orfebrería. Según Giorgio Vasari, entre sus obras arquitectónicas se cuentan la construcción del Puente Vecchio sobre el río Arno en Florencia y la continuación del Campanile de Giotto en la Catedral de dicha ciudad. Su hijo, Agnolo Gaddi, fue discípulo suyo y más tarde trabajó en Florencia, Roma y Prato.

Gaddo GADDI

(**ITA. a. 1312 - d. 1327/30**)

Pintor, y Mosaquista. Se le menciona en los rollos de *Arte dei Medici e Speciali* entre 1312-20. De acuerdo con otros documentos, ahora perdidos, vivió hasta 1327 o 1330; aparte de su conexión con dos de los Pintores más importantes de la época en Florencia, Giotto y su propio hijo Tadeo Gaddi, no se sabe nada del trabajo de Gaddo.

André BEAUNEVEU

(**Valenciennes FRA. c. 1330 - Bourges c. 1410**)

Arquitecto, Pintor, Escultor, y Miniaturista. Artista de gran prestigio, entre sus obras destacan la Torre del ayuntamiento de Valenciennes y las Esculturas reales yacentes de la Abadía de Saint-Denis.

Bartolo Di FREDI

(**Siena ITA. c. 1330 - f.d. 1410**)

Pintor. Su estilo se basó en el de la Escuela de Siena de la primera mitad del s. XIV; sin embargo, más tarde, adoptó el estilo amanerado de la corriente Gótica europea.

Agnolo GADDI

(**Florenia ITA. c. 1333 – f.d. 1396**)

Pintor, documentado en Florencia durante la segunda mitad del s. XIV. Su Pintura, influida por el gótico tardío, es rica en motivos fabulosos, mezclados con observaciones realistas. Realizó importantes ciclos de frescos (Santa Croce, Florencia).

Andrea Da FIRENZE

(**¿? ITA. 1343 - ¿? 1377**)

Pintor. Famoso sobre todo por la decoración de la Sala capitular de Santa María de Novella de Florencia, frescos muy interesantes por su contenido iconográfico.

Stefano FIORENTINO

(**¿? ITA. 1ª.1/2 s. XIV - ¿? ¿? fl. c. 1347**)

Pintor. Se le menciona en un documento en Pistoia en 1347, donde se le enumeraba como uno de los Maestros ejecutores del altar para Giovanni Fuorcivitas, Pistoia. Se le atribuyen frescos en Asís y Florencia. Probablemente pintó La Gloria celestial (no terminada) en la Capilla Mayor de la Iglesia de San Francisco de Asís. La mayor parte de su obra ya no existe, y la que existe ha sido repintada de forma que no se reconocen las ideas originales.

Giusto MENABUOI

(**ITA. 1ª. 1/2 s. XV – c. 1393**)

Pintor de Escuela Toscana. Representante de la Pintura monumental iniciada por Giotto, cuyos frescos de la Arena, en Padua, imitó en la Decoración del Baptisterio de la misma ciudad.

Andréi RUBLIOV

(**RUS. c. 1343/60 - Moscú 1430**)

Pintor. Discípulo de Teófanos el Griego, con quien realizó los Frescos de la Catedral de la Anunciación de Moscú. En 1408 elaboró el Juicio final de la Catedral de la Dormición de Vladimir. Realizó numerosos iconos (Icono de la Trinidad). Su obra, en la que se aleja de la tradición Bizantina, es de una gran expresividad y espiritualidad, y tendrá gran influencia en la posterior Pintura de iconos.

Jean De BANDOL [ó BONDOLF] «Hennequin De Bruges».

(**Brujas FLA. 1350 - ¿? d. 1381**)

Pintor de origen flamenco. Fue maestro mayor de la catedral de Toledo, donde dirigió la construcción de la puerta de los Leones. Trabajó también en la catedral de Cuenca.

Barnaba *Da* MODENA

(Módena ITA. a. 1362 – d. 1383)

Pintor del Estilo Románico en Italia; activo en Liguria entre 1362 y 1383. Como Pintor Italiano resalta por que su obra combina la tradición Bizantina pura con detalles giottescos (La coronación de la Virgen).

ALTICHIERO

(Zevio c. Verona ITA. 1369 - 1390)

Pintor activo en la segunda mitad del s. XIV. En ocasiones se le ha considerado como el fundador de la Escuela de Verona. La única obra suya que se conserva en esa ciudad fue el Fresco de Santa Anastasia. La mayor parte de las obras que nos han llegado se encuentran en Padua como, por ejemplo, las Pinturas al fresco de la Basílica de San Antonio y en el Oratorio de San Jorge. La solidez y el volumen de sus figuras confirman la influencia de Giotto. Pero su obra muestra una complejidad y una delicadeza que se relaciona con el Gótico de finales del siglo XV. En el estudio de los animales y las plantas influiría en la obra de Pisanello.

Guillem CARBONELL

(Cataluña ESP. p.s. XIV - f.s XIV)

Arquitecto. Fue conservador del conjunto de edificios del palacio real mayor de Barcelona. Bajo su dirección se realizó el Salón del Tinell.

Jacopo AVANZO

(Verona ó Padua ITA. mitad del s XIV - f. s. XIV)

Pintor italiano; activo en la segunda mitad del s. XIV. Complejas interpretaciones documentales han designado con el mismo nombre a diversos artistas; sin embargo, los últimos estudios sitúan a Jacobus de Avanciis como el pintor que, entre 1370 y 1380, llevó a cabo los frescos de cinco lunetos de la capilla de San Giacomo en Padua y algunos trabajos en la iglesia de Mezzaratta en Bolonia.

Roger De HELMARSHAUSEN

(¿? ¿? - ¿? ¿?)

Escultor. Célebre artista autor de dos altares portátiles, y probablemente es el Teófilo autor del Manual de Arte. El estilo lineal y dinámico de las obras de Roger, se cree que muestran influencia italo-bizantina.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Enciclopedia de las Bellas Artes Cumbre. México. 1984, Gran Enciclopedia Larousse. Planeta. Barcelona. 1988. <http://www.biografiasyvidas.com>.

Ilustraciones.



Ilustración No. 62. Iglesia de Nuestra Señora de Jumieges.

Ilustración No. 63. Iglesia de San Vital de Ravena



Ilustración No. 64. Notre Dame La Grande, Francia.

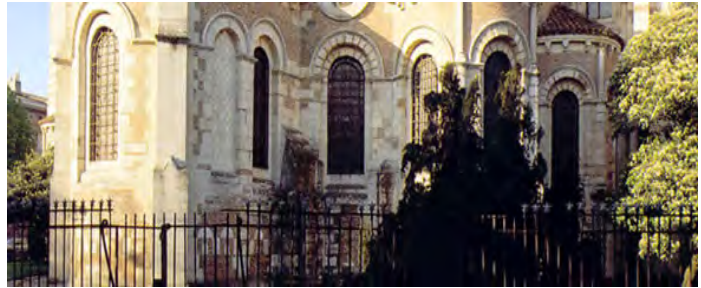


Ilustración No. 65. Escalonamiento en San Saturnino en Toulouse.

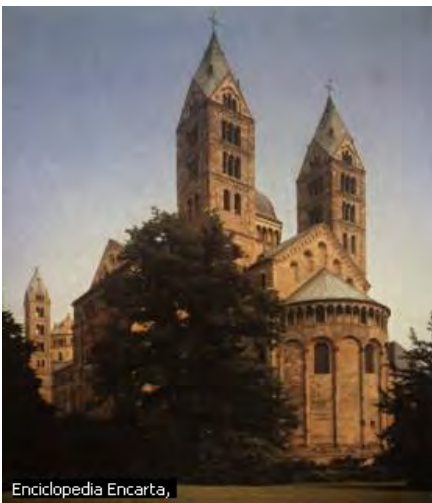


Ilustración No. 66. Catedral de Spira. Fountains.



Ilustración No. 67. Abadía Cistercense de Fontenay.

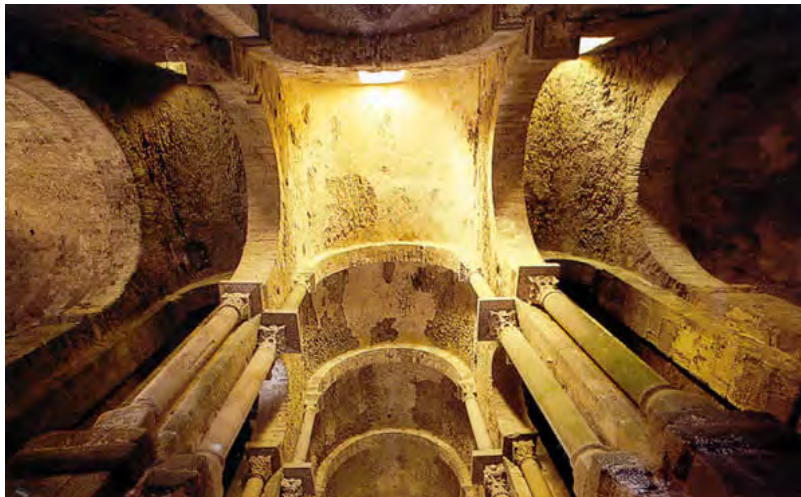


Ilustración No. 68. Alzado en San Pedro de Roda.



Ilustración No. 69.

Cardona.1040.

Cabecera de San Vicente de



Ilustración No. 70. Nave central.
Santiago de Compostela. 1075-1124

Ilustración No. 71. Monasterio de San Salvador de Leyre.
Navarra.



Enciclopedia Encarta, Scala/Art Resource, NY

Ilustración No. 72. Conjunto Catedrático de Pisa.



Enciclopedia Encarta, Manuel Bellver/Corbis

Ilustración No. 73. San Juan de la Peña.



Ilustración No. 74 Esculturas en la catedral de Chartres.
1210-1220.

Ilustración No. 75. El Arca de Noé.
Decoración de la Basílica de San Marcos. Venecia. Mosaico. Siglo XII.



Ilustración No. 76 Vidriera. Catedral de Le Mans. 1145. Anónimo.

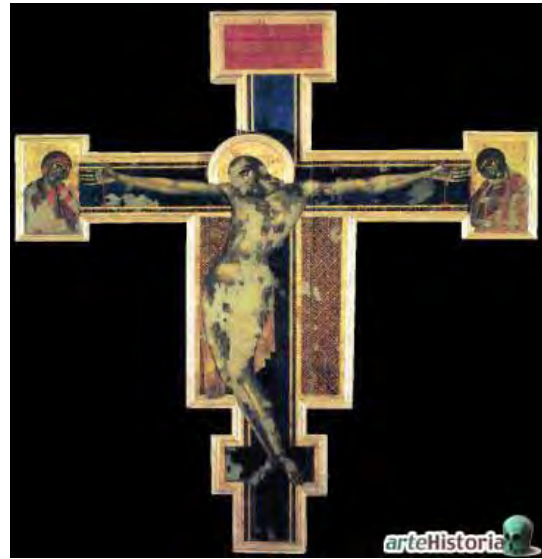


Ilustración No. 77 Cristo Crucificado. Cimabue. 1280 h.
Museo de la Ópera de Sta. Croce.

CAPÍTULO IX ARTE GÓTICO

INTRODUCCIÓN

El Arte Gótico es el que corresponde a la Baja Edad Media. Es un período dinámico desde el punto de vista socioeconómico, muy variado, con intensos contactos con Oriente a través de las cruzadas y las rutas comerciales, la burguesía nace en las ciudades.

La Orden del Císter fue la que creó y difundió el nuevo estilo, tras la reconstrucción de la Abadía de San Denis por el Abad Suger. Era una Arquitectura sobria, austera y luminosa.

El Gótico se caracteriza por la verticalidad y la luz, que es el reflejo de la divinidad. Su expresión más típica es la Catedral, en la que encontramos todos los elementos del Arte Gótico.

Utilizó un nuevo tipo de arco y de bóveda: el arco ojival y la bóveda de crucería, lo que posibilita un muro diáfano que recubrieron con vidrieras. Los rosetones son el marco privilegiado de las vidrieras de colores.

Predominan las plantas de cruz latina en las que se distingue: la cabecera, el crucero y las naves, de tres a cinco. La cabecera tiene girola y capillas radiales. La nave central y el crucero son más anchos y altos que las laterales.

Aparece el pilar fasciculado, que tiene el fuste formado por varias columnillas delgadas (baquetones). En el edificio Gótico se necesita un sistema de contrapeso adicional: los arbotantes.

Es la época de la bóveda de crucería, que permite cubrir espacios rectangulares a mayor altura. Está formada por dos arcos (nervios) que

se cruzan en la clave. El resto de la superficie se cubre con elementos.

Las vidrieras se organizan en tracerías. Cada vidriera posee un armazón de hierro y un emplomado.

La portada se revalorizó. En ella se colocaron las torres y las puertas. La fachada típica tiene forma de H. Está formada por dos torres cuadradas, rematadas con un elemento piramidal. Poseen tres niveles: la portada de entrada, los ventanales y el rosetón.

En el alzado de las Catedrales se distinguen tres partes: la arquería, el triforio y el claristorio o ventanales.

Además de las Catedrales adquirieron importancia otros edificios civiles. Se levantaron el Ayuntamiento, las Lonjas, sin dejar de construirse Castillos y fortificaciones militares.

Orígenes

El absurdo nombre de Gótico con que se conoce el estilo que como consecuencia de la evolución del Románico impera durante los tres últimos siglos de la Edad Media, se debe al gran Historiador del Arte italiano del siglo XVI, Vasari que lo cree de origen Germánico. El estilo Gótico adquirió una difusión geográfica más amplia que el Románico, pues de una parte los cruzados llegaron sus fronteras por Oriente hasta Tierra Santa y Chipre, y en sus últimos momentos, los Españoles, por Occidente, al otro lado del Atlántico.

El término Gótico fue empleado por primera vez por los tratadistas del Renacimiento, en sentido peyorativo, para referirse al Arte de la Edad Media, al que ellos consideraban inferior y bárbaro (godo, de ahí el término Gótico) comparado con el Arte Clásico.

Cronológicamente comprende desde fines del siglo XII hasta muy entrado el siglo XVI, e incluso en Inglaterra, por un extraño fenómeno de tradicionalismo, sobrevivió sin evolucionar hasta enlazar con su resurrección romántica del siglo XIX. En el siglo XIX se produjo una revalorización de este periodo debido a movimientos historicistas y románticos.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Karlinger, Hans. Arte Gótico. Labor. Madrid. 1932.

RELIGIÓN

Protestantismo

En el XVI la Iglesia, como siempre, enseña que los religiosos, "que lo dejan todo para mejor seguir a Cristo, andan por camino de perfección". Son, pues, Cristianos que viven los consejos evangélicos, a los que se obligan públicamente mediante los votos. Pero los Protestantes, de acuerdo con su convencimiento de que la salvación es por la fe y no por las obras, rechazaron de plano esa doctrina.

'Contra los estados de perfección, es decir, contra la vida religiosa', los protestantes argumentan lo siguiente:

1.- Vinculando la perfección a los consejos, la Iglesia Católica "niega que todos los Cristianos están llamados a la perfección" (Calvino, Instituciones IV, 13, 11).

2.- Los religiosos, por su parte, profesando con votos cosas externas -celibato, pobreza, reglas: '*mera Satanæ mendaciâ*-, "estiman su vida como más perfecta que la de los laicos", cuando en realidad sólo cuenta ante Dios lo *interior*, y caen así necesariamente en la hipocresía.

3.- Los religiosos "encadenándose con los votos, destruyen la libertad Cristiana" que consiguió Cristo para los hijos de Dios.

4.- La Iglesia, en fin, "incurrir al menos en semipelagianismo" valorando en la obra de la santificación el esfuerzo humano, puesto en éstos o aquéllos medios de perfección, como si la santificación no fuera pura obra de la gracia de Cristo, siempre gratuita (Lutero, De votis monachorum, 1530, Confesión de Augsburgo art.6.). "La perfección evangélica es 'espiritual', es decir, consiste en movimientos del corazón, en temor de Dios, en fe, en caridad, en obediencia", y no en medios "exteriores" (art.16).

En medio de esta crisis, y agudizándola enormemente, nació con Lutero (1483-1545) el Protestantismo, que en algunos aspectos participó del impulso Renacentista. En efecto, el Luteranismo, por "el libre examen de la Escritura", separa al pueblo Cristiano de la tradición espiritual Católica y de las grandes síntesis filosóficas y teológicas medievales. Y rechazando la autoridad de los sucesores de los Apóstoles, destruyó la unidad de la Cristiandad. En este sentido, unidos en un común empeño de romper con la tradición Católica, sobre todo de la medieval, la Reforma se casó con el Renacimiento, y ambos engendraron la Edad Moderna.

Es preciso señalar, sin embargo, que Renacimiento y Protestantismo son antagonicos en un aspecto muy importante. En efecto, la Reforma profesó un acentuado pesimismo antropológico. El hombre está completamente perdido por el pecado original. La razón apenas tiene capacidad de verdad por sí misma. Y la libertad humana ha quedado esclavizada al mal y al demonio. Por tanto, la salvación del hombre, sólo puede obtenerse por la pura fe en Cristo, es decir, como una justicia imputada extrínsecamente al hombre por la misericordia de Dios. El optimismo antropológico Renacentista no ve así las cosas.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Igual Ubeda, Antonio. La Época Gótica. Seix y Barral. Barcelona. 1944.

ARTE

Es un estilo artístico europeo con unos límites cronológicos que oscilan entre aproximadamente el año 1140 y las últimas décadas del siglo XVI, según las áreas geográficas. Se aplicó en el campo de la Arquitectura civil y religiosa, la Escultura, las vidrieras, la Pintura mural y sobre tabla, los manuscritos miniados y las diversas Artes decorativas.

El Gótico apareció a continuación del Románico, a lo largo de la baja edad media, y hoy día se considera uno de los momentos más importantes desde el punto de vista artístico en Europa.

Lugares con obras artísticas Góticas

Europa: León, Toledo, Burgos, Barcelona, Gerona, Palma De Mallorca, Nápoles, Fossanova, Roma, Viterbo, Orvieto, Siena, Asis, Pisa, Florencia, Bolonia, Padua, Venecia, Verona, Milán, Viena, Munich, Praga, Bamberg, Nuremberg, Annaberg, Naumburg, Magdeburgo, Hidesheim, Colonia, Marburg, Limburgo, Tréveris, Estrasburgo, Ginebra, Vézelay, Avallon, Troyes, Bourges, Poitiers, Fontenay, Châteaudum, Le Mans, Sens, Paris, St. Denis, Chartres, Coutances, Roven, Beauvais, Reims, Laon, Amiens, Bruselas, Brujas, Canterbury, London, Eton, Gloucester, Tewkesbury, Warwick, Lincoln.

Evolución y características principales

No obstante ser el estilo Gótico la consecuencia lógica de la evolución del Románico, desde el punto de vista estético refleja una actitud espiritual y un gusto completamente distintos, y en muchos aspectos opuestos.

Si las características fundamentales del Románico son debidas al dominio de la masa sobre el vano, y en los interiores la sombra casi triunfando sobre la luz, el resorte que movió al Arquitecto Gótico fue su ansiedad de elevación, de más luz, y el consiguiente horror al macizo. Contribuyen a crear esta nueva sensibilidad, de una parte, ese eterno movimiento pendular del gusto, que llegó entonces a una de sus metas más extremas, y de otra, la natural evolución del sistema de presiones y contrarrestos concentrados en determinados puntos, que se inició en los últimos tiempos del Imperio romano.

El afán de luz hizo al Arquitecto Gótico prescindir del muro en grado no superado en Occidente hasta que se comenzó a emplear el hierro y el cemento, los dos nuevos materiales que revolucionaron la Arquitectura contemporánea. En la Arquitectura Gótica, el muro llegó a perder su función especial de soporte y, como sólo sirvió de cerramiento, se reemplazó por vidrieras. Los amplísimos ventanales Góticos son el extremo opuesto a las ventanas Románicas, a veces simples saeteras.

Los Arquitectos Romanos y Bizantinos construyeron edificios de no menor altura que muchas Catedrales Góticas -Termas de Cascalla, Santa Sofía-, pero para ellos la altura fue un factor más de su aspiración fundamental, que era la monumentalidad. Para el Arquitecto Gótico, en cambio, lo primero era la elevación y el hacer sentir ese movimiento ascendente, que en el fondo es ansia de Dios, con la mayor intensidad posible. Soportes y cubiertas parecen concebidos para servir a ese efecto. Las columnas perdieron materia, se adelgazaron y espiritualizaron hasta transformarse en finísimos baquetones, y con ellas las molduras verticales producidas por las Aristas de los antiguos pilares cruciformes. Gracias al paralelismo de unos y otras, la mirada, y con ella el espíritu del observador, se sentían fácilmente impulsados hacia las alturas, donde los arcos apuntados de las bóvedas señalan el camino del cielo.

La tensión espiritual hacia las alturas fue decisiva en el monumento Gótico, y a ella se subordinaron todos sus valores formales. En el exterior del edificio una serie de elementos arquitectónicos nuevos ayudaron a ese mismo fin, y las torres, para servir a ese deseo, terminan agudas como flechas.

No obstante, la gran importancia que durante el período Gótico conservó la Arquitectura monástica, vivificada de nuevo por el nacimiento de las grandes Órdenes mendicantes de San Francisco y de Santo Domingo, el monumento donde el Gótico alcanzó su expresión más plena es la Catedral, el edificio que se levanta en el centro de la gran ciudad, en cuya altura y magnificencia cifraron todo su orgullo los vecinos. Si la obra magna del Románico fue el Monasterio, pequeña ciudad en sí, es decir, la obra del Monacato, la Catedral es el templo de las grandes masas burguesas formadas en los últimos siglos medios. Es la manifestación plástica más perfecta de cuanto hay de espiritualidad en la Edad Media.

El Artista y la Sociedad

Por lo general, la consideración social del Artista durante los siglos del Gótico fue análoga a la de los demás Artesanos, y lo que la sociedad valoró preferentemente de su trabajo no es tanto la capacidad de creación propiamente dicha, como un mayor y mejor dominio de las técnicas del correspondiente oficio. Hasta muy avanzada la época Gótica no empezaron a considerarse cometido propio del Artista la concepción teórica e iconográfica de sus obras. En muchos casos le bastó con reproducir unos modelos determinados o con traducir las instrucciones de personas a las que se reconocía un nivel cultural superior.

Conforme avanzaron los tiempos, fue cada vez más frecuente, que los Artistas firmaran sus propias obras en un intento de acreditarse. Así, por ejemplo, el Maestro Mateo inscribió su nombre en el dintel del Pórtico de la Gloria (1188). Giovanni Pisano hizo lo propio en el Púlpito del Baptisterio de Siena, (1302-10) con unos extensos versos en los que especificó las circunstancias relativas a la ejecución de aquella obra, y Jan Van Eyck dejó constancia de su presencia en la boda de G. Arnolfini firmando su famoso retrato del siguiente modo: "Jan van Eyck estuvo aquí" Aunque se trata sólo de ejemplos, debe tenerse en cuenta que al principio se firmaban con mayor frecuencia las obras arquitectónicas o escultóricas que las del Arte mobiliario.

Como todos los demás estamentos artesanales, los Artistas también comenzaron a organizarse corporativamente en cofradías y gremios, aunque en muchos casos éstos no se correspondían exactamente con los de Arquitectos, Pintores, Escultores, etc. ... Por ejemplo, sabemos que los Pintores Florentinos de principios del siglo XIV estaban agrupados con los Médicos, los Boticarios y los Comerciantes de especias. Un caso algo distinto es el de los Constructores, entre los que se da una clara diferencia entre el Maestro de obra, Arquitecto o Ingeniero, y el simple Albañil, Lapiscida o Alarife. En ocasiones, el papel de las asociaciones permanentes de Constructores - o Logias - ha sido mitificado en exceso por el carácter cerrado y casi secreto que podían llegar a tener.

De todos modos, es evidente que alrededor de las grandes obras surgieron auténticas escuelas donde se transmitieron por medio de la práctica las experiencias y las técnicas propias del oficio.

El taller de los Pintores, Escultores, Orfebres, etc. desempeñaba una función análoga. Raro es el artífice de alguna importancia que no tuviera a su lado algún aprendiz, colaborador, esclavo o familiar que aprendiera las técnicas de la profesión y que le ayudara en alguno de los múltiples procesos que implicaba la ejecución de una obra. Normalmente, cabe pensar que el Maestro era el responsable del diseño de la misma y de su acabado, mientras que los ayudantes se encargaban de las fases preparatorias. En base a esta lógica suposición, los Historiadores del Arte Medieval distinguen las obras de un Maestro de las de su taller según su mayor o menor calidad.

El progresivo desarrollo de las comunidades urbanas a lo largo de los siglos del Gótico implicó la concentración en las ciudades del mercado artístico. Los Artífices tienden a establecerse en su seno, amparándose en leyes favorables y en las posibilidades de asociación. Sin embargo, no es válida la idea según la cual el Artista de los siglos XIII, XIV o XV era un Artista sedentario, en contraposición al Artista del período Románico, que era un Artista itinerante. Salvo los Pintores o los Orfebres que pueden desarrollar su labor en el propio taller, los demás Artistas (Arquitectos, Escultores o fresquistas) están obligados a una constante movilidad.

Lo que sí es evidente es que, a medida que avanza el período que estudiamos, el mundo del Artista se especializó y se configuró con cada vez mayor nitidez.

Debido a la institucionalización de las sociedades, comenzó a generarse una gran cantidad de documentación, parte de la cual alude a aspectos relacionados directa o indirectamente con la vida del Artista y la creación artística propiamente dicha. Así pues, resulta más fácil

relacionar obras y autores, e incluso establecer biografías de los mismos.

Aunque se tienen noticias de talleres especializados en la producción seriada de obras de Arte. La mayoría de los Artistas trabajaban por encargo.

Evidentemente, los contratos en que aquellos se formalizaban constituyen una fuente de información de gran importancia, puesto que a través de ellos se determinaban los gustos del cliente, el precio de las obras, sus plazos de ejecución y de liquidación, los modelos a imitar, las calidades de los materiales e incluso los procedimientos a aplicar, etc.

El margen de libertad del Artista para dar forma a las obras que se le encargaban se situaba entre sus propias limitaciones técnicas y los gustos aceptados por el comitente o por la sociedad.

Pueden distinguirse varias categorías de encargos, que, generalizando, podrían corresponder a otras tantas categorías de obras de Arte. Es evidente que los encargos Reales o de la Corte determinaban las obras de mayor calidad, ya que el afán de autoafirmación, el espíritu de lujo y de ostentación estuvieron siempre presentes en las grandes Cortes Europeas.

Sin embargo, tampoco debe infravalorarse el papel de la burguesía, puesto que si en sus orígenes el Arte Gótico estaba estrechamente unido a los ideales monárquicos, a partir de un momento dado es la clase burguesa la que asumió el máximo protagonismo, imponiendo un nuevo sentido de la realidad. La acción de la burguesía también se puede percibir en realizaciones arquitectónicas tales como Lonjas, sedes de gobiernos municipales, Palacios, etc.

Muchas de las grandes obras de carácter religioso, o vinculadas a usos religiosos (Iglesias, Capillas, Retablos, Sepulcros, Libros, ornamentos, etc.) cuentan también con el patrocinio Real o de burgueses. Quizás los encargos de origen estrictamente religioso sean los que a nivel estético aportaron menos novedades.

Del mismo modo que distinguimos varias categorías de encargos, también podemos constatar que entre los Artistas llegaron a existir diferencias sociales bastante acusadas.

Casos como el de Giotto (que percibía cantidades muy importantes por su trabajo, poseía algunos terrenos, prestaba capitales y arrendaba telares) o Jan Van Eyck (que fue hombre de confianza del duque de Borgoña y realizó para él algunas misiones diplomáticas) señalan los más altos niveles sociales alcanzados por los Artistas de la época Gótica, siendo absolutamente excepcionales.

Tampoco son infrecuentes los casos de Artistas que desarrollaron provechosamente más de una especialidad (Arquitectos-escultores, Escultores-orfebres, Muralistas-miniaturistas, etc.).

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Worringer, Wilhelm. La Esencia del Gótico. Nueva Visión. B. Aires. 1973.

La Teoría de las Artes Plásticas en la Edad Media (Arte Gótico).

En la Edad Media eran escasos los tratados que abordaban la teoría general de las artes plásticas. Los monumentos del arte del medioevo indican cierta concepción de carácter general, mientras que de los textos y descripciones incluidas en las crónicas que informan cómo se construía o se pintaba y qué construcciones o pinturas eran admiradas, se puede deducir lo que opinaba sobre el arte la época medieval.

1. *Dos estilos medievales.* En el periodo subsiguiente a la migración de los pueblos, el arte ostentaba diversas variantes locales que unían las tradiciones godas con el legado romano, y que posteriormente cristalizaron en dos grandes vertientes de estilos panuropeos. La primera surgió entre los siglos XI y XII y se extendió en Francia, Cataluña, Lombardía y Renania, es decir, abarcó toda la antigua Rumania. Es pro tanto muy acertado el nombre del estilo "románico". Más tarde, en siglo XII, e incluso en el XIII, ya en el ocaso de los tiempos medios, nació el gótico, la manifestación más madura del estilo medieval pero no la única.

Ambas fueron estilos de carácter general que abarcaron tanto la arquitectura, la pintura y la escultura como las artes industriales, y ambas crearon además determinadas formas nuevas. Ambas nacieron espontáneamente, sin fueran formas dirigidas o impuestas, como fue el caso del arte bizantino o carolingio. Ambas implicaban una clara filosofía y una estética propias, y ambas tenían una carácter paneuropeo.

Así ambas corrientes, que diferían entre sí en cuanto a las formas concretas, poseyeron semejantes principios estéticos; semejantes más no idénticos.

2. *Principios estéticos del arte gótico.* El arte gótico fue en cierta forma continuación del románico, más ostentaba numerosos rasgos propios. A lo nuevo de éste arte contribuyeron dos factores diferentes: las innovaciones técnicas y la misma ideología filosófico-teológica.

a. Dichas innovaciones técnicas fueron nuevas y originales, mientras que la ideología fue la misma cristiana, aunque mejor formulada. Así los dos factores fueron complementarios: las nuevas técnicas hicieron posible la creación de un arte expresivo y espiritualizado, del que necesitaban unos hombres que poseían una visión espiritualista del mundo, y la necesidad de un arte expresivo y espiritualizado inspiró a su vez a los constructores para desarrollar técnicas nuevas.

El gótico otorgó a la arquitectura nuevas proporciones a las que tuvieron que adaptar las suyas la orfebrería y la carpintería, la pintura y la escultura y siguiendo el ejemplo de los arquitectos, también los escultores y pintores cambiaron y alargaron las proporciones del hombre representado por ellos.

b. La otra característica del arte de aquellos siglos concernía sólo a las artes figurativas, pintura y escultura: el mayor realismo, que emanaba de la natural inclinación entre los artistas y público a la obtención de bellas formas y colores, y que no desapareció durante la Edad Media, no obstante su filosofía espiritualista.

En la era del gótico predominó el realismo, liberando e intensificando la natural necesidad de un arte realista, pero éste, fue incluso más radical que el antiguo porque trató de representar no sólo cuerpos reales sino también la vida real espiritual.

Conforme a la ideología de la época, el arte debía representar el mundo real no por su propio valor, sino para mostrar la sabiduría y el poder del Creador. Era pues natural que no se detuviera en el aspecto accidental y pasajero de las cosas, sino que recalcará justamente su esencia, en sus rasgos más fijos y perfectos. Los artistas románicos no habían vacilado ante la deformación del cuerpo humano para convertirlo en un elemento decorativo. Los artistas del gótico por su parte no tenían escrúpulos al idealizarlo, lo que también era sin duda

eran una deformación.

Este concepto existía ya con el arte románico, pero fue el gótico el que lo radicalizó en dos direcciones: por un lado, intensificó su aspecto espiritual y, por otro, el realista.

c. relación entre el arte clásico y el gótico. En el medioevo, el arte perdió la característica más fundamental de lo clásico, la de ser un arte a la medida del hombre y de la naturaleza. El arte medieval aspiraba a superar el carácter humano en tanto que terreno, y pretendía que su objeto lo fuera tanto el hombre como Dios, tanto la naturaleza como el espíritu, tanto las cosas temporales como las trascendentes. Fue ésta la crucial diferenciación que separó las artes de ambas épocas, siendo causa de que el arte clásico se convirtiera en gótico.

Para obtener más información acerca de éste tema, consulte: Tatkiewicz, Wladyslaw. Historia de la Estética. AKAL. 1987.

ARQUITECTURA

El estilo Gótico encontró su gran medio de expresión en la Arquitectura. Surgió en la primera mitad del siglo XII a partir de la evolución de precedentes Románicos y otros condicionantes teológicos, tecnológicos y sociales. La Arquitectura Gótica perduró hasta bien entrado el siglo XVI en diversos países Europeos como Inglaterra, mucho después de que el estilo Renacentista hubiera penetrado en otros campos artísticos. Las mayores realizaciones del Gótico se manifestaron en el terreno de la Arquitectura religiosa.

En contraste con la Arquitectura del Románico, cuyas características esenciales son los arcos de medio punto, las estructuras macizas con escasos vanos y las bóvedas de cañón o arista, la Arquitectura Gótica empleó el arco apuntado, agujas, chapiteles y gabletes, reforzando el sentido ascensional que pretende transmitir el edificio, amplios vanos con tracerías caladas para conseguir la máxima luminosidad y estructuras reducidas al mínimo. Todas estas cualidades estilísticas fueron posibles gracias a las innovaciones constructivas, especialmente a la aparición de la bóveda de crucería. Las Iglesias medievales poseían bóvedas muy pesadas, que obligaban a disponer muros gruesos y con pocos ventanales para soportar sus empujes. A principios del siglo XII los constructores inventaron la bóveda de crucería, que consiste en el cruce de dos arcos o nervios apuntados, que conforman una estructura resistente sobre la que se colocan los ligeros plementos o elementos de relleno que configuran la bóveda. Este sistema además de ligero y versátil, permite cubrir espacios de diversa configuración formal, con lo que posibilita un gran número de combinaciones arquitectónicas.

Aunque las primeras Iglesias Góticas adoptaron una gran variedad de formas, la construcción de las grandes Catedrales del Norte de Francia en la segunda mitad del siglo XII se benefició de las ventajas de las bóvedas de crucería. Con ellas se podían concentrar los empujes en los cuatro puntos del vértice y posteriormente apearlos por medio de los elementos sustentantes, que podían ser los pilares o columnas pero también el sistema de estribo y arbotante, un arco que transmite los esfuerzos tangenciales hacia un contrafuerte situado en el exterior del edificio coronado por un pináculo. Como consecuencia, los gruesos muros de la Arquitectura Románica pudieron ser reemplazados por ligeros cerramientos con ventanales que permitieron la aparición de la vidriera (*ver ilustración No. 78*) y facilitaron que el edificio alcanzase alturas insospechadas. Así se produjo una revolución en las técnicas constructivas.

Con la bóveda Gótica los edificios pudieron adoptar formas variadas. Sin embargo, la planta común de las Catedrales Góticas consistió en tres o cinco naves longitudinales, un transepto, un coro y un presbiterio, es decir, una composición similar a la de las Iglesias Románicas. Las Catedrales Góticas también mantuvieron y perfeccionaron la creación más genuina de la Arquitectura Románica: la girola, una estructura compleja que aparece en la cabecera del templo, generalmente de forma semicircular con un deambulatorio alrededor y al que se abren capillas radiales de planta semicircular o poligonal. La organización de los alzados en el interior de las naves y en el coro también mantuvo los precedentes Románicos. Por otro lado, los esbeltos pilares compuestos que separan las naves, con sus finos fustes elevándose a través del triforio hasta las nervaduras de las bóvedas, y el uso del arco apuntado en todo el edificio, contribuyen a crear efectos de verticalidad que constituye la expresión más intrínseca de la Arquitectura Gótica.

El objetivo prioritario de la organización exterior de la Catedral Gótica, con sus arbotantes y pináculos, fue contrarrestar el peso de las bóvedas. La fachada occidental o de los pies de la Iglesia, por otro lado, intentaba producir un efecto de desmaterialización del muro a través de ricos recursos plásticos. La típica fachada principal Gótica se divide en tres cuerpos horizontales y tres secciones verticales o calles, donde se abren las tres portadas que se corresponden con las naves del interior. Las dos torres laterales forman parte del cuerpo de la fachada y se rematan frecuentemente por agujas o chapiteles. Por último, el gran rosetón sobre la portada central supone un magnífico centro para la totalidad del conjunto.

La fachada se revalorizó. En ella se colocaron las torres y las puertas. La fachada típica tiene forma de H. Está formada por dos torres cuadradas, rematadas con un elemento piramidal. Poseen tres niveles: la portada de entrada, los ventanales y el rosetón.

En el alzado de la Catedral se distinguen tres partes: la arquería, el triforio y el claristorio o ventanales.

Además de las Catedrales adquirieron importancia otros edificios civiles. Se levantaron el Ayuntamiento, las Lonjas, sin dejar de construirse Castillos y fortificaciones militares.

Su división se ha estructurado a partir de las distintas etapas que se sucedieron en Francia: período primitivo o de transición, período radiante y período flamígero. En algunos países, no obstante, resulta difícil hablar, en términos generales, de Arquitectura Gótica: así, en Italia, con excepción del Gótico borgoñón (introducido por los Cistercienses y la dinastía Anjou en Nápoles) y algunos edificios relacionados con la Escuela Germánica (Catedral de Milán, 1388), la Arquitectura siguió vinculada a los esquemas de la tradición Clásica.

Expansión de la Arquitectura Gótica

La influencia de la Arquitectura Gótica francesa en el resto de Europa fue enorme. En España, este estilo también está representado por las grandes Catedrales urbanas, si bien en el siglo XV la obra civil adquirió mayor importancia. Durante la etapa del Gótico clásico, la implantación de las influencias francesas a través de la corte de Fernando III se refleja en las Catedrales de Burgos, Toledo y León. A pesar de ello, las Catedrales españolas no fueron copias provincianas de los modelos franceses, y en ellas se perciben características arquitectónicas y decorativas propias de la cultura hispana, como la introducción de elementos mudéjares. La más próxima a los prototipos franceses es la Catedral de León, terminada hacia 1280, que responde a los ideales clásicos de altura y amplias superficies acristaladas con magníficas vidrieras. En el siglo XIV el mayor desarrollo arquitectónico tuvo lugar en Cataluña y Levante, con ejemplos destacados

como las Catedrales de Barcelona, Palma de Mallorca y Gerona. El modelo de Catedral en este área se adecuó a los postulados del Sur de Francia, por lo que se ha denominado Gótico mediterráneo. Este estilo se caracteriza por el predominio de la planta de salón —consistente en la disposición de naves a la misma altura—, la diafanidad espacial, el aprovechamiento de los vacíos entre contrafuertes para alojar Capillas, la escasa iluminación y la supresión de los arbotantes, lo que se traduce en exteriores macizos y sin esa tendencia a la verticalidad propia del Gótico francés más ortodoxo.

En Alemania (que entonces formaba parte del Sacro Imperio Romano Germánico junto a otros territorios de Europa central) el Gótico también apareció a lo largo del siglo XIII, aunque en una primera fase convivió con los esquemas Románicos autóctonos. En 1248 se inició la Catedral de Colonia, que excedía en su altura interior a la Catedral de Beauvais y cuyo coro se inspiró en el estilo radiante de la Catedral de Amiens. Poco después se inició la Catedral de Estrasburgo, en el siglo XIV la Catedral de San Esteban de Viena y las Catedrales de Praga, Friburgo y Ulm, que destacan por sus esbeltas torres. También en Alemania se materializó el modelo de Iglesia-salón característica del Gótico mediterráneo, como se observa en la Iglesia de San Lorenzo de Nuremberg (siglo XV).

En Italia e Inglaterra la aceptación de los esquemas franceses se encontró con mayores reticencias, de modo que su influencia fue escasa. Las Iglesias florentinas y las reminiscencias superficiales del Gótico francés en las fachadas de la Catedral de Siena y de la Catedral de Orvieto son simples fases transitorias en la evolución que condujo en Italia del Románico Clasicista a los inicios de la Arquitectura Renacentista en la obra de Filippo Brunelleschi.

En Inglaterra, la influencia de la Arquitectura Gótica francesa tan sólo se manifiesta en dos ocasiones, una en torno a 1170 con la ampliación oriental de la Catedral de Canterbury y otra, a mediados del siglo XIII, en la Abadía de Westminster (comenzada en 1245), basada en el esquema general de Reims. Por lo demás, los Arquitectos Ingleses desarrollaron su propio lenguaje Gótico que enfatizó la longitud y la horizontalidad. La girola poligonal o semicircular francesa se sustituyó por una cabecera cuadrada, prolongada en ocasiones por una rectangular Lady Chapel o Capilla de la Virgen. Este acusado alargamiento de la planta, a menudo determinó el uso de dos transeptos y la multiplicación de nervios en las bóvedas, algunos de los cuales fueron puramente ornamentales.

El primer Gótico inglés (*Early Style*) está representado por la Catedral de Salisbury (comenzada en 1220; la torre y la aguja del siglo XV). La introducción de tracería calada en la Abadía de Westminster produjo una espectacular evolución de estos elementos. El periodo decorativo subsiguiente (*Decorated Style*), con su profusa ornamentación, cuenta con ejemplos como el coro de la Catedral de Lincoln (comenzado en 1256), el crucero de la Catedral de Wells y la torre octogonal de la Catedral de Ely, entre otros.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Karliger, Hans. Arte Gótico. Labor. Madrid. 1932.

Gótico temprano

En Francia, durante la primera mitad del siglo XII, la bóveda de crucería apareció esporádicamente en cierto número de Iglesias. Sin embargo, la fase que iba a conducir a la construcción de las grandes Catedrales francesas comenzó en 1137, con motivo de la construcción de la girola de la Iglesia abacial de Saint-Denis, Cementerio Real en las afueras de París. En el deambulatorio de Saint-Denis, las finas columnas que sustentan las bóvedas de crucería y la ausencia de muros divisorios entre las distintas Capillas radiales proporcionó un nuevo sentido de espacio continuo, fluido, que anticipaba las creaciones posteriores.

Saint-Denis fue el modelo para la primera de las grandes Catedrales, Notre Dame de París (comenzada en 1163), así como para un periodo de experimentación orientado a la desmaterialización del muro por medio de la apertura de grandes ventanales traslúcidos. El añadido de un cuarto piso en los alzados interiores incrementó la altura de forma vertiginosa. Este piso adicional, denominado triforio, consiste en un estrecho pasadizo con arquerías situado entre la tribuna que se halla sobre las naves laterales y el nivel de los ventanales superiores (claristorio). Las Catedrales francesas de Laon y Noyon también corresponden a esta primera etapa.

Gótico clásico

La fase experimental del Gótico temprano se resolvió finalmente en la Catedral de Chartres (comenzada en 1194) (*ver ilustración No. 79*). Eliminando la tribuna del segundo piso heredada del Románico, pero manteniendo el triforio, recupera la sección longitudinal de tres pisos o niveles. En su defecto se gana altura a través de un amplio claristorio o piso de ventanales, nivel de las arquerías, que proporciona una luz casi vertical. Cada vano se organiza mediante una estructura geminada, dividido por un parteluz y decorado con motivos de tracería como tréboles, óculos o cuadrifolios. La Catedral de Chartres sirvió de modelo para las siguientes Catedrales Góticas.

Este periodo del Gótico clásico culminó en la Catedral de Reims (comenzada en 1210). Con sus equilibradas proporciones, Reims representa el momento clásico de serenidad y reposo en la evolución de las Catedrales Góticas. La tracería calada, característica de la Arquitectura Gótica tardía, fue utilizada por el primer Arquitecto de Reims. En las placas primitivas de tracería, como en los ventanales de Chartres, el muro de mampostería está perforado por una serie de aberturas. Por el contrario, en la tracería calada cada ventana se subdivide en dos o más arcos apuntados por medio de finas columnillas de piedra llamadas parteluces, y en la parte superior aparece un diseño que produce el efecto de un recortable. Reims sigue el esquema general de Chartres, pero otra solución del Gótico apareció en la gran Catedral de Bourges de cinco naves (comenzada en 1195) (*ver ilustración No. 80*): en lugar de un crecido cuerpo de ventanas como en Chartres, el Arquitecto de Bourges redujo el claristorio en favor del cuerpo de arquerías y del triforio. En torno a 1220, la nave de la Catedral de Amiens retomó el sentido clásico y ascensional de Chartres y Reims, enfatizando la verticalidad y la estilización de los pilares. De este modo Amiens supuso una transición hacia la más elevada de las Catedrales Góticas francesas, la Catedral de Beauvais. En ella aparece un gigantesco piso de arquerías (derivado de Bourges) bajo un piso de ventanales del mismo tamaño, que permite alcanzar la altura sin precedentes de 48 metros.

Gótico radiante o rayonnant

La Catedral de Beauvais se comenzó en 1225, un año antes de que Luis IX de Francia ascendiese al trono. Durante su largo reinado, de 1226 a 1270, la Arquitectura Gótica entró en una nueva fase denominada radiante o *rayonnant*. El término *rayonnant* deriva de los elementos radiales, como los de una rueda, que conforman los enormes rosetones característicos de este estilo. La altura dejó de ser el

principal objetivo, y en su lugar se extremó la desmaterialización del muro reduciendo el espesor de la mampostería, extendiendo los ventanales y reemplazando el muro exterior del triforio por vanos de tracería. Los muros de este periodo radiante asumieron el carácter de membranas traslúcidas.

Todas estas características del Gótico radiante fueron incorporadas en la primera empresa importante llevada a cabo durante esta nueva fase, la reconstrucción (comenzada en 1232) de la Iglesia abacial de Saint-Denis. De la primitiva estructura sólo se preservaron el deambulatorio y la fachada principal. Sin embargo, el espíritu *rayonnant* está mejor representado por la espaciosa Capilla palatina Sainte-Chapelle, construida para Luis IX entre 1242 y 1248, en la *Île-de-la-Cité*, en el centro de París. Los inmensos ventanales, que se elevan casi desde el nivel del suelo hasta el arranque de las bóvedas, ocupan la totalidad del espacio entre los haces de columnas, transformando de este modo la capilla en una robusta armadura pétreo recubierta por superficies acristaladas por donde se filtra la luz a través de vidrieras multicolores.

En la evolución de la Arquitectura Gótica, el progresivo aumento de los vanos acarrió la posibilidad de crear un ambiente interior sacralizado y simbólico a través de la luz coloreada que pasaba a través de las vidrieras. Los colores dominantes fueron el azul oscuro y el rojo rubí brillante. En las ventanas de las capillas subsidiarias y de las naves laterales se dispusieron pequeñas vidrieras en forma de medallones, que ilustraban episodios bíblicos y de la vida de los santos. Su proximidad con respecto al observador permitía la contemplación de sus detalles. Cada una de las ventanas del claristorio, por otro lado, estaba ocupada por enormes vidrieras con imágenes monumentales, perceptibles desde el suelo. A partir del último tercio del siglo XIII la mística oscuridad se fue disipando, a medida que la técnica de la grisalla —cristal blanco decorado con dibujos en gris— se fue combinando con los paneles de colores, cada vez más vivos y luminosos.

Catedrales Góticas del siglo XIII

El gran Arte Gótico nació en Francia en la segunda mitad del siglo XII. Tradicionalmente se considera su inicio en la reconstrucción del coro de la Iglesia abacial de Saint-Denis. Pronto las grandes fábricas Góticas prosperaron con rapidez en Chartres, Bourges, París, Reims, etc.

El concepto Estético y espiritual que animó al Románico mediante una racionalización e intelectualización de las formas geométricas tendentes al equilibrio y armonía dejó paso a otro nuevo concepto de la Jerusalén Celeste. El simbolismo del nuevo Arte Gótico fue deseoso de verticalidad y de luz, que aprovechando algunos adelantos constructivos permitió la desmaterialización de las estructuras, el vaciado de la piedra y su sustitución por vidrieras para crear un ambiente completamente novedoso con relación al Románico.

Este nuevo modo de construir de la vecina Francia debió influir sobremedida en dos figuras claves de nuestra Historia: el Obispo de Burgos, Mauricio y el de Toledo, Rodrigo Jiménez De Rada que promovieron los dos primeros templos construidos ex-novo en estilo Gótico.

En efecto, ambos promovieron, apoyados por la prosperidad económica de la conquista de Andalucía, en la tercera década del siglo XIII la edificación de las nuevas Catedrales. En Burgos se eliminaría su antecesora Románica y en Toledo se demolía la antigua Mezquita cristianizada.

Pocos años más tarde, alrededor de 1255 el Obispo Martín Fernández promovió de manera similar la Catedral de León.

Otras importantes Catedrales Góticas que nacieron como proyecto original Gótico en el siglo XIII, aunque sustituyendo antiguos edificios, son la Catedral de Cuenca, original y con influencia Franconormanda y la Catedral de Burgo de Osma, que se levantó poco después de haberse terminado la anterior Románica, muy inspirada en la Arquitectura Cisterciense.

Gótico flamígero ó *flamboyant*

La última fase de la Arquitectura Gótica francesa recibió el nombre de Gótico flamígero o *flamboyant*, nombre derivado de los paralelismos entre los motivos de la intrincada tracería curvilínea y la forma de las llamas. La profusa decoración del estilo flamígero se localiza generalmente alrededor de los vanos exteriores. El interior de las Iglesias emprendió un proceso de simplificación basado en la eliminación de obstáculos visuales, como los capiteles sobre soportes verticales. El interés estructural se concentró en las bóvedas, cuyos nervios, terceletes y ligaduras conformaban una tupida red de complicados diseños.

La Arquitectura flamígera se originó en la década de 1380 con la obra del Arquitecto Cortesano Francés Guy de Danmartin. Sin embargo el estilo no se consolidó hasta la conclusión de la guerra de los Cien Años en 1453, momento en que tuvo lugar el resurgimiento de la actividad constructiva en toda Francia. El auge de la Arquitectura flamígera se produjo entre el final del siglo XV y el primer tercio del siglo XVI en la obra de Martin Chambiges y su hijo Pierre, autores de una serie de portadas entre las que cabe citar la Fachada occidental de la Catedral de Troyes y las Fachadas de los transeptos de Senlis y Beauvais.

Difundido por gran parte del continente, el estilo produjo sus frutos más elaborados en España. En el siglo XV comenzaron a aparecer formas flamígeras en las obras de la corona de Aragón, como puede observarse en la Lonja de Palma de Mallorca. Al mismo tiempo se empleó el nuevo estilo en la Capilla de San Jorge del Palau de la Generalitat de Barcelona, así como en otros muchos palacios catalanes.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Rech, Roland. El Gótico. Alianza. Madrid. 1985.

Estilo Isabelino

Lo más característico del siglo XV español es la creación del denominado estilo hispano-flamenco, caracterizado por la fusión de formas flamencas y Mudéjares. También recibe el nombre de Isabelino por corresponder cronológicamente con el reinado de Isabel I la Católica. Entre los Arquitectos más destacados de este último Gótico cabe reseñar a Hanequin de Bruselas autor de la Capilla de Don Álvaro de Luna en la Catedral de Toledo; Juan Guas, con el Castillo de Manzanares el Real (Madrid), el Palacio del Infantado en Guadalajara y el Convento toledano de San Juan de los Reyes; Antón y Enrique Egas, que trazaron los Hospitales de Santiago, Granada y el de Santa Cruz en Toledo; Juan y Simón de Colonia, con obras como la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos; y, en el área de Salamanca, Juan Gil de Hontañón y su hijo Rodrigo Gil de Hontañón, que construyó la Catedral de Segovia en pleno siglo XVI.

Estilo Manuelino

En Portugal, durante el reinado de Manuel I (1495-1521), apareció un Gótico nacional conocido como estilo Manuelino, marcado por la profusión ornamental de motivos exóticos y marinos.

Estilo perpendicular (Perpendicular style)

Inglaterra también tuvo su propio estilo Gótico tardío, el estilo perpendicular, que triunfó en el siglo XV. Se caracteriza por el uso de molduras verticales en los muros y las tracerías y por las bóvedas de abanico.

Son ejemplos de este periodo la Capilla de la Virgen en Gloucester, la Capilla de San Jorge en Windsor, la Capilla de Enrique VII en Westminster y la Capilla del King's College en Cambridge (comenzado en 1443) (*ver ilustración No. 81*), donde se consigue una majestuosa homogeneidad espacial gracias al empleo de las bóvedas de abanico, que prolongan de manera continua los paños rectangulares de los muros y las vidrieras.

Gótico final o tardío

París había encabezado el Arte y la cultura Europeas desde 1230. Sin embargo, tras los estragos de la peste y el estallido de la guerra de los Cien Años a mediados del siglo XIV, París perdió la supremacía y se convirtió en uno más entre los numerosos centros artísticos que florecieron en este periodo.

Vidrieras

Las vidrieras se organizan en tracerías. Cada vidriera posee un armazón de hierro y un emplomado.

Catedrales francesas principales

Las tres principales Catedrales francesas de la primera mitad del siglo XIII son la Catedral de Chartres (1194), la Catedral de Reims (1210) y la Catedral de Amiens (1220), todas ellas de cinco naves desde el crucero. En Chartres el impulso ascensorial del Gótico es ya manifiesto. No sólo porque las columnillas adosadas no arrancan, como en Laon y París, de los capiteles de las gruesas columnas, sino del suelo.

La de Reims es el ejemplar más representativo de Catedral Gótica francesa. Aproximadamente de la misma altura que la de Chartres, pero mucha más larga (ciento cincuenta metros), no se termina hasta principios del XIV, fecha a que corresponde la fachada de los pies.

Sin la sobriedad de la Catedral de Notre Dame, de París, la composición de esa fachada principal responde, sin embargo, al mismo esquema.

Las diferencias consisten en que el friso de los reyes ha desaparecido para incorporarse a la galería que corre por encima del gran rosetón, y, sobre todo, en que mientras la fachada de París está concebida en plano, la de Reims, como la de Laon, delata un deseo de profundidad manifiesto en las hornacinas, los pináculos que se antepone a los estribos, y principalmente en el avance del pórtico, cuyo frente, destacado del de la fachada, subrayan agudos gabletes. Ligados los gabletes de las tres puertas y los de los arcos ciegos de los estribos inmediatos, el conjunto del pórtico adquiere una personalidad extraordinaria. Los campanarios, inspirados en los de Laon, parece que se conciben con chapiteles apiramidados. Además de estas dos torres de fachada, se proyectan dos en cada extremo de la nave del crucero y un elevado cimborrio en el tramo central de éste. El primer Maestro, y probablemente el autor de la traza del templo, fue Jean d'Orbais. Se conocen los nombres de sus sucesores hasta principios del siglo XIV.

El Gótico de la segunda mitad del siglo XIII cuenta con dos monumentos insignes, en los que las dos grandes aspiraciones de la Arquitectura Gótica, la ligereza unida a la luminosidad y la elevación, alcanzaron sus metas extremas. La Saint Chapelle (1245), del antiguo Palacio Real de París, construida por el Arquitecto Pierre de Montreuil, para guardar la reliquia de la Corona de espinas enviada por el Emperador de Bizancio, es de una sola nave de esbeltas proporciones; pero lo más importante es que la vidriera casi ha reemplazado totalmente al muro, descendiendo hasta el suelo.

En el Sur de Francia se formó un tipo de templo de características bastante definidas, y de especial interés para la Arquitectura Gótica española, por servir de modelo a la escuela catalana. Es de una nave muy amplia, con capillas alojadas entre los numerosos estribos que contrarrestan los grandes empujes de aquélla. De ejemplo sirven los Franciscanos de Toulouse y la Catedral de Albi.

Saint Denis

Los primeros templos propiamente Góticos son Saint Denis (1144) y la Catedral de Sens (1140), anteriores a mediados de siglo. En Saint Denis, la obra del célebre Abad Suger, por desgracia muy restaurada, lo más importante es la parte de la girola. La Catedral de Sens, que, en cambio, se conserva en perfecto estado, es la primera gran Catedral Gótica. Como las inmediatamente posteriores - Noyon, Laon y París- se cubren con bóvedas sexpartitas en la nave central, correspondiendo a cada una de éstas dos en las laterales. Lo mismo que en la de Noyon, que le sigue en fecha, los pilares alternan con las columnas.

Catedral de Sens

En las de Laon (1174) y París (1163) sólo se colocaron gruesas columnas, lo que contribuyó poderosamente a producir el efecto de un interior ligero y diáfano. Sobre la arquería que en ellos cabalga marchan, en Laon, tres cuerpos de vanos: el de la tribuna, que carga sobre las naves laterales; el del triforio y el de las ventanas. Es un templo que carece de girola, y sus tres naves terminan en un mismo plano. La fachada ofrece una composición de origen Normando que hará fortuna: un primer cuerpo de tres profundos pórticos, claraboya, arquería y dos grandes torres mochas de planta cuadrada, y un último cuerpo octogonal con torrecillas también octogonales en las ochavas. Además de estas dos torres, tiene otras dos menores en cada brazo del crucero, y un elevado cimborrio en el tramo central de éste.

Catedral de Notre-Dame de París (*ver ilustración No. 82*)

Es de cinco naves, tiene tribuna, y en la girola los tramos trapezoidales se encuentran cubiertos por bóvedas muy originales de nervios en triángulo. La nave de crucero, como en Laon, casi en el centro del templo y alejada de la capilla mayor, no sobresale lateralmente, por lo que la anchura, salvo en la parte de las torres, es uniforme. Las capillas que se abren a la girola, que son de testero plano y no poligonal, con lo que la cabecera del templo resultó semicircular, se agregaron en el siglo XIII.

La fachada, obra ya también del siglo XIII, presenta un triple pórtico, friso de estatuas, claraboya circular y arquería. Las torres son de sección uniforme y terminan en plano, aunque se proyectan con flecha de coronamiento. Como es lógico, la Catedral de París ejerció influencia decisiva no sólo en la comarca, sino en Catedrales más lejanas, como las de Bourges y Le Mans. La girola de ésta es particularmente interesante para la Arquitectura Gótica española por estar formada por bóvedas de planta rectangular y triangular alternadas, como en la Catedral de Toledo.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Male, Emile. El Gótico. Encuentro. Madrid. 1986.

Catedrales españolas principales

Catedral de Burgo de Osma

La Catedral Románica de Burgo de Osma que debió estar muy relacionada, al menos en lo que a Escultura se refiere, con el Monasterio de Santo Domingo de Silos, fue derribada alrededor de 1232 por el Obispo Juan Díez, año en que se empezó a levantar la actual Gótica.

Su estructura original es de presbiterio poligonal de siete lados rodeado de dos parejas de absidiolos semicirculares alineados, de forma similar al Monasterio de las Huelgas. Esta cabecera fue alterada en el siglo XVIII al abrirse una girola alrededor de la capilla central.

Luego se abrió un saliente crucero y tres naves de desigual anchura y altura. Por encima de los arcos formeros apuntados no se estableció triforio sino directamente el claristorio.

Catedral de Burgos

La Catedral de Burgos es una de las obras cumbres del Gótico español. Es un formidable templo de tres naves, crucero muy saliente y cabecera con girola que se abre a capillas semidecagonales (aunque posiblemente estas capillas se rehicieron alrededor de 1300 sustituyendo absidiolos semicirculares).

A pesar de seguir modelos franceses, el maestro de Burgos concibe un alzado mucho más cerrado que el etéreo Gótico francés. Así por encima de los arcos formeros de la nave principal corre un hermoso triforio (con bellos arcos trebolados cobijados por arcos escarzanos, cuyo tímpano está perforado por cuadrifolios) pero cerrado al exterior y las ventanas del tercer cuerpo tiene un moderado desarrollo.

Elemento muy destacable es la Puerta del Sarmental abierta en el muro meridional del crucero. Representa a Cristo en Majestad rodeada por el Tetramorfos y de nuevo a los cuatro evangelistas escribiendo sus enseñanzas en los Evangelios. Por debajo se colocaron las figuras de los doce apóstoles. Las arquivoltas muestran ángeles, ancianos, etc.

Catedral de León (ver ilustración No. 83)

La Pulchra Leonina, como así se llama a la Catedral de León, es la más "francesa" de las grandes Catedrales Góticas españolas del siglo XIII. Su relación con la Catedral de Reims es evidente en la planta y Amiens y Beauvais, en el alzado.

Es un templo de tres naves a las que se le cruza un amplio crucero y rematadas por cabecera con girola a la que se abren capillas poligonales.

Siendo bello el exterior, con las portadas del Juicio Final, San Juan y San Francisco o el desarrollo de sus grandes torres, lo más celebrado de la Catedral de León es sin duda la desmaterialización de los muros en vidrieras policromadas. Para ello se cumple aquí el concepto de "alzado tripartito" es decir, la sucesión vertical de tres niveles en la nave principal: arcos formeros, triforio o pasillo sobre las naves laterales calado al exterior y último piso o claristorio, con vanos amplísimos con vidrieras.

Sin desmerecer el gran valor de otros edificios españoles, nuestra opinión es que si se desea conocer el espíritu que animó el Arte Gótico del siglo XIII en Europa -sobre todo a nivel de Arquitectura- se ha de visitar el interior de la Catedral de León.

Catedrales Románico-góticas

Catedral de Ávila

A diferencia de las Catedrales antes descritas, las de Sigüenza y Ávila, iniciadas a mediados del siglo XII con una concepción más Románica, vieron replanearse su desarrollo a medida que el Gótico penetraba en Castilla.

Hay que citar al Maestro Fruchel y su famosa cabecera con doble girola al estilo de Saint Denis en la seo abulense.

Luego, la Catedral de Ávila continuó con un crucero de dos naves y un esbelto cuerpo principal de tres naves cubiertas con bóvedas de crucería sencilla, con la particularidad de que, al final, el triforio se sustituyó por un cuerpo de vanos y por encima, se levantó un alto e imponente claristorio de tracerías caladas.

Con todo ello, la Catedral de Ávila, que no es demasiado ponderada por los estudiosos de Arte, se acerca a los cánones de desmaterialización de los muros y verticalidad del genuino Gótico francés. ¡Qué lastima que las vidrieras sean anodinamente incoloras!

El Gótico clásico en el ámbito rural

El desarrollo geográfico del Gótico clásico (siglos XIII y XIV) en Castilla fue muy irregular ya que, como hemos visto, responde a complejas estructuras iniciadas por maestros extranjeros y desarrolladas en las grandes ciudades del reino.

En el ámbito rural, el Románico y Mudéjar habían perdurado hasta el siglo XIII y sus templos cubrían sobradamente las necesidades de culto de las pequeñas aldeas. Por eso, salvo algunas comarcas, sobre todo en la provincia de Burgos, el Gótico rural apenas prolifera en estos primeros siglos.

En Burgos, hay Iglesias Góticas del siglo XIII de gran pureza como las de Sasamón, Grijalba, Villamorón, etc.

Las Catedrales del Gótico final

La segunda mitad del siglo XIV y sobre todo las primeras décadas del siglo XVI suponen una revolución política y económica e Castilla (conquista de Granada, unificación política, colonización de América) que permitió la construcción de ininidad de templos Góticos muy tardíos y decadentes (Gótico florido de procedencia flamenca que cristalizó en el estilo "isabelino") que en ocasiones se funde con las primeras manifestaciones Renacentistas. Desde el punto de vista arquitectónico se generalizan las bóvedas de crucería compleja con arcos combados y terceletes.

A diferencia del Gótico clásico este Gótico decadente si alcanza profusamente el mundo rural, aunque, en numerosas ocasiones, en versiones muy simplificadas.

Además, también se siguieron erigiendo Catedrales en este Gótico final, como las naves de la Catedral de Palencia, la Catedral Nueva de Salamanca y la de Segovia, fase final de este estilo en España.

Catedral de Segovia

Llamada la "Dama de las Catedrales" fue construida entre 1525 y 1577, para sustituir el templo Románico semidestruido en las guerras de las comunidades.

Por tanto es, junto a la Catedral nueva de Salamanca, la muestra del Gótico más tardía de la Arquitectura española.

Fue trazada por Juan Gil De Hontañón como templo de tres naves, con capillas laterales, crucero y cabecera semicircular con girola, rodeada de capillas radiales.

El Claustro Gótico es de 1470 y es el que estaba adosado a la antigua Catedral Románica. Fue trasladado piedra a piedra a su nuevo emplazamiento. Son hermosos sus arcos agudos con tracerías caladas.

Arquitectura civil

Durante el periodo Gótico tardío se construyeron un gran número de edificios civiles. En Bélgica se encuentran ejemplos tempranos de estos edificios, algunos con torres-campanario como la gran Lonja de Ypres (1380 y destruida en 1915), y otros tan destacados como el Ayuntamiento de Lovaina (1448-1463) y el Ayuntamiento de Oudenaarde (1526-1530). En Inglaterra y Francia los austeros Castillos de los siglos XII y XIII muestran escasa influencia de la Arquitectura religiosa, pero en el último cuarto del siglo XIV estas severas fortalezas comenzaron a sustituirse por elegantes *Châteaux*, una tipología residencial con barreras militares que incorporaba interesantes innovaciones arquitectónicas. Un ejemplo temprano del estilo flamígero, la gran pantalla (1388) con gabletes de tracería que corona la chimenea del antiguo Palacio de los Condes de Poitiers, prelude la decoración de los templos flamígeros. En torno a 1380 se añadió al Palacio de Westminster (London) una techumbre de vigas vistas de roble que se convirtió en el prototipo para numerosas Iglesias parroquiales inglesas.

En Francia, desde finales del siglo XV hasta las primeras décadas del siglo XVI, se construyeron numerosos *Châteaux* en estilo flamígero, como los de Amboise (1483-1501) y Blois (1498-1515) en el Loira, o el de Josselin (principios del siglo XVI) en Bretaña. Se caracterizan exteriormente por sus tragaluces y buhardillas. Algunas veces, como en el caso de la fachada añadida al palacio de justicia de Ruán, cada uno de los tragaluces está flanqueado por diminutos contrafuertes. Otros ejemplos destacables en el campo de la Arquitectura civil son el Gótico veneciano del Palacio del Dux (comenzado hacia 1345) y la Ca' d'Oro (1430); el Gótico Tudor inglés del Palacio de Hampton Court y los espléndidos edificios administrativos españoles (*ver ilustración No. 84*), entre los que destacan las lonjas de Barcelona, Valencia y Palma de Mallorca.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Lambert, Elie. Arte gótico en España. Cátedra. Madrid. 1977.

ESCULTURA

La Escultura siguió el precedente Románico, con una amplia difusión de imágenes cuyo fin era adoctrinar a los fieles en los dogmas de la fe religiosa y decorar las fachadas de las Catedrales. La Escultura de los siglos XII y principios del XIII tuvo un carácter predominantemente arquitectónico. Las figuras más destacadas son las estatuas colosales de las jambas (pilastras laterales) de las portadas y las de los parteluces de los vanos de entrada. Reciben el nombre de estatuas-columna por estar adosadas a estos soportes. A veces, la estatua-columna tiende a liberarse del marco arquitectónico, como si fuera una Escultura exenta o de bulto redondo.

En el estilo considerado protogótico destacan las estatuas-columna del famoso Pórtico de la Gloria (fachada occidental) de la Catedral de Santiago de Compostela (España, último tercio del siglo XII), donde apóstoles y profetas se hacen eco del nuevo sentido naturalista idealizado, a la vez que expresan sus sentimientos y empiezan a entablar lo que se denomina *sacra conversazione*, es decir, la comunicación entre los personajes sagrados. En Francia cabe reseñar las estatuas-columna de la Fachada occidental de la Catedral de Chartres, que datan aproximadamente de 1155. Las Estatuas del pórtico Real de Chartres poseen unas proporciones y un sentido del volumen que revelan un Naturalismo ajeno al estilo Románico. Durante las décadas siguientes las figuras de Chartres inspiraron a un gran número de Artífices franceses. Sin embargo, las estatuas-columna no eran las únicas manifestaciones escultóricas figurativas de las portadas, que seguían un rico y elaborado programa iconográfico centrado en los altorrelieves del tímpano, arquivoltas y en menor medida, en los dinteles de las puertas. En los parteluces, solían aparecer estatuas de la Virgen, Cristo o algún santo relacionado con la Iglesia catedralicia.

Sin embargo, las manifestaciones protogóticas todavía conservaban un cierto carácter Románico. En torno a 1180 la estilización Románica evolucionó hacia un periodo de transición en el que las estatuas comenzaron a asumir una serie de rasgos naturalistas como la gracia, elegancia, solemnidad, sinuosidad y libertad de movimientos. Este estilo 'Clasicista' culminó en la primera década del siglo XIII en la serie de Esculturas de las portadas de los transeptos Norte y Sur de la Catedral de Chartres.

De todos modos el término Clasicista debe ser matizado, debido a la diferencia esencial que existe entre las figuras Góticas y las del auténtico estilo Clásico antiguo. En la figura Clásica, sea estatua o relieve, puede apreciarse un cuerpo completamente articulado debajo y por separado de sus ropajes, mientras que en la Gótica no existe tal diferenciación. Lo que puede apreciarse del cuerpo es inseparable de

los pliegues de la vestimenta: incluso cuando se trata de desnudos, como en las Estatuas de Adán y Eva de la Catedral de Bamberg, Alemania (anteriores a 1237), la anatomía se subordinó a un proceso de abstracción.

La Escultura Gótica en el Norte de Europa se mantuvo ajena al protorrenacimiento italiano. La Escultura del Gótico final francés se desarrolló en Borgoña. En torno al 1400 en la Corte de Felipe “el Atrevido” en Dijon destacó la figura de Claus Sluter, que introdujo la sensibilidad realista de los Países Bajos en Francia. Renunciando a los modelos estilizados y a las afectaciones del siglo XIV, Sluter envolvió a sus figuras en voluminosos plegados. En los personajes que acompañan el Sepulcro de Felipe “el Atrevido” (comenzado en 1385, Museo de Bellas Artes, Dijon), ofrece un amplio repertorio de expresiones que contribuyen a enfatizar la evocación de tristeza y dolor. En las estatuas de los profetas que rodean el Pozo de Moisés (1395-1403, Cartuja de Champmol, Dijon) transformó a los personajes del Antiguo Testamento en Patriarcas Flamencos, cuya representación Naturalista se funde con un sentimiento de grandeza espiritual.

Tras la muerte de Sluter, en 1406, su influencia se difundió por el Sur de Francia, España y posteriormente Alemania. En torno a 1500, Michel Colombe y los Manieristas de la Escuela de Troyes en Francia, Tilman Riemenschneider, Veit Stoss y Adam Kraft en Alemania y Guillem Sagrera, Egas Cueman, Rodrigo Alemán y Gil de Siloé en España, pusieron el broche final al periodo Gótico en el campo de la Escultura.

Aparición del Naturalismo

Los convencionalismos en el tratamiento de los pliegues fueron reemplazados por volúmenes más sólidos y naturales en un proceso que comenzó en torno a 1210 con la Portada de la Coronación de la Catedral de París, y que continuó después de 1225 en las Portadas de la Catedral de Amiens. A partir de 1240 ya se aprecian en la Fachada occidental de la Catedral de Reims y en las Estatuas de los apóstoles de la Sainte-Chapelle de París los pliegues pesados y angulosos, profundamente esculpidos en forma tubular, característicos de la Escultura Gótica posterior. Al mismo tiempo las estatuas se liberaron del soporte arquitectónico.

En las Estatuas de Reims y en las del interior de la Sainte-Chapelle se consolidó el típico rostro de las figuras Góticas: forma triangular, mentón destacado, ojos almendrados y una marcada sonrisa. Al mismo tiempo se inició la representación de posturas y gestos amanerados, que resultan de una síntesis entre las formas naturalistas, la elegancia cortesana y una delicada espiritualidad.

Otros géneros desarrollados por la Escultura Gótica fueron las imágenes votivas, esculturas de bulto redondo de pequeño tamaño con representaciones de la Virgen y el Niño o de Cristo crucificado, en las que se aprecian los cambios iconográficos que se produjeron en el mundo Gótico, como una mayor humanización y Naturalismo. Por otro lado, el relieve alcanzó gran esplendor en los retablos, las sillerías de coro y los sepulcros de grandes personajes.

En relación a las tendencias Naturalistas, aparecieron interpretaciones más humanizadas de la Virgen con el Niño, imágenes que muestran una relación amorosa en la que la Virgen mira a su hijo dulcemente o juega con él mientras le ofrece una flor o una fruta. Un ejemplo de esta nueva iconografía es la Virgen con el Niño de la Portada inferior de la Sainte-Chapelle, un modelo que siguió vigente en Europa durante varios siglos.

Difusión de la Escultura Gótica

Aunque la génesis de la Escultura Gótica se inició en el Norte de Francia, como sucedió en el caso de la Arquitectura, algunas de las obras más notables se realizaron en Alemania. La Escultura Gótica alemana se caracterizó por un fuerte Expresionismo, algunas veces en el límite de la Caricatura, y al mismo tiempo por una lírica belleza y elegancia formal. En el siglo XIII destaca el conjunto de la Catedral de Bamberg, con numerosas esculturas influidas por el estilo de Reims. Entre ellas sobresalen la del Caballero de Bamberg, la primera estatua ecuestre aparecida en el Arte occidental desde la época Carolingia. Aunque la identidad del jinete no se ha confirmado, algunos apuntan la posibilidad de que se trate de Conrado II, mientras otros opinan que tan solo plasma el ideal heroico de los monarcas medievales, en este caso de la dinastía alemana. En este mismo periodo se realizaron las Esculturas de la Catedral de Naumburgo, especialmente las parejas oferentes situadas en el coro, como el famoso Grupo de Ekkehard y Uta, que se han relacionado con la Escultura de la Catedral de Burgos (España).

En Italia existió, como en el caso de la Arquitectura, una cierta reticencia a aceptar los postulados franceses. En este caso sería más apropiado hablar de tendencias goticistas dentro de un clima en el que va apareciendo el protorrenacimiento. El taller más representativo fue el de Pisa, iniciado por Nicola Pisano, autor del Púlpito de mármol del Baptisterio de Pisa. Su hijo Giovanni Pisano fue el primer Artista Italiano en adoptar las directrices del Gótico francés, combinadas con la influencia Clásica recibida de su padre, como se observa en el Púlpito de la Catedral de Siena. En la fachada de la misma Catedral, realizada en torno a 1290, labró un grupo de esculturas que representan Profetas y Filósofos Griegos dotados de una gran intensidad expresiva.

Aunque durante las últimas décadas del siglo XIV un número creciente de Escultores italianos adoptó los principios del estilo Gótico francés, sus obras muestran el conocimiento del desnudo Clásico y la diferenciación entre cuerpo y vestimenta. Esta fase de la Escultura italiana acabó poco después de 1400, con las puertas de bronce para el Baptisterio de la Catedral de Florencia realizado por Lorenzo Ghiberti, precursor de la Escultura del Renacimiento italiano.

En España, en el segundo cuarto del siglo XIII se introdujeron las formas de la Escultura francesa a través de las intensas relaciones políticas y culturales que la Monarquía española estableció con la francesa. En el siglo XIII destacaron dos talleres en torno a las Catedrales de Burgos y León. En la primera cabe citar la Portada de la Coronaría y la del Sarmental, correspondientes a los transeptos, así como las esculturas de las fachadas y el claustro. En relación con este taller, destaca la Escultura de la Abadía de Las Huelgas, a pocos kilómetros de Burgos, con los excepcionales Sepulcros de Alfonso VIII y Leonor de Plantagenet. En cuanto a la de León, la Escultura española alcanzó altas cotas de calidad, como se aprecia en la Portada de la Virgen Blanca de la fachada occidental. Durante el siglo XIV en España la Escultura exterior de las Catedrales se hizo más menuda por la influencia del Arte Mudéjar y las obras en marfil. Destacan la Puerta del Reloj de la Catedral de Toledo y la Puerta Preciosa de la de Pamplona; aunque es en Cataluña donde se encuentran los conjuntos escultóricos más sobresalientes, formados por Sepulcros y Retablos de influencia italiana.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Male, Emile. El Gótico. Encuentro. Madrid. 1986.

Artes decorativas

En Francia a lo largo del siglo XIII las Artes decorativas estuvieron bajo el dominio de la evocación religiosa. Los medallones que aparecen en las ilustraciones de las *Bibles moralisées* (Biblias moralizadas), en el segundo cuarto del siglo, se inspiraron sin duda en el diseño de las vidrieras catedralicias. En el *Salterio de Luis IX* (posterior a 1255), los gabletes con rosetones que enmarcan las miniaturas imitan los modelos de la Sainte-Chapelle. A partir de 1250 el mismo estilo cortesano inspira la Escultura monumental y las pequeñas tallas elefantinas (de marfil). La elegante *Estatuilla de marfil de la Virgen con el Niño* (1265, museo del Louvre, París) procedente de la *Sainte-Chapelle*, reproduce la estatua monumental ubicada en el portal inferior de la capilla. El colosal grupo de *Jesucristo coronando a la Virgen en el tímpano central de la fachada occidental de Reims* posee la misma gracia íntima que las dos estatuillas con el mismo tema que también se conservan en el Museo del Louvre. Los diminutos relicarios de orfebrería realizados a partir del último tercio del siglo XIII tomaron la forma de las Iglesias del Gótico radiante, con sus transeptos, rosetones y gabletes en fachadas. De este siglo, una buena muestra de miniatura Gótica española son los *Códices de las Cantigas de Alfonso X* (El Escorial y Florencia).

Hacia 1300 las Artes decorativas comenzaron a asumir un papel más independiente. En la región del Rin se produjeron piezas de un marcado carácter expresivo, que van desde las *Estatuillas de la Escuela del lago Constanza*, como la del joven *San Juan sentado dejando caer su cabeza tiernamente en el hombro de Cristo*, hasta la espantosa evocación del sufrimiento de *La pasión de Cristo*. Más avanzado el siglo, los Escultores Alemanes formalizaron la Piedad, una representación de la Virgen llorando mientras sostiene el cuerpo muerto de Jesucristo. En el segundo cuarto del siglo XIV la decoración de los manuscritos miniados parisinos emprendió un nuevo rumbo de la mano del Artífice Jean Pucelle. En su *Breviario Belleville* (1325, Biblioteca Nacional, París) las letras, las ilustraciones y los márgenes ornamentales contribuyen a crear un efecto integrador en la decoración de la página, estableciendo un precedente para los ilustradores posteriores. Pucelle había aprendido su técnica de los Pintores del protorenacimiento italiano, y por ello consiguió plasmar el sentido espacial en sus ilustraciones a través del uso de una perspectiva rudimentaria.

PINTURA

Dentro de la evolución pictórica del siglo XV se distinguen dos estilos, el estilo Gótico internacional y el estilo Flamenco. El primero corresponde a los dos últimos decenios del siglo XIV y perduró en la mayor parte de Europa durante la primera mitad del siglo XV. El estilo Flamenco surgió en Flandes en el primer tercio del siglo XV, paralelamente al Renacimiento italiano, y se difundió por el resto de Europa durante la segunda mitad del siglo. El estilo internacional apareció en el centro del continente como consecuencia de la fusión de elementos y formas del Gótico lineal con las innovaciones técnicas e iconográficas aportadas por los Pintores Italianos del *trecento* (Giotto, Duccio, Simone Martini y los hermanos Lorenzetti). El estilo se caracteriza por la valoración expresiva de lo anecdótico, la estilización de las figuras, el predominio de las líneas curvas tanto en los pliegues como en las posturas corporales, la introducción de detalles Naturalistas con fines simbólicos y el empleo de una técnica minuciosa. En torno a 1400 en Francia comenzaron a florecer las cortes de los Duques de Berry y Borgoña. En la corte del Duque de Berry destacó el importante taller de ilustración de manuscritos, con ejemplos magníficos de libros de horas como *Las grandes y muy ricas horas del Duque de Berry*. El estilo Gótico internacional contó con interesantes Artistas en Alemania, como el Pintor Stefan Lochner y el Maestro del *Jardín del paraíso*; y en España, con destacados miembros de la Escuela Aragonesa y Catalana como Pedro Nicolau, Lluís Borrassà o Bernardo Martorell.

El estilo Flamenco se inició en las cortes de los Duques de Berry y de Borgoña. La principal aportación de esta Escuela es la utilización de la técnica al óleo, que permite una mayor viveza y enriquecimiento de la gama cromática, la realización de veladuras y la obtención de colores compuestos. Los rasgos más definitorios del estilo Flamenco fueron el mayor Naturalismo, el gusto por el detalle a través de una técnica minuciosa y, en ocasiones, la codificación simbólica de la gama cromática y de ciertos objetos. Los iniciadores de la Escuela Flamenca son los hermanos Hubert y Jan Van Eyck, cuya primera obra célebre fue el *Retablo de El cordero místico de la Iglesia de San Bavona de Gante*. De Jan Van Eyck es una de las mejores obras del Arte Flamenco, *Giovanni Arnolfini y su esposa* (1434, *National Gallery*, London). Otros Pintores destacados son el Maestro de Flémalle (Robert Campin), Rogier Van Der Weyden, Hans Memling, Dierick Bouts y Hugo Van Der Goes. Sin embargo, dentro de la Escuela destacó una figura excepcional, avanzada para su época: Hieronymus Van Aken, llamado el Bosco, que desarrolló en sus obras un universo surrealista en clave moralizante. Entre sus obras cabe citar *El jardín de las delicias* (Museo del Prado, Madrid).

A lo largo del siglo XV la influencia Flamenca se extendió por toda Europa, considerada como un Renacimiento nórdico ajeno al punto de vista conceptual de la Edad Media. En España la Pintura Flamenca tuvo un especial desarrollo gracias al oficio de algunos Pintores destacados como Luis Dalmau, Jaime Huguet, Jacomart, Bartolomé Bermejo y Fernando Gallego.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Nieto, Víctor. El Gótico. Magisterio Español. Madrid. 1973.

AUTORES

Maestro FRUCHEL «Frugeri»

(¿? FRA. 1/2 s. XII - ¿? c. 1192)

Arquitecto de origen francés o borgoñón. Alfonso VIII le encomendó (c. 1170) la terminación de la catedral de Ávila. Fue el introductor en la Península del gótico de la Île-de-France.

Villard De HONNECOURT

(Picardi FRA. f. s. XII - ¿? 1/2 s. XIII)

Arquitecto y Ensayista. Aunque se conocen sus viajes por diversos países, no existe constancia precisa de sus obras arquitectónicas; sólo consta su colaboración en la construcción de la catedral de Cambrai. Conquistó notable fama gracias a su estudio Libre de portraiture (1858), álbum de bosquejos con anotaciones y referente, entre otros conceptos, a las técnicas arquitectónicas de los talleres góticos.

Pierre De MONTREUIL (De MONTEREAU)
(Montreuil FRA. c. 1200 - París, 1266)

Arquitecto. Activo de c. 1231 a 1266/67. Llamado a veces erróneamente Pierre De Montereau. Diseñador de la reconstrucción de la nave de la Abadía de Saint Denis del Abad Suger, donde modificó la cabecera, los transeptos para unir el coro y el frente occidental. Maestro del Gótico radiante y principal Arquitecto del reinado de San Luis. En París construyó el Refectorio y la Capilla de la Virgen Abadía de Saint-Germain-des-Près. Desde 1265 dirigió las obras de la Catedral de Notre-Dame, terminando la fachada Sur del transepto, construyendo las capillas inmediatas a la Puerta Roja. Se le supone autor de la Santa Capilla y Refectorio de Saint-Martin-des-Champs (actual Biblioteca de Artes y Oficios).

"Maestro de José"
(¿? ¿? p. s. XIII - ¿? 1250)

Pintor. Activo de c. 1230 a 1245. Autor de las manifestaciones más conocidas de la nueva manera de esculpir, en la Catedral de Reims (c.1240), con los pliegues en V al modo de Aimiens, que se hicieron más pronunciados y envolventes; las figuras, más graciosas y animadas, y se produjo una característica elegancia. Se trata de un estilo general de la Escultura francesa, que habría de mantenerse al menos durante 100 años.

Matthew [Mateo] PARIS
(¿? ¿? p. s. XIII - ¿? 1259)

Pintor. Autor de Historia Anglorum, un tratado sobre la evolución de Inglaterra entre los siglos XI y XIII, de Chronica Majora y de Historia Minor; Matthew Paris es también conocido por sus biografías de santos y por sus crónicas sobre el Monasterio Benedictino de San Albano.

Nicola PISANO
(¿? ITA. 1220/5 - ¿? 1284)

Escultor. Dentro de su obra apareció, alrededor de mediados del siglo XIII, la primera escultura indiscutiblemente Gótica. Se desconoce cuáles fueron las circunstancias en que aprendió su oficio, lo cierto es que no queda en toda Toscana nada anterior a esta fecha que se aproxime, ni siquiera remotamente, a su gran poder de imaginación, ni a su maestría.

Nicola Pisano y su taller tuvieron una penetrante influencia en la Escultura Gótica Italiana.

Autor del Púlpito del Baptisterio de la Catedral de Pisa (1259), que combina los pesados pliegues en forma de V, de mediados del siglo XIII, con algunas notables imitaciones de cabezas clásicas y otros rasgos antiguos.

Entre 1265 y 1268 Nicola trabajó en el Púlpito de la Catedral de Siena, tuvo un ayudante, a su hijo Giovanni; mostrando gran influencia del Gótico Francés en el relieve de los paneles con escenas del Nuevo Testamento y en el resto de la obra.

Una combinación de documentos y de firmas nos permite formarnos una idea de la composición de su taller, del Púlpito de la Catedral de Siena, se conserva un contrato en el cual los Escultores aparecen mencionados como Nicola, su hijo Giovanni, Arnolfo Di Cambio, Lapo y Donato.

Robert De LUZARCHES
(Luzarches, Amiens FRA. a. 1223 - ¿? 1270)

Arquitecto. La Catedral de Amiens, construida en 1220, representa la culminación del estilo Gótico en Francia. La excepcional luminosidad del templo está conseguida con sus tres naves por medio de vidrieras altísimas que hacen juego con la altura, también excepcional, de la bóveda del templo. El Arquitecto principal fue Robert de Luzarches, que comenzó los trabajos en 1220. La obra que nos ocupa se inició en 1220, en un solar donde antes estuvo situada una Catedral Románica que se incendió. Como Amiens se trataba de una ciudad rica, se proyectó una obra que superase a las existentes en ciudades cercanas (París y Laon), digna, además de la importante reliquia que albergaba –cráneo de Sn. Juan Bautista- que atraía a bastantes peregrinos. Las obras se alargaron hasta el siglo XV. Es bastante homogénea, pues se respetaron en gran parte las trazas originales, diseñadas por Robert de Luzarches y Thomas y Renard de Cormont, se trataba de hombres diestros en Cantería e Ingeniería. Sus nombres aparecen en unas placas en la nave central, esto supone que tomaron conciencia de su valía, por lo que perpetuaron sus nombres, a diferencia de sus predecesores, que permanecieron en el anonimato.

Maestro De NAUMBURG
(Naumburg DEUTSCH. 1225 - ¿? 1270)

Escultor alemán. Su primera noticia documentada es de 1225 y su muerte posterior al año 1249. Su formación pudo realizarla en los talleres de las grandes Catedrales Góticas del Norte de Francia, sobre todo en Reims, donde se encuentran obras que le fueron atribuidas. Con absoluta seguridad que en 1239 se encontraba trabajando en Maguncia en cuya Catedral realizó los relieves que representan El juicio universal, aproximadamente de la misma época es el relieve que representa a San Martin y el mendigo que se encuentra en la Parroquia de Bassheim. Su obra maestra sin embargo se encuentra en la Catedral de Naumburg donde después de 1249, realizó escenas de La pasión y Doce benefactores de esa Catedral.

Erwin Von STEINBACH
(Steinbach DEUTSCH. 1244 – Estrasburgo 1318)

Arquitecto. La acertada organización que este hombre célebre eminente supo dar a los trabajos, la vida y el movimiento que imprimió a su Logia, los importantes Congresos que promovió y los grandes privilegios que logró obtener de los Papas y de los Emperadores del Sacro

Imperio Romano Germánico en favor de las Confraternidades, acabaron de dar a la Logia de Estrasburgo una importancia tan grande que a ella se rindieron espontáneamente todas las demás Logias de Alemania, proclamándola autoridad suprema de la Confraternidad, y confiriendo al Maestro de la misma, el derecho de resolver sin apelación en última instancia en todos los asuntos de la Institución.

Giovanni PISANO

(Pisa ITA. c. 1248 – Siena 1314)

Arquitecto. Trabajó en la Catedral de Siena donde talló muchas figuras de la fachada. Sus obras una Madonna de Marfil (1299) en la Catedral de Pisa y Madonnas (1305) en la Capilla de Arena en Padua.

Robert De COUCY

(¿? ¿FRA.? 1/2 s. XIII - Reims 1311)

Arquitecto. Maestro de obra de la Catedral de Reims, cuyos planos facilitó cuidando de su reconstrucción tras el incendio de 1210. Se cree que terminó el coro, así como las capillas laterales y empezó el cielo. Su hijo Robert II, le sucedió como Maestro de obra y cuidó de la construcción de las torres seguidamente después de 1263, fue Maestro de obras de la Iglesia San Nicasio de Reims donde sucedió a Hugues Libergier, Robert II.

Bernard De SOISSONS

(¿? ¿FRA.? a. 1240 - ¿? 1290)

Arquitecto. Fue uno de los cuatro Arquitectos, con Jean D'Orbais, Gauder De Reims y Jean De Loup, cuyos nombres acompañan el dibujo en meandros o laberinto de la Catedral del siglo XVI. Fue Maestro de obras de dicho templo durante siete lustros, construyó el gran rosetón según el más reciente historiador de la Catedral, su actividad debe situarse entre 1252-87.

Ricardo De VERDÚN

(Verdún FRA. 2ª. 1/2 s. XIII - ¿? d. 1318)

Pintor. Activo de 1288 a 1318. Yerno del maestro Honoré, y es posible continuador de la tradición de su taller.

Duccio Di BOUNINSEGA

(Siena ITA. c.1255 – *íd.* 1319)

Pintor (*ver ilustración No.85*). Tiene un gran parecido desarrollado por Giotto. En sus trabajos se resume la belleza, grave y austera típica de la tradición Bizantina, el Artista añadió un caudal humanista difundido por las Órdenes Franciscana y Dominica. En 1285 se le encomendó la gran Madonna Rucellea para la Iglesia Florentina de Santa Maria de Novella, en la actualidad en la *Uffizi* de Florencia. En 1308 se le encomendó adornar el altar de la Catedral. Duccio se considera como un consumado Maestro de la narración ligeramente por debajo de los aspectos relacionados con la invención icnográfica. Sus obras se hallan en la *Royal Collection* Británica, en Badio, e Isola.

Notas de Duccio: Los dos grandes maestros que fundaron la concepción del espacio moderno perspectivo, y en cuyo estilo se lleva a cabo la síntesis entre el Gótico y el arte bizantino son Giotto y Duccio.

Con la obra de Giotto y Duccio, comienza la superación de los principios medievales de representación.

Duccio no construye todavía los suelos en perspectiva.

En Duccio no puede hablarse todavía de una unificación perspectiva semejante entre varias zonas del cuadro.

Giotto Di BONDONE

(Colle di Vespignano, Mugello ITA. c. 1267 – Florencia 1337)

Pintor (*ver ilustraciones núms.86 y 87*). Fue un Artista Florentino fundador de la Pintura moderna. Aportaba pasión e imaginación a sus cuadros como Giovanni Pisano en sus esculturas. El poder dramático de sus obras se hace patente en los frescos que realizó sobre escenas de la Vida de San Joaquín, Santa Ana, La Virgen, y La pasión de Cristo en la Capilla Arena de Padua; terminados en 1313. Diseño La Navicella un gran mosaico que representa la nave de la Iglesia en la Catedral de San Pedro. En 1320 decoró cuatro Capillas en Santa Croce, Florencia; a las que sobreviven Bardi y Peruzzi; La vida de San Francisco, las Vidas de San Juan Bautista y San Juan Evangelista, estas obras tienen poca resonancia de Escultura Gótica En 1334 fue nombrado Supervisor de la Catedral de Florencia, influyó en casi todos los Pintores Florentinos y en Artistas Sieneses de mediados del siglo XIV. Su influencia se debilitó al final del siglo para tomar importancia en la obra de Masaccio y Miguel Ángel.

La Estética de Giotto.

No hay en el medioevo una estética propiamente dicha: el desinterés, que constituye para nosotros el rasgo esencial, se desconoce en absoluto. En esta época, el arte se confunde por un lado con el oficio, y por el otro con la contemplación divina orientada hacia el paraíso y utilitaria también ella. Se empuja continuamente lo bello hacia la teología, y la teoría del arte, en cambio, es halada sin cesar hacia la técnica. La teoría de lo bello y la teoría del arte, estas dos ramas no logran reunirse jamás.

Entre los artistas medievales deben recordarse principalmente el Giotto y Cennino Cennini que por sus características, representan a la vez los últimos de la Edad Media y los primeros de la Moderna.

Giotto se encuentra en la raíz misma de lo que puede llamarse la virtud plástica. Es un realista, y su realismo puede descubrirse en sus figuras y en la humanidad apasionada. En él se presentan los primeros ensayos de perspectiva y de disminución gradual de las magnitudes. El arte de Giotto es un arte de síntesis y de simplificación, de estilización, no de verismo. Acepta las inverosimilitudes de la perspectiva y suprime todo aquello que puede perjudicar la idea clara: matiza la extensión para inscribir en ella un drama. No pinta imágenes de las cosas, sino el signo de éstas, y compone los espacios como marco a estos ideogramas. Pero este pintor realista no restringe lo accesorio sino para hacer resaltar lo esencial. La humanidad domina imperiosamente su pintura. Toda la Edad Media se halla

aquí presente con su predilección por los valores espirituales y con toda su despreocupación.

El arte de Giotto es un gran logro del pensamiento y de la intención. Es un arte magnético, un arte especulativo.

Notas de Giotto: inaugura el Renacimiento, sus obras están impregnadas de lo gótico. Inició una nueva era en la pintura. Boccaccio dice de Giotto que “pinta con tanta veracidad que sus pinturas dan la sensación de ser obras de la naturaleza misma”. Vasari dice que Giotto “rescató y condujo los métodos del arte hacia un camino que podía ser llamado verdadero”.

Giotto enseñó como pintar representando detalladamente la naturaleza, y puso fin así al austero manierismo bizantino.

Giotto llevó a cabo una renovación de las artes en el siglo XIV.

Lorenzo MAITANI

(Siena ITA. c. 1275 - Orvieto 1330)

Escultor. Es autor de la Fachada de la Catedral de Orvieto (1309-30), en la que realizó una decoración típicamente vienesa, con relieves ligeros y figuras finamente perfiladas.

Pietro LORENZETTI

(Siena ITA. c. 1280 – *id.* ¿1348?)

Pintor. Era con sus hermanos oriundo de Siena. Pietro fue el mayor, siguiendo a Duccio y las esculturas de Giovanni y Giotto, oponiéndose a Simone Martini. Su estilo era una transición entre Duccio y Giotto, a mitad de camino entre la escuela de Siena y la de Florencia. Pietro fue alumno de Duccio. En 1320 se le encargó el Políptico de la Iglesia de Florencia. Destacan sus Frescos de Asís, Basílica de San Francisco, el Altar del Carmen; en Siena la Pinacoteca y El nacimiento de La Virgen, la Ópera de Duomos. Lambrogi (1342) Uffizzi, Florencia. Posee un poder narrativo y pone de relieve la prestación de los dotes de colorista. Sus más importantes frescos son los de Gobierno bueno y malo del Ayuntamiento de Siena en 1337 / 39.

Simone MARTINI

(Siena ITA. 1284 – Avignon 1344)

Pintor alumno de Duccio. Desarrolló el uso del perfil trazado, influyeron en él las esculturas de Giovanni Pisano y el Arte Gótico francés. Su primera obra fue un gran fresco de la maesta (1313), pintado para el Ayuntamiento de Siena, que fue una obra con gran influencia Gótica, además de San Luis de Toulouse. A partir de ese punto, el Arte de Simone se convirtió esencialmente en un Arte cortesano, refinado, elegante muy afrancesado. En 1328 pintó otro fresco en el Ayuntamiento de Siena. Anunciación en Florencia, es la más influenciada por el Arte Gótico.

Ambrogio LORENZETTI

(Siena ITA. 1285 - *id.* ¿1348?)

Pintor. No se sabe prácticamente nada de la vida de este Pintor Sienés del siglo XIV, que fue una de las figuras más destacadas de su tiempo. Está documentada su actividad artística entre 1319 y 1348, en algunos casos en colaboración con su hermano Pietro, Pintor también; y se supone que murió durante la peste negra de 1348. Pese a que en aquella época existía en Siena una importante escuela pictórica, encabezada por Duccio de Buoninsegna, Ambrogio se formó en Florencia, con Giotto, y su obra es claramente deudora de la del Maestro Florentino. Su primera tabla documentada es la Virgen de la Iglesia parroquial de Vico d'Abate, cerca de Florencia. A partir de 1326 trabajó con Pietro en dos importantes ciclos de frescos: los del Claustro y la Sala capitular del Convento de San Francisco, en Siena, recordados por Ghiberti en sus escritos y de los que sólo se conservan dos pasajes, y las escenas de la Vida de María en la fachada del Hospital de Siena, perdidas. Poco después de terminar esta obra, Ambrogio empezó la serie de Frescos del Palacio Público de Siena, que representan las Alegorías del buen y mal gobierno. Este ciclo excepcional es el que hace de este creador un Pintor de primera línea, que supo incorporar a su estilo las grandes novedades iconográficas y estilísticas de su tiempo. La obra es singular tanto por el tema, profano –en una época de absoluto predominio de la temática religiosa, como por el tratamiento de las figuras, de fuerte presencia volumétrica definida por una línea vigorosa, y en particular por la plasmación naturalista de paisajes y ciudades, con un sentido espacial y de la perspectiva verdaderamente innovadora. Por su intención Naturalista, esta obra documenta distintos aspectos de la vida y la sociedad de su tiempo. Con posterioridad, ejecutó muchas otras realizaciones, todas ellas religiosas, salvo el perdido Mapamundi que representaba el Estado de Siena.

Tino Di CAMAINO

(Siena ITA. c. 1285 – Nápoles 1337)

Escultor. Quizá discípulo de Giovanni Pisano en Pisa hacia 1311. En 1315 fue nombrado jefe de las obras de la Catedral y recibió el encargo de realizar la Tumba del Emperador Enrique VII. En 1319-20 fue Jefe de obras de la Catedral de Siena.

Ferrer BASSA

(Barcelona ESP. 1285 - *id.* 1384)

Pintor. De estilo Gótico Español, de Escuela Gótica Española italianizante.

El taller de Ferrer Bassa se encontraba en Barcelona. Trabajó para Alfonso IV y Pedro “el Ceremonioso” en la iluminación de manuscritos y también pintó retablos para las residencias y las capillas reales. En su obra de San Miguel de Pedralbes las escenas se suceden unas a otras, de arriba a abajo y en dos calles. Su originalidad viene dada porque mezcla los dos estilos característicos de Italia, el Florentino, muy realista y el de Siena, con unas formas delicadas y elegantes.

Andrea PISANO *Da PONTEDERA*

(Pontedera c. Pisa ITA. 1295 - Orvieto 1349)

Escultor y Arquitecto. Entre 1330 y 1336 se ocupó de la realización de las primeras Puertas de bronce del Baptisterio de Florencia, en las que representó escenas de la vida de San Juan Bautista y una serie de figuras personificadoras de las virtudes. Se trata de su obra más importante, testimonio de la singular elegancia del estilo gótico, del que fue un representante destacado. Hacia 1340, Andrea Pisano sucedió a Giotto como Arquitecto de la Catedral de Florencia, para la que realizó en lo sucesivo proyectos, relieves y esculturas. Como Escultor, existe una Madonna firmada en Florencia I. M. M. Novella. En 1347 fue nombrado Maestro de obras de la Catedral de Orvieto, en la que contó con la colaboración de su hijo Nino, quien a su vez esculpió la Tumba de Marco Cornaro en la Iglesia de San Giovanni y Paolo, en Venecia.

Pedro BONHUYL [BONULL]

(¿? ESP. f. s. XIII - ¿? d. 1312)

Escultor catalán. Autor del sepulcro de Jaime II de Aragón (a excepción de la figura yacente de la segunda esposa del monarca, Blanca de Anjou), en el monasterio de Santes Creus (Taragona).

Jean PUCCELLE

(¿? FRA. f. s. XIII - París 1334)

Pintor y Miniaturista. Uno de los creadores de la llamada Escuela de París. Puede ser considerado como el verdadero creador del Gótico internacional. Sus dos obras maestras, Breviario de Belleville (1323-26) y Libro de Horas (1325-1328), ponen de manifiesto su sentido de la perspectiva y el gusto por el modelado y los efectos luminosos.

Giovanni Da BALDUCCIO

(Pisa ITA. f. s. XIII - ¿? d. 1349)

Pintor, Escultor, y Arquitecto. Activo de 1315 a 1349. Durante la primera mitad del siglo XIV, en su obra y en la de sus seguidores, puede descubrirse la influencia de Nicola Pisano y de su taller.

Maestro HONORÉ

(¿? FRA. f. s. XIII – ¿? p. s. XIV)

Pintor. Al Maestro Honoré, documentado en París en 1292, se le ha atribuido tradicionalmente la decoración de una serie de manuscritos encargados por Philippe le Bel, si bien últimamente se han planteado dudas respecto a esta interpretación de los datos existentes. Se considera suya la ilustración del Breviario del monarca y de la Somme le Roi, un texto didáctico-alegórico, muy del gusto de la época. Su Pintura, sin perder la elegancia de la línea, se apoya progresivamente en la mancha de color para conseguir un volumen en las figuras.

"Maestro de Isaac"

(¿? FRA. f. s. XIII – ¿? p. s. XIV)

Pintor. Una de las personalidades más importantes que ejecutaron trabajos en gran escala en la Basilica de San Francisco, en Asís. Su obra evidencia una sorprendente captación de la forma y gran sensibilidad hacia los matices de las reacciones humanas. Sus dramas se caracterizan por una economía y simplicidad muy logradas.

Francesco TALENTI

(Florencia ITA. 1300 - ¿? d. 1369)

Arquitecto, Pintor y Escultor. Documentado entre 1325 y 1369. Trabajó como Escultor en Orvieto y, ya como Arquitecto, sucedió a Andrea Pisano en la dirección de las principales obras florentinas.

«Giotto»

(¿? ITA. p. s. XIV - ¿? 1/2 s. XIV)

Pintor. Activo en Florencia a mediados del s. XIV. Pintor italiano. Fue uno de los varios seguidores de Giotto. Se le atribuye, con bastante seguridad, el Descendimiento procedente de la Iglesia de San Remigio (*Uffizi*).

"Maestro De ROSELLÓN"

(¿? ITA. p. s. XIV - ¿? 1/2 s. XIV)

Pintor. Bajo el nombre de este anónimo activo en el Rosellón se agrupan diversas obras, un Retablo de San Andrés proveniente de Persignan, ahora en el Metropolitan de N. York. Dos retablos más, uno dedicado a San Nicolás 1407, Iglesia de Carmelas; y el otro a San Juan Andrés, antes de 1428, Iglesia de Evol, Pirineos Orientales. Estas obras designan a un Artista de primer orden que, aun siendo fiel a las normas del Gótico internacional, no dejó de atestiguar una manera muy personal en la organización de escenas así como en la interpretación de sus temas, también debe admirarse su Naturalismo en el dibujo de los personajes y sobre todo su audacia en el empleo del color.

Bertran Riquer

(Cataluña ESP. p. s. XIV - ¿? ½ s. XIV)

Arquitecto. Activo a principios del s. XIV. Autor de la Capilla de Santa Águeda (1302), en Barcelona, y del Sepulcro de Blanca de Anjou en el Monasterio de Santes Creus.

Alberto ARNOLDI**(Florenia ITA. s. XIV – Lombardía 1379)**

Escultor y Arquitecto. Se le atribuyen los bajorrelieves con los Sacramentos que decoran el Campanario de la Catedral de Florenia, un luneto con La Virgen y el Niño y una Virgen entre ángeles, obras inspiradas en modelos Románicos.

Bonino Da CAMPIONE**(Campione c. Lugano ITA. p. s. XIV - ¿? d. 1375)**

Arquitecto y Escultor. Fue uno de los Maestros Campioneses. En su Arte, el Realismo y lo escueto de la narración, típicos de la tradición regional, se alimentan con aportaciones alemanas.

Giovanni Da CAMPIONE**(Campione c. Lugano ITA. p. s. XIV - ¿? d. 1360)**

Arquitecto. Junto a la adyacente Piazza Vecchia, Piazza Duomo representa el centro monumental de Bergamo Alta. Aquí encontramos dentro de un espacio asimétrico bastante pequeño y pintoresco, los monumentos más ilustres de la ciudad: la Catedral del siglo XVII, la Capilla Colleoni, obra maestra del Renacimiento lombardo, y el pequeño Baptisterio obra de Giovanni da Campione del siglo XIV.

El Baptisterio originariamente colocado en el interior de Santa María Mayor y puesto hasta 1899, fue construido por Giovanni da Campione en 1340.

La planta octogonal, en su parte superior se recurre a unas sutiles columnas distanciadas por ocho estatuas del siglo XIV que representan Las Virtudes.

Mateo Da CAMPIONE**(Campione c. Lugano ITA. p. s. XIV - ¿? d. 1396)**

Arquitecto y escultor lombardo, originario de Campione. Hizo la fachada de la catedral de Monza (1390-1396).

Alberegno JACOBELLO**(¿? ITA. p. s. XIV - Venecia c. 1397)**

Pintor. En su Pintura, de estilo giottesco, se reconoce la influencia de Giusto de Menabuoi.

Maso Di BANCO**(¿? ITA. p. s. XIV - ¿? f. s. XIV)**

Pintor. Considerado como el discípulo más importante de Giotto, pintó los frescos del ciclo de San Silvestre y el Emperador Constantino, en la segunda Capilla Bardi de la Iglesia de la Santa Croce, en Florenia.

Andrea Di CIONE Da ARCANGELO «El Orcagna»**(¿? ITA. c. 1308 - d. 1368)**

Pintor, Escultor, y Arquitecto. Activo en Florenia de 1343 a 1368. Hijo de un Orfebre, aparece inscrito en el gremio de los Pintores en 1343, y en el de los Escultores en 1352. En 1367 participó en las deliberaciones acerca de la terminación de la Catedral. De 1352 a 1359 compuso, como ex voto tras la peste, el gran Tabernáculo policromo de Orsanmichele, de gusto rebuscado y complejo. Influidos por la cultura pictórica de Maso Di Banco, que combinó con un gusto por la ornamentación y el colorido de derivación Sienesa, es autor del gran Políptico de Santa María Novella. Decoró la Nave de Santa Croce con un conjunto de frescos que fueron destruidos.

Nardo Di CIONE Da ARCANGELO**(¿? ITA. d. 1308 - c. 1366)**

Pintor. Hermano de Andrea «El Orcagna» y de Jacopo. Autor de los Frescos de la Capilla Strozzi en Santa María Novella (Juicio final, Infierno, Paraíso, c. 1357), ilustración hábil, aunque un poco seca de la obra de Dante.

Jacopo Di CIONE Da ARCANGELO**(¿? ITA. d. 1308 - d. 1383)**

Pintor. Hermano de Andrea «El Orcagna» y de Nardo. Pintó la Anunciación (1383), en la Biblioteca de Volterra.

Giacomo Da CAMPIONE**(Campione c. Lugano ITA. 1/2 s. XIV - ¿? d. 1428)**

Arquitecto y Escultor italiano activo entre la segunda mitad del s. XIV y 1428. Trabajó permanentemente en el taller de la Catedral de Milano Duomo a partir de 1392. Destacó su impresión en el uso del estilo gótico "Fowery" sabido para sus patrones decorativos ostentosos.

Andrés MARZAL De SAX [o De SAS]**(¿? DEUTSCH. 1/2 s. XIV a. 1393 - ¿? p. s. XV d. 1410)**

Pintor de origen alemán. Documentado en Valencia entre 1393 y 1410. Obras como La incredulidad de Santo Tomás (Catedral de Valencia) y el Retablo de San Jorge (Museo Victoria y Alberto, London) definen su personalidad artística, creadora de una concepción personal del Gótico internacional. Su estilo tuvo resonancia en Cataluña y en Aragón e influyó en P. Nicolau, M. Alcañiz y G. Pérez.

Paolo VENEZIANO

(¿? ITA. a. 1310 - ¿? d. 1362)

Pintor. Activo en Venecia entre 1310 y 1362. Su obra aúna una formación de raíz Bizantina con elementos del Gótico occidental y con los principios de volumen y espacio de Giotto. El frontal de la Pala d'Oro de San Marcos de Venecia es obra suya.

Agostino Di GIOVANNI

(Siena ITA. c.1310 - ¿? 1348)

Escultor, y Arquitecto. Fue discípulo de Pisano y trabajó en el Sepulcro del Obispo Guido Tarlati, en la Catedral de Arezzo y en el Palacio comunal de Siena.

Antonio VENEZIANO

(Venecia ITA. 1319 – Florencia 1384)

Pintor. Trabajó con T. Gaddi y completó luego las escenas de la Vida de San Raniero, que había iniciado A. Bonaiuti en Pisa.

Ramón DESPUIG

(Cataluña ESP. a.1320 - ¿? d. 1348)

Arquitecto. Fue una de las principales figuras de la Escuela arquitectónica Catalana de la época. Primer Arquitecto (1324-39) del Claustro de la Catedral de Vic. En 1329 contrató con Berenguer de Montagut la construcción de la Iglesia de Santa María del Mar de Barcelona.

Berenguer De MONTAGUT

(Cataluña ESP. a.1320 - ¿? d. 1383)

Arquitecto. Activo en Cataluña. Realizó la Catedral de Manresa (1328) y, junto con R. Despuig, el Proyecto de la Iglesia de Santa María del Mar de Barcelona (1329).

Agnolo Di VENTURA

(Siena ITA. a. 1325 - ¿? d. 1348)

Escultor, y Arquitecto sienés. Autor del monumento de Guido Tarlati en Arezzo (1330), y que trabajó en la construcción de la catedral de Siena.

Tommaso ó Tomaso Da MODENA

(Módena ITA. c. 1325- *Id.* c. 1379)

Pintor y Miniaturista. Influido por Giotto, trabajó en Emilia y en Venecia. Unió la elegancia de las formas a un gran realismo (Santos y frailes, Frescos de la Iglesia de San Niccolò de Treviso, 1352).

Melchior BROEDERLAM

(¿Ypres? FLA. c. 1328-¿? d. 1410)

Pintor Flamenco. Fue Pintor de Cámara de Luis de Male y de Felipe "el Atrevido". Su Pintura de las alas del Retablo de la Cartuja de Champmol (1394) es una de las primeras muestras del Gótico internacional.

Ugolino Di VIERI

(Siena ITA. 1329 - ¿? c. 1385)

Orfebre sienés. En 1338 hizo su obra maestra, el relicario de los corporales de Bisená (Orvieto), concebido en forma arquitectónica, y adornado con esmaltes. Del mismo tipo es el relicario de San Sabino (Orvieto), relizado poco después.

Vitale Da BOLOGNA D'AIMO De CAVALLI

(Bologna ITA. a. 1330 - ¿?1359)

Pintor activo entre 1330 y 1359. Considerado el fundador de la Escuela Pictórica Boloñesa de s. XIV, se observa en su obra un Realismo que matiza su estilo Goticista.

Peter PARLER

(Schwabisch-Gmünd DEUTSCH. 1330 – Praga CHEC. 1399)

Arquitecto, y Escultor alemán. El miembro más famoso de una dinastía de los masones activos en el siglo XIV y el siglo temprano del XV.

En 1353 lo designaron Arquitecto de la Catedral de Praga y mucha de la actual estructura fue diseñada por él. En colaboración con sus hijos Wenzel y Johann completó, a partir de 1353, la Catedral de Praga, renovando el sistema de bóvedas con la articulación de las nervaduras, elemento nuevo que se difundiría por toda Alemania.

Él también construyó el Puente célebre de Charles sobre el río Vltava en Praga. Conocido por una serie de Retratos en el triforium de la Catedral de Praga, incluyendo un retrato de él mismo y el que está del Emperador Charles IV.

Peter fue el más grande Arquitecto y Escultor de Praga, uno de los centros internacionales del Gótico, en la época del Emperador Carlos IV

Michael, tallador de piedra en Praga, y Johann Von Gmünd, Maestro de obras en Friburgo (1353) y Basilea (1357), fueron hermanos de Peter; todos ellos difundieron el "estilo Parler" por los países germánicos meridionales.

Lorenzo VENEZIANO

(Venecia ITA. 1336 - /d. 1373)

Pintor. Discípulo de Paolo Veneziano, siguió el estilo de su maestro, aunque su obra refleja también la influencia del Gótico internacional (La Virgen de la rosa).

Guariento Di ARPO

(La Florida, Padua ITA. 1338 - d. 1370)

Pintor. Él era el Pintor principal de su tiempo en Padua y primero se registró allí como Maestro en 1338. El origen de su estilo ecléctico altamente distintivo no debe ser explicado en los términos de la influencia de un Bizantinismo regional mal definido, según lo postulado por algunos anteriormente; sino algo como una alarma y síntesis discriminatoria de las tendencias de entonces, en las visitas al área de Veneto por los Artistas tales como Giotto y Giovanni Pisano. Elementos de las cosechadoras del estilo de Guariento dibujados obviamente del trabajo de Giotto en Padua y por otra parte con un sentido más abiertamente Gótico de la línea y ritmo, con un acercamiento dramático a la narrativa, orientándose de vez en cuando en lo caricaturesco.

Claus SLUTER

(Haarlem NEERL. c. 1340/45-Dijon FRA. 1405 / 06)

Escultor Flamenco. Trabajó en Dijon. Su obra se inscribe dentro del estilo Gótico, al cual supo dotar de una monumentalidad y un Naturalismo que conducen prácticamente a las puertas del Renacimiento. Se le considera, por ello, el principal Escultor del Norte de Europa de finales del siglo XIV. En 1379 está documentada su presencia en Bruselas, pero puede decirse que su carrera como Escultor comenzó en 1385, cuando entró al servicio de Felipe el Atrevido, duque de Borgoña. Éste había fundado una Cartuja en Champmol, cerca de Dijon, que constituía por entonces un foco artístico de primer orden. Sluter ingresó en el taller de Escultura de la Cartuja y no tardó en estar al frente de toda la decoración escultórica del edificio religioso, a la que dedicó el resto de su vida. Esculpió en primer lugar las figuras para la portada de la Iglesia, casi de bulto redondo; en ellas, el peso de las masas y el intenso poder de caracterización se alejan considerablemente de la linealidad del gótico. A continuación se ocupó de una fuente, de la que sólo se conserva intacto un pilar hexagonal con seis figuras de profetas, conocida como Pozo de Moisés; la fuerza física de estas figuras y su individualización es todavía mayor que en las estatuas de la portada. La fuente estaba rematada por un Calvario, del que quedan, entre otros fragmentos, el Torso y la cabeza de Jesucristo, esta última con una intensidad sin precedentes en la expresión del sentimiento de dolor, motivo por el cual es considerada como la obra maestra del Escultor. Su última obra fue el Sepulcro de Felipe "el Atrevido", que no pudo concluir; la mayor parte de la sepultura la realizó su sobrino, Claus de Werve; a Sluter se deben las figuras de *pleurants* (plañideras), que impresionan por su solemnidad y por la fuerza expresiva de los pliegues de las túnicas, un rasgo singular de su estilo. Su obra ejerció una enorme influencia, también en la Pintura, y las figuras de *pleurants* fueron adoptadas a partir de entonces por otros Artistas en multitud de monumentos funerarios.

Bertram "Maestro De HAMBURGO"

(Minden DEUTSCH. 1345 - Hamburgo c. 1415)

Pintor y Escultor. En 1395 trabajó en Lübeck para las fiestas en honor de Carlos IV de Bohemia. Realizó los paneles y las esculturas del Altar de Grabow y de Buxtehude.

Ulrich Von EISINGEN

(¿? DEUTSCH. c. 1350 - ¿? c. 1419)

Arquitecto. Autor de la Agua actual de la Catedral de Estrasburgo, que presenta un nuevo diseño de fines del siglo XIV, también diseñó la Torre y la aguja de Ulm.

Hans STETHAIMER De BURGHAUSEN

(Burghausen DEUTSCH. c. 1350 – Landshut 1432)

Arquitecto y escultor alemán. A partir de 1432 prosiguió la construcción de la iglesia de San Martín (iniciada en 1380 por Hans Von Burghausen). Triple nave alta y luminosa, gran torre occidental, se le atribuye el altar esculpido de piedra (1424). Se le debe también la iglesia de San Jacob de Wasserburg (al este de Munich).

Ramón DESTORRENTS

(Cataluña ESP. a. 1351 - ¿? d. 1362)

Pintor y Miniaturista. Destacado representante del Gótico italianizante, en su obra prevalece la influencia Sienesa. Sucedió a Ferrer Bassa como Pintor y Miniaturista de la casa real catalanoaragonesa. La obra que ha permitido reconstruir su producción es el Retablo de la Almudaina de Palma de Mallorca (c. 1353). En torno a esta obra, se agrupan el Retablo de Santa Marta de Irvalls, el de San Vicente y el de Santa Marta y Santa Margarita.

Francese SERRA

(Cataluña ESP. 1350 - ¿? 1419)

Pintor. De familia de Pintores. Los cuatro hermanos eran los hijos de un Sastre y naturales de Barcelona. Su dirección artística de la ciudad forjó el estilo dominante allí por la mitad segundo del siglo XIV. El estilo del taller de Serra consistió en una mezcla de los elementos heredados de la familia de Destorrens (especialmente de Rafael Destorrens, con el cual Pedro Serra fue entrenado), y la influencia omnipresente en el Arte Catalán de la Pintura italiana, particularmente del Arte de Sienés. A pesar de las semejanzas compositivas e iconográficas que ligan el trabajo del Serra a la Pintura Sienesa, sin embargo, hay una raya definida de la influencia Gótica francesa, y su producción del taller también es marcada por la estampilla fuerte, individual de la tradición española nativa. El taller era evidentemente una

empresa de colaboración, puesto que se pueden distinguir varias manos en todos los trabajos para sobrevivir.

Heinrich PARLER

(Schwaben DEUTSCH. a. 1351 - ¿? f. s. XIV)

Arquitecto. Perteneció a una familia de Arquitectos y Escultores alemanes del s. XIV. Heinrich (activo en Colonia y Suabia), cuya obra más importante es el Coro de la Iglesia de Schwäbisch Gmünd (1351).

Gherardo STARNINA

(Florencia ITA. c. 1354 - *íd.* 1409/13)

Pintor. Mencionado como miembro de la cofradía de Pintores de Florencia (1387), está documentada su actividad en Toledo y Valencia entre 1398 y 1401. De su actividad en Italia no se le conocen obras ciertas. Vasari le atribuyó los Frescos de la Capilla de San Jerónimo en la Iglesia del Carmine de Florencia, con un estilo de carácter Gótico tardío. Se le atribuyen también los Frescos de la capilla Castellani en Santa Croce, la Decoración de la Colegiata de Empoli y una Tabla con la Tebaida. En España fue uno de los representantes de la Pintura Valenciana internacional. Se le atribuyen el Retablo de la Capilla del Salvador, y el de la Crucifixión, y los Frescos de la Capilla de San Blas, en la Catedral de Toledo.

Pere SERRA

(Cataluña ESP. 1357 – ¿? 1406)

Pintor. Discípulo de R. Destorrents, realizó el Retablo del Espíritu Santo de la Catedral de Manresa (c. 1394) y una tabla con San Bartolomé y San Bernardo.

Meister Wilhelm Von HERLE

(Colonia DEUTSCH. a. 1358 – *íd.* 1378/79)

Pintor alemán. En 1380, las noticias de la muerte de Wilhelm aún no se sabían a la hora de escribir el *Chronicle de Limburg extolled* describiendo la capacidad de Wilhelm como el principal de Colonia, 'el mejor Pintor Alemán en la Tierra', que fue admirado mucho para representar la figura humana 'como si estuviera viva'.

Jaume SERRA

(Cataluña ESP. a. 1360 – ¿? 1406)

Pintor. Autor de un Retablo de la Virgen. A partir de 1363, los dos hermanos (Jaume y Pere) trabajaron asociados. Su Pintura, caracterizada por figuras exquisitamente estilizadas y un intenso cromatismo, rica en oros y de gran efecto decorativo, evidencia la influencia del Arte Sienés. Su taller marcó la orientación dominante en la Pintura catalana del último tercio del s. XIV, hasta la introducción del Gótico internacional.

Giovanni BUON [BON]

(Venecia ITA. 1360/82 - *íd.* 1442)

Arquitecto y Escultor. Estuvo ligado a la tradición Gótica y al estilo de los Dalle Masegne.

Jean Hennequin De La CROIX «Juan De LIEJA»

(¿Lieja? NEERL. a. 1361 - ¿? d. 1383)

Escultor de la Corte francesa. Autor de los ejemplos más acabados de Efigies de alabastro sobre sarcófagos de mármol negro, uno de ellos en la Abadía de Westminster, dedicado a la Reina Felipa de Hainault. El color se limitaba, por lo general, a los detalles de las vestimentas y a los escudos.

Tadeo Di BARTOLI

(Siena ITA. 1362 - *íd.* 1422)

Pintor. Trabajó en Siena y Pisa. En su obra, abundante y variada (Bautismo de Cristo, 1397, frescos de San Guimignano), abandonó hacia 1400 los temas religiosos tradicionales para abordar temas humanistas.

Lorenzo ZARAGOZA

(Cariñena, Aragón ESP. a. 1364 - ¿? d. 1395)

Pintor. Activo entre 1364 y 1395. Trabajó frecuentemente al servicio de la Corona de Aragón, en la que fue especialmente considerado. Ejecutó retablos para Iglesias y Conventos de Barcelona, Cagliari (Cerdeña), Calatayud, Teruel y Jérica, entre otros lugares. Se le atribuye la tabla de la Virgen de la leche de Torroella de Montgrí, los tres Retablos de Villahermosa del Río, y el Retablo del Gremio de Carpinteros y Pintores de Valencia (c. 1380).

Lorenzo MÓNACO

(¿Siena? ITA. c. 1370 - Florencia 1425)

Pintor y Miniaturista. Fue discípulo de A. Gaddi y siguió el estilo Sienés. Representó en Florencia la delicadeza del Gótico final (Adoración de los Magos). Fue notable su labor como Miniaturista. Se cree que fue Maestro de *Fra Angélico*.

Hubert Van EYCK

(¿Maaseik? FLA. c. 1370 - ¿Gante? c. 1426)

Pintor. Hermano mayor de Jan, trabajó quizás en La Haya hacia 1415 al servicio de Guillermo IV, Conde de Holanda, trasladándose posteriormente a Flandes. Es difícil escindir su obra de la de su hermano, pero en líneas generales se considera que empezó el tríptico de La adoración del Cordero Místico (Gante, Saint Bavon), continuado por Jan y finalizado en 1432. Se le atribuyen además dos miniaturas del Libro de Horas de Turín y la obra que representa las Marías en el Sepulcro.

Joan SERRA

(Cataluña ESP. a. 1370 - ¿? d. 1384)

Pintor catalán. Sólo ha sido recuperado históricamente en el plano documental, pues hasta ahora no se ha logrado establecer una vinculación segura entre él y alguna de las pinturas anónimas que se conservan de ésta época. Su taller radicó en Barcelona y marcó la orientación dominante en la pintura catalana del último tercio del siglo XIV, hasta la introducción del estilo gótico internacional por Luis Borrassa.

Johan MAELWÆL «Jean MALOUEL»

(Nimega FLA. c. 1370 – París FRA. 1419)

Pintor. Desde 1397 fue Pintor de Corte de los Duques de Borgoña. Es autor, entre otras obras, de un Retablo de San Dionisio (Museo del Louvre), finalizado por H. Bellechose.

Gentile Da FABRIANO

(Fabriano ITA. c. 1370 - Roma 1427)

Pintor. El verdadero nombre de este pintor tardogótico es Gentile di Niccolò, recibiendo el apelativo da Fabriano por ser originario de esta localidad. Sus orígenes y su formación resultan bastante desconocidos, aunque pudo formarse dentro del "estilo internacional" vigente en los últimos años del siglo XIV. Está documentado por primera vez en 1408, durante una estancia en Venecia, iniciando unos trabajos decorativos en el palacio de los Dux que serían acabados por Pisanello. Su carrera itinerante le hará gozar de enorme fama, visitando todas las Cortes del norte de Italia, donde recibirá numerosos encargos, pudiendo decirse de él que fue maestro de una importante generación de artistas que apenas asumen los dictados del Renacimiento como Jacopo Bellini o Jacobello del Fiore. Durante 1422 y 1425 está en Florencia, desarrollando su estilo elegante y cortesano, alejado de las preocupaciones por la figura y la perspectiva de Masaccio, aunque se encuentren presentes en algunas de sus obras. Su producción no es muy amplia ya que la mayor parte de sus frescos han sido destruidos, dejándonos en sus trabajos en tabla un exquisito detallismo y una admiración por los fondos dorados, los arabescos y la línea sinuosa que le sitúan fuera de la órbita del Quattrocento.

Cennino CENNINI

(Colle Di Val D'Elsa, c. Siena ITA. c. 1370 - ¿? c. 1440)

Pintor. Se dedicó al estudio de la Pintura de Giotto y, hacia 1390, escribió un Tratado de la Pintura, donde expuso los principios artísticos y técnicos de su Maestro y dio una serie de consejos prácticos a los Pintores. Pintó al fresco La leyenda de la Cruz en la Iglesia de San Francisco de Volterra.

La Estética de Cennino Cennini.

Es además de pintor de la escuela florentina, autor de un precioso Tratado de la pintura escrito en 1437. según S/n, el arte consiste primordialmente en la imitación de la naturaleza, pero hace falta también someterse a la dirección de un maestro, ya que es éste el camino para adquirir un estilo. El arte, en definitiva, debe corregir la imitación de la naturaleza mediante el estilo, y el estilo mediante la imitación de la naturaleza. Los primeros principios de todo arte son el dibujo y el colorido. S/n es, en efecto, el discípulo más fiel de Giotto; trabaja con Taddeo Gaddi, y precisamente Giotto había introducido en la pintura medieval un rigor en el dibujo que antes era desconocido.

Utilizó en los umbrales del Renacimiento, por primera vez el término *disegno*.

Lorenzo SALIMBENI

(San Severino, Las Marcas ITA. c. 1374 - ¿? a. 1420)

Pintor. Los dos hermanos italianos, Lorenzo y Jacopo, fueron Pintores destacados representantes del estilo Gótico internacional. De Lorenzo destaca el retablo Desposorios de la Virgen.

Jacopo SALIMBENI

(San Severino, Las Marcas ITA. f. s. XIV - ¿? c. 1427)

Pintor. No se conocen obras de Jacopo. La obra más notable en que colaboraron los dos hermanos son los frescos de las Historias de San Juan Bautista en el Oratorio de San Giovanni (Urbino).

Jacopo Di PIETRO D'AGNOLO De La QUERCIA

(Quercia Grossa, Siena ITA. c. 1374 - Siena 1438)

Escultor. Impuso en los comienzos del Quattrocento una original concepción del Humanismo que vino a renovar la tradición. En 1401 colaboró con Brunelleschi en la ejecución de la Segunda puerta del Baptisterio de Florencia. Empezó el trazado de los planos para la fuente pública de Siena, llamada Fonte Gaia, cuya realización se atrasó hasta 1419 y de la que tan sólo quedan algunas estatuas que muestran una gran inventiva y un nuevo vigor (Palazzo Pubblico). Desde 1425, y hasta su muerte, trabajó en las Escenas del Antiguo Testamento destinadas a la gran puerta de San Petronio de Bolonia.

Pere MOREY**(¿? ESP. a. 1375 - ¿? 1394)**

Escultor. Hermano de Guillem. Estuvo al servicio de la Catedral de Mallorca como Maestro mayor del Portal del Mirador.

Guillem MOREY**(Mallorca ESP. a. 1375 – ¿? d. 1396)**

Escultor. Sólo se tiene constancia de la actividad que desarrolló al servicio de la Catedral de Gerona entre 1375 y 1396, de la que fue nombrado Maestro mayor en 1394. A él se deben los Monumentos sepulcrales de Ramón Berenguer II y la Condesa Ermesinda, en los que muestra un estilo de noble simplicidad.

Rafael DESTORRENTS**(¿? ESP. c. 1375 - ¿? d. 1410)**

Pintor Miniaturista. Hijo o más probablemente nieto de Ramón Destorrents. Iluminó el misal de Santa Eulalia (1403, catedral de Barcelona), obra capital de la miniatura catalana de la época.

Robert CAMPIN ¿«Mtro. De FLÉMALLE»?**(¿Tournai? FLA. 1378 ó 79 - ¿.id.? 1444)**

Pintor. Existen muchas dudas en lo relativo a la identidad y la trayectoria de este Pintor, pese a lo cual es unánime el reconocimiento de la importancia de su figura, a la que se atribuye, junto con Jan Van Eyck, la creación del estilo Flamenco. En la actualidad se tiende a identificarlo con el Maestro de Flémalle y el Maestro de Mérode, dadas las similitudes estilísticas de las obras agrupadas bajo estos nombres convencionales con las de Jacques Daret y Rogier Van Der Weyden, que consta que se formaron con Robert Campin. En la obra de éste, el decorativismo del Gótico internacional deja paso a un detallismo y un Naturalismo aplicados a escenas religiosas protagonizadas por figuras de gran fuerza volumétrica e intensidad dramática. Su obra más famosa es el Retablo de Mérode.

Giovanni BADILE**(Verona ITA. c. 1379- id. c. 1451)**

Pintor. Estuvo vinculado a las corrientes lombardas del momento. Es autor del ciclo de Frescos de la Capilla Guantieri de Santa Maria della Scala en Verona.

Klaas [Claus] Van De WERVE**(¿Haarlem? NEERL. c. 1380 - Dijon 1439)**

Pintor, y Escultor. Sobrino de Claus Sluter y y continuador de su estilo en el siglo XV.

Jacquemart De HESDIN**(¿? FRA. a. 1384 - ¿? d. 1409)**

Pintor Miniaturista. Trabajó, a partir de 1384, al servicio del Duque Jan De Berry, para quien ilustró Las grandes horas (c. 1409), Las pequeñas horas y Las muy bellas horas.

Nicolau PERE**(Valencia ESP. a. 1390 - ¿? d. 1405)**

Pintor. Documentado entre 1390 y 1405. Está considerado como uno de los introductores del estilo Gótico internacional en la Escuela Valenciana. Colaboró con M. de Sax en dos retablos y en la decoración mural de las torres de Serranos (1395). Su única obra de segura autoría es el Retablo de Sarrión (1404). Su estilo, influido por el Arte Germánico, se caracteriza por el colorido y por el amaneramiento con estilización de las figuras.

Luis BORRASÀ**(Geroma, Cataluña ESP. 1390 - Barcelona 1424 ó 25)**

Pintor catalán. Nacido en el seno de una familia de pintores. En 1382 estaba ya en Barcelona, donde trabajó hasta su muerte. Su taller fue el más activo y prestigioso de la Barcelona de primer cuarto del siglo XV. Hay datos de dieciocho retablos suyos (retablo de Guardiola, 1404; Santo Entierro de Manresa, 1410; retablo de San Pedro, 1411-1413, Tarrasa). Asumió el papel de introductor y exponente máximo del estilo internacional.

Jan Van EYCK**(¿Maaseik? FLA. c. 1390 - Brujas 1441)**

Pintor flamenco actual Bélgica. Sin duda, el suyo es el más conocido entre los nombres de los Pintores primitivos flamencos, una fama de la que ya gozaba a su muerte; hoy se le sigue considerando uno de los grandes Maestros de la Pintura. Durante mucho tiempo se le atribuyó la invención de la técnica pictórica del óleo, pero en la actualidad se piensa más bien que la llevó a unos niveles de perfección elevadísimos, desconocidos antes de él. Trabajaba los colores al óleo pacientemente, a veces con la yema de los dedos, hasta plasmar los reflejos luminosos de los objetos y el aspecto cambiante de la luz. Trabajó en La Haya para Juan de Baviera y más tarde en Lille como Pintor de Corte de Felipe "el Bueno", a quien permaneció vinculado durante toda su vida. En 1430 se estableció en Brujas, donde vivió hasta su muerte. Dos años más tarde, en 1432, acabó la que se considera su obra maestra, el gran Retablo de la Adoración del cordero místico, realizado para la Catedral de Gante. Esta obra presenta, no obstante, problemas de atribución, ya que incluye una inscripción en el

marco según la cual fue ejecutada por Hubert y Jan Van Eyck. El problema radica principalmente en lo oscuro de la figura de Hubert, al cual no se atribuye ninguna otra obra y de quien nada se sabe con certeza, hasta el punto de que algunos especialistas han llegado a dudar de su existencia. Por otra parte, no hay en el retablo diferencias estilísticas que permitan atribuir partes distintas a cada uno de los dos hermanos. La obra, que consta de más de doce tablas, es notable por su vivo colorido, la riqueza paisajística, el complejo programa iconográfico y el extremo cuidado de los detalles, rasgo característico de Van Eyck y extensivo a toda la Pintura Flamenca. Se le atribuyen unas veinte pinturas más, muchas de las cuales no han llegado hasta nosotros. Las que han sobrevivido son retratos y cuadros religiosos. Entre los primeros, el más conocido es el Matrimonio Arnolfini, ambientado en un interior de la época repleto de pequeños detalles. Gracias a la riqueza del empaste, el Artista fue capaz de reproducir a la perfección en esta obra las texturas más diversas, desde el pelo sedoso del perrillo situado en primer término al latón pulido de la lámpara y la superficie convexa del espejo del fondo, donde el Pintor da una segunda versión de la escena al mismo tiempo que crea efectos de profundidad. El hombre del turbante rojo se considera un autorretrato del Artista; la representación del modelo, impasible como todos los de Van Eyck, no resulta tan interesante como la reproducción del espléndido turbante con que se toca. La Virgen del Canciller Rolin y La Virgen del Canónigo Van Der Paele son las dos obras que se le conocen de temática religiosa. El esquema es el mismo en ambas: la Virgen con el Niño como figura central rodeada de los donantes y comitentes; en las dos telas, el mérito reside en el lujo de detalles de los interiores donde se ambienta la escena, que incluyen vidrieras, doseletes, alfombras, esplendorosos vestidos, etc. La primera, no obstante, supera a la segunda por la profundidad que le añade el paisaje reproducido al fondo, que contribuye igualmente a la mayor luminosidad de la obra. La maestría técnica de Van Eyck para modelar figuras y objetos con luz y color y su detallada representación de superficies y texturas resumen el estilo de un Artista que tomaron como modelo numerosas generaciones, a pesar de que la enorme perfección de sus obras había puesto el listón muy alto a sus posibles seguidores. Entre todos ellos destacaría especialmente Petrus Cristus.

**Bernat MARTORELL «Mtro. de San Jorge»
(Sant Celoni ESP. 1390 - Barcelona 1452)**

Pintor y Miniaturista Catalán. Se sabe que fue hijo de un Carnicero de Sant Celoni y que tuvo un taller de Pintura en la calle Regomir de Barcelona, el más concurrido desde la muerte de Lluís Borrassà hasta la aparición de Jaume Huguet. Trabajó para gremios, corporaciones e instituciones religiosas y no recibió, en cambio, encargos regios. Su ocupación fundamental fue la Pintura, pero no desdeñó tareas menores, como la decoración de telas o la realización de modelos para vidrieras. Fue, además, un excelente miniaturista, que dejó, entre otras obras, un delicado Libro de horas. El Retablo de San Pedro de Púbol es la única obra suya que ha podido documentarse con seguridad y, a partir de ella, se le han atribuido otras creaciones agrupadas anteriormente bajo la personalidad del Maestro de Sant Jordi. El retablo de Púbol es una obra que se enmarca en el Gótico internacional y corresponde al período de madurez del Artista. Sin abandonar nunca los cánones del Gótico internacional, Martorell incorporó en algunas de sus creaciones posteriores rasgos franco-flamencos, como la fantasía y la riqueza descriptiva; esta última confiere un singular atractivo al Retablo de La Transfiguración de Barcelona, una de sus obras más admiradas. Entre sus obras restantes, la más destacada es el Retablo de San Jorge (disperso en la actualidad), en el que da muestras de un lirismo extraordinario.

**Konrad De WESTFALIA Von SOEST
(Westfalia DEUTSCH. a. 1394 - ¿? 1425)**

Pintor alemán. Mencionado en Dortmund, donde parece que trabajó durante el primer cuarto del siglo XV. Es el representante más sobresaliente de la escuela de Westfalia. Debí de vivir en Gijón o en París hacia 1400-1410. su arte es típico del estilo gótico internacional y presenta relación con la pintura y la miniatura francoflamenca en donde se puede juzgar mejor su pintura es en las escenas de la vida de María, del retablo de Nuestra Señora de Dortmund (museo de Dortmund)

**Joan o Johan PERE
(¿Barcelona? ESP. a. 1394 - ¿? c. 1458)**

Escultor Catalán. Documentado entre 1394 y 1458. Llevó a cabo una destacada actividad en el ámbito de la Corona de Aragón. Hijo y discípulo de Jordi Joan, es probable que, dadas la madurez de sus primeras obras y las influencias que evidencian, se formara en el extranjero. Trabajó al servicio del Arzobispo de Tarragona (Retablo mayor de la seo de Tarragona, 1426-1433) y en Nápoles, donde coincidió con el Arquitecto G. Sagrera y con otros Artistas de la Corona en la Fábrica de Castelnuovo creada por Alfonso el Magnánimo. Es autor del Medallón de San Jorge de la fachada del Palacio de la Generalitat en Barcelona (1418).

**Guido [Guidolino] Di PIETRO «Fra Angélico»
(Vicchio Di Mugello, Toscana ITA. c. 1395 - Roma 1455)**

Pintor. No se le atribuye ninguna obra hasta 1420 (Relicarios para Santa Maria Novella). Se orientó hacia un Arte expresivo, instalado en el espacio y bañado por la dulce luz florentina, que no atenúa en absoluto la solidez de la composición y la firmeza de los volúmenes. Todas estas cualidades aparecen con gran evidencia en sus obras fundamentales: Descendimiento (c. 1440), Lamentación sobre el cuerpo de Cristo (1440-1445), Coronación de la Virgen (antes de 1445), la serie de pinturas realizadas para las Celdas del Convento de San Marcos de Florencia y La Anunciación del Museo del Prado (*ver ilustración No. 88*). Las virtudes espirituales del Pintor armonizan con la frescura y la delicadeza de sus coloridos, con la elegancia del dibujo y con esa manera tan suya de ocupar el espacio con el mínimo de medios y de efectos.

**Antonio PISANO «Il PISANELLO»
(¿? ITA. c. 1395 - ¿? c. 1450 a 55)**

Pintor y Medallista. Brillante representante del preciosismo Gótico, inició su carrera en Verona y trabajó de 1415 a 1420 bajo la dirección

de Gentile Da Fabriano. Encargado de la terminación de los frescos que este último dejó inacabados en San Juan de Letrán de Roma, adquirió una reputación tal que le abrió las puertas de las grandes cortes italianas. En Verona pintó sus mejores obras: La madona de la codorniz (atribuida), La Anunciación (1424-1426) y sobre todo La leyenda de San Jorge (1429-1430). Fue llamado a Mantua, Milán y Rimini, donde realizó medallas con efigies de los príncipes de la época. En sus últimas pinturas se aleja del estilo de su Maestro Gentile da Fabriano, e insiste en referencias a Ghiberti, Paolo Ucello y Masolino: La Virgen con los santos Antonio Abad y Jorge (1447-1448) y su última y gran obra, el ciclo de frescos de tema artúrico, conocido a través de frescos y sinopias encontradas recientemente en una Sala del Palacio ducal de Mantua.

Guillem SAGRERA

(Cataluña ESP. a. 1396 - Nápoles 1456)

Arquitecto y Escultor. Activo en la primera mitad del s. XV en los dominios de la Corona de Aragón. Maestro mayor de la obra de la Catedral de Perpiñán, desde 1420 asumió la dirección de las obras de la de Mallorca, en la que realizó la Capilla de San Guillermo y la Sala capitular; su labor como Escultor destaca en el Portal del Mirador, con un estilo que remite al Arte de C. Sluter. En 1426 firmó un contrato para la edificación de la Lonja mallorquina, una de las construcciones civiles más bellas del Gótico español, en cuya hermosa decoración escultórica destacan las estatuas de los ángulos de la fachada, los tímpanos de los portales y las gárgolas. En 1447 se trasladó a Nápoles, donde Alfonso V de Aragón le encargó la dirección de las obras del Castelnuovo; a él se deben el Proyecto de las torres y sobre todo la gran Sala de los Barones.

Francesco SQUARCIONE

(Padua ITA. 1397 - Venecia 1468)

Pintor. Fue un apasionado estudioso y coleccionista de piezas de la antigüedad clásica, así como de dibujos de los Maestros Toscanos. Más que en sus obras, en las que combina elementos Góticos con notas donatellianas, su importancia estriba en que supo transmitir a sus discípulos (Mantegna, Tura, Crivelli, Schiavone, Zoppo) el interés y la grandeza de la antigüedad clásica y su conocimiento de los Artistas Toscanos (Donatello, Lippi).

Roger Van Der WEYDEN ¿«Mtro. De FLÉMALLE»?

(Tournai FLA. 1399 ó 1400 - Bruselas 1464)

Pintor flamenco, actual Bélgica. Aunque fue el Pintor flamenco de mayor proyección internacional en su tiempo y uno de los grandes Maestros del siglo XV en Flandes, su figura resulta problemática por las confusas referencias documentales. En general, se acepta que es el Rogelet de la Pasture que ingresó en 1427 en el taller de Robert Campin, en Tournai, y que salió de él convertido en Maestro Pintor en 1432. De hecho, existen coincidencias estilísticas básicas entre ambos Artistas, ya que Van Der Weyden partió del estilo expresivo, lineal y Naturalista de su Maestro para dotarlo de una mayor intensidad dramática y un mayor grado de sofisticación y refinamiento. Una de las primeras obras del Maestro, y quizá la más conocida, el Descendimiento, condensa todas las características estilísticas que hacen sus creaciones inconfundibles: las figuras, dispuestas en una composición magistral dominada por el sentido del movimiento, expresan toda la fuerza de sus sentimientos con una riqueza iconográfica sin precedentes; el decorativismo, relegado a un segundo plano, se somete a la fuerza del color. En 1436, Van Der Weyden está documentado en Bruselas como Pintor oficial de la ciudad, donde tuvo un taller con numerosos ayudantes y discípulos, desde el que ejerció una gran influencia no sólo en los Pintores flamencos, sino en muchos Pintores europeos de la época. Además de unos Retablos sobre la Justicia para el Ayuntamiento de Bruselas (perdidos), se le deben innumerables obras de temática religiosa (Tríptico de la Virgen, Tríptico Miraflores) y retratos (Jóvenes mujeres, Francesco de Este); en éstos, la representación Naturalista de los rasgos de los personajes está sublimada por sutiles efectos luminosos. En 1450 viajó a Roma para ganar el jubileo y después visitó algunas otras ciudades italianas; fue su único desplazamiento fuera de Bruselas, o al menos, el único del que se tiene noticia.

Pedro GUAS

(Bretaña FRA. 1/2 s. XIV - Toledo ESP. p. s. XV)

Arquitecto español de origen bretón. Fijó su residencia en la ciudad de Toledo, donde trabajó como entallador, con su hijo y con Juan Alemán, en la portada de los Leones de la Catedral.

William WYNFORD

(¿? ENG. 1/2 s. XIV - ¿? p. s. XV)

Arquitecto británico. Primeramente trabajó como maestro albañil en la catedral de Wells (1364), y se cree que fue arquitecto del New Collage de Oxford (1379), y del Collage de Winchester (1387). En 1394 emprendió importantes trabajos en la catedral de dicha ciudad. Ejerció notable influencia en el suroeste de Inglaterra.

Henry YEVELE

(¿? ENG. 1/2 s. XIV - ¿? p. s. XV)

Arquitecto. Gran Maestro al igual que Giotto. Por lo que se conoce de su carrera, al contrario de los Artistas conventuales, se puede suponer que ganar dinero y reconocimiento figuraban muy alto en su lista de prioridades, esto no era sorprendente en su época.

Stefano Da VERONA Da ZEVIO

(Verona ITA. f. s. XIV - ¿? p. s. XV)

Pintor italiano. Es uno de los maestros más característicos del gótico internacional, y su obra atestigua el influjo de la pintura y la

miniatura del norte de Europa, en especial de la escuela de Colonia, que se manifiesta sobre todo en sus decoraciones y en sus motivos refinados, como en la Madonna de la rosaleda (Verona), o en la Adoración de los magos (1435, Brera), su única obra fechada.

Juan De VALENCIENNES

(¿Valenciennes? FRA. f. s. XIV - ¿? p. s. XV)

Escultor. Realizó los relieves del tímpano y del pináculo en el Portal del Mirador de la Catedral de Palma de Mallorca.

Pol De LIMBOURG

(¿? FRA. f. s. XIV - ¿? d. 1415)

Pintor Miniaturista y Escultor. Fue Valet de Chambre del Duque de Berry.

Jacobello Del FIORE

(¿? ITA. f. s. XIV - ¿Venecia? 1439)

Pintor italiano. Fue uno de los principales representantes del estilo gótico internacional, que interpretó con particular vigor expresivo (León de San Marcos, 1415, palacio de Dux, Venecia; Virgen con Niño, museo Correr, Venecia; Virgen de la Misericordia, Academia de Venecia).

Bartolomeo BUON

(¿? ITA. f. s. XIV - Venecia 1464)

Escultor. Hijo de Giovanni. Tuvo una actitud más abierta a las aportaciones del Clasicismo y recibió la influencia de N. y de P. Lamberti, Escultores Toscanos activos en Venecia.

Gentile di Niccolò Da FABRIANO

(Fabriano ITA. f. s. XIV - ¿? 1/2 s. XV)

Pintor tardogótico. Recibió el apelativo da Fabriano por ser originario de esta localidad. Sus orígenes y su formación resultan bastante desconocidos, aunque pudo formarse dentro del "estilo internacional" vigente en los últimos años del siglo XIV. Está documentado por primera vez en 1408, durante una estancia en Venecia, iniciando unos Trabajos decorativos en el Palacio de los Dux que serían acabados por Pisanello. Su carrera itinerante le hizo gozar de enorme fama, visitando todas las Cortes del Norte de Italia, donde recibió numerosos encargos, pudiendo decirse de él que fue Maestro de una importante generación de Artistas que apenas asumen los dictados del Renacimiento como Jacopo Bellini o Jacobello del Fiore. Durante 1422 y 1425 estuvo en Florencia, desarrollando su estilo elegante y cortesano, alejado de las preocupaciones por la figura y la perspectiva de Masaccio, aunque se encuentren presentes en algunas de sus obras. Su producción no es muy amplia ya que la mayor parte de sus frescos han sido destruidos, dejándonos en sus trabajos en tabla un exquisito detallismo y una admiración por los fondos dorados, los arabescos y la línea sinuosa que le sitúan fuera de la órbita del *Quattrocento*.

"Maestro de La Asunción de Aix-en-Provence"

(¿? FRA. p. s. XV - ¿? d. 1455)

Pintor. Su trabajo de la Eglise des Prêcheurs Aix-en-Provence tiene características propias de Van Eyck, con piezas en Bruselas, Ámsterdam y Róterdam; 1455.

Lorenzo MERCADANTE De BRETAÑA

(Bretaña FRA. p. s. XV - d. 1458)

Escultor. Trabajó en Sevilla a mediados del s. XV. Aportó allí un estilo originario del Norte de Europa, en el que conjugó las novedades Borgoñonas y la tradición idealista. Trabajó para la Catedral: Tumba del Cardenal Juan De Cervantes (1458) y Decorado de los pórticos, en general en terracota. Su obra fue continuada, a fines del s. XV y principios del s. XVI, por Pedro Millán.

Hanequin De BRUSELAS

(Bruselas FLA. p. s. XV - ¿? d. 1470)

Arquitecto y Escultor. Fue Maestro mayor de la Catedral de Toledo, donde dirigió la construcción de la Puerta de los Leones. Trabajó también en la Catedral de Cuenca.

Günther ZAINER

(¿? DEUTSCH. p. s. XV - Augsburg 1478)

Grabador e Impresor. En 1468 introdujo la imprenta en Augsburg, y su primera publicación fue las Meditaciones de vita Christi. Usó una letra gótica redondeada y editó diversas obras en lengua vulgar.

Juan GUAS

(Saint-Pol, Bretaña FRA. p. s. XV – Toledo ESP. 1496)

Arquitecto y Escultor. Era hijo del Francés Pedro Guas y quizá nació en Francia, pero trabajó en Castilla durante el reinado de los Reyes Católicos y fue uno de los grandes exponentes del estilo Isabelino. Está documentada su presencia en Toledo en 1453, cuando trabajaba al servicio de Hanequín de Bruselas en la Puerta de los Leones de la Catedral, probablemente en calidad de Escultor. Después de una labor fugaz en la Catedral de Ávila, también como Escultor, en 1472 fue nombrado Maestro de obras del Claustro de la Catedral de Segovia. En

esta ciudad, donde desplegó una febril actividad, compaginó su trabajo principal con la intervención en la Capilla mayor del Monasterio del Parral y en el Claustro de la Cartuja del Paular. El ornamentado conjunto del Monasterio del Parral, donde la decoración recubre por completo los elementos arquitectónicos, aunque sin ocultarlos, constituye un anticipo de las creaciones más emblemáticas de su estilo. Entre 1480 y 1483 se ocupó de la construcción del Palacio del Infantado, en Guadalajara, obra clave de la Arquitectura española del siglo XV y pieza fundamental en la trayectoria artística de Guas. En esta mansión señorial prototípica de la época, los estilizados elementos del estilo Gótico se realzan con abundante ornamentación, sobre todo en la fachada, que ha suscitado siempre gran admiración. En Toledo, además de algunas intervenciones en la Catedral, construyó la Iglesia de San Juan de los Reyes, finalizada en 1495 y realizada a mayor gloria de los Reyes Católicos; en su capilla mayor triunfa plenamente la tendencia al recargamiento y la exuberancia decorativa que se apuntaba en el Monasterio del Parral, centrada en este caso en los motivos heráldicos. Poco antes de su fallecimiento fue designado Maestro de obras de la Catedral de Toledo.

Ramón De MUR

(Cataluña ESP. p. s. XV - ¿? f. s. XV)

Pintor. Activo en el primer tercio del s. XV. Su estilo corresponde al Gótico internacional. Con anterioridad a la identificación de su personalidad histórica, su producción había sido catalogada bajo el nombre de «Maestro de Guimerá», por el Retablo de dicha ciudad. Otras obras relevantes son los Retablos de la Virgen, de Cervera, y de San Pedro de Vinaixa.

Konrad WITZ

(Rottweil, Schwaben DEUTSCH. c. 1400 - Basilea ó Ginebra SUIZA c. 1445)

Pintor origen Suabo. Su obra representa la fusión de la tradición del Gótico tardío alemán con el Renacimiento y las nuevas formas procedentes de Países Bajos (Van Eyck, Maestro de la Flémalle). Ello se refleja en un Realismo de fondo humanístico, excepcional en un Pintor germánico medieval y opuesto a la idealización conceptual del Gótico internacional, y en un agudo sentido de la observación, que se pone de manifiesto en la Arquitectura y el paisaje que suelen ambientar sus composiciones. Entre sus obras más notables cabe citar el políptico del Espejo de la Salvación (c. 1435), la Anunciación y el retablo de San Pedro (1444) para la Catedral de Ginebra.

Pedro GARCÍA De BONABARRE

(¿? ESP. p. s. XV - ¿? d. 1455)

Pintor. Activo en Aragón y en Cataluña durante la segunda mitad del s. XV. En 1455 dirigió el taller barcelonés de Martorell, en el que realizó los Retablos de San Quirico y Santa Julita y de Santa Clara y Santa Catalina. Su obra más importante es el Retablo de Bellcaire.

Domenico VENECIANO

(Venecia ITA. c. 1400 - Florencia 1461)

Pintor. Solicitado por Florencia, pintó los Frescos del Coro de San Edigio (1439-1445). Tuvo como discípulo a Piero della Francesca, a quien enseñó un nuevo sentido de color y una concepción aérea del espacio. Entre sus obras destaca la Adoración de los Magos (c. 1435), el Retablo de Santa Lucia dei Magnoli (1445) y fragmentos de Frescos conservados en Santa Croce (c. 1460).

Luis DALMÁU

(¿Valencia? ESP. p. s. XV a. 1428 - ¿? 1461)

Pintor de origen Valenciano, introductor del estilo Flamenco en Cataluña.

Aunque se conocen pocos datos sobre su vida, a juzgar por su perfecta asimilación de la Estética Flamenca, hay que suponer que se formó en Flandes, donde se sabe que viajó en 1432 por encargo del Rey Alfonso V de Aragón, en cuya Corte trabajó como Pintor. En 1443 el Consejo de Barcelona le encargó un retablo para su Capilla, dedicado a la Virgen de los Consellers, obra de gran calidad y la más famosa del Artista. En ella puede apreciarse una intensa influencia de Van Eyck, tanto en la técnica como en los modelos y la iconografía.

De 1431 a 1436 o 1438 residió en Flandes, donde acusó la influencia de la obra de Van Eyck. En 1445 pintó en Barcelona su obra maestra, el Retablo de los consellers, que evidencia su conocimiento del políptico de Gante e inicia el periodo de influencia Flamenca en la Pintura Gótica Catalana. De sus otras obras en Barcelona, sólo se conserva la tabla central del Retablo de Sant Boi de Llobregat, donde el estilo Flamenco está más atemperado.

COLANTONIO

(¿? ITA. d. 1400 - ¿? 1470)

Pintor. Fue la personalidad más destacada de la Pintura Napolitana del s. XV. Entre sus obras, destacan Descendimiento, Políptico de San Vicente Ferrer y San Jerónimo en el estudio.

Jacopo BELLINI

(Venecia ITA. d. 1400 - /d. 1470 ó 71)

Pintor. Fundador de una dinastía artística. Hijo de un Hojalatero, fue discípulo del célebre Pintor del llamado estilo Gótico internacional Gentile Da Fabriano, y es probable que acompañara a Gentile a Florencia. Padre de los también Pintores Gentile y Giovanni "el Giambellino", y suegro de Andrea Mantegna.

En 1441, trabajó como Pintor en la Corte de Ferrara, donde compitió con Pisanello, al que ganó, en la ejecución de un Retrato del Duque. Sin embargo, la mayor parte de su carrera la pasó en Venecia, donde realizó numerosas pinturas para Iglesias, Cofradías religiosas y para el Estado Veneciano. Tras su trabajo en Verona y en Ferrara, alcanzó, a mediados de siglo, una gran reputación. Sus experimentos sobre la composición y el espacio le hicieron fluctuar desde el Gótico hacia un estilo más abierto y pleno de luminosidad.

A su muerte fue su hijo Giovanni, el que se haría cargo su taller. Se conservan muy pocas de sus obras.

Nicolás FLORENTINO ¿Dello Di Nicola «Delo DELLI»?
(¿Florenia? ITA. ¿1404? - Valencia ESP. 1470)

Pintor Italiano activo en España. En la Catedral vieja de Salamanca realizó el Retablo mayor (con 53 compartimentos dedicados a la vida de Cristo) y pintó al fresco el Juicio final en el cascarón del ábside (1445). Estas pinturas constituyen la penetración más importante en el Norte de Castilla del estilo Gótico internacional. También se le atribuyen los Frescos del Presbiterio de la Catedral vieja de Salamanca, la tabla de Santa Isabel de Hungría y la Epifanía de la Sala capitular de la Catedral de Valencia (1469). La crítica se inclina a identificar a Florentino con el Pintor Dello Delli, quien trabajó en España en estos mismos años.

MeisterFRANCKE ¿De HAMBURGO?

(¿? DEUTSCH. c. 1405 - ¿Hamburgo? d. 1424)

Pintor. Su obra tiene una brillante interrelación de la luz y de la sombra y los contrastes de texturas.

Fra Filippo LIPPI

(Florenia ITA. c. 1406 - Spoleto 1469)

Pintor (*ver ilustración No. 89*). Huérfano de padre y madre, a los ocho años fue puesto bajo la custodia de los Monjes del Carmen en su ciudad natal, Orden en la que profesó en 1421. Influido por Masaccio, del que fue el discípulo más directo, dio a los temas tradicionales una nueva intensidad, en especial por su concepción del espacio y por su búsqueda de los efectos de color (Coronación de la Virgen, 1441-1447). Su Adoración del Niño posee un lirismo que influiría de forma notable en sus contemporáneos. Fraile carmelita, vivió amancebado con la monja Lucrezia Buti, su modelo, de la que tuvo un hijo, Filippino. Su vida escandalosa le acarreó muchos problemas, pero no le impidió llevar a cabo su obra, de la que destacan los Frescos del ábside de la Catedral de Prato (1452-1464) y los del Coro de la Catedral de Spoleto, que empezó en 1466 con su amigo y discípulo Fra Diamante. Filippo Lippi ocupa un destacado lugar entre los Pintores del *quattrocento* italiano, sobresaliendo por la originalidad del paisaje y la elegancia nerviosa en el dibujo, que influyó decisivamente en Botticelli.

Lukas De ULM MOSER

(Ulm DEUTSCH. a. 1409 - ? d. 1434)

Pintor, y Vidriero alemán. Firmó y fechó en 1432 el retablo de Santa María Magdalena, de la iglesia de Tielenbronn (Baden), una de las obras maestras de la pintura alemana medieval, que asocia las novedades flamencas con el recuerdo del suave estilo autóctono.

Jaume BAÇÓ «JACOMART»

(¿? ESP. c. 1413 - Valencia 1461)

Pintor. En su obra confluyen elementos del Arte Flamenco e Italiano y del Gótico internacional. En 1443 se trasladó a Nápoles, donde fue nombrado Pintor de Cámara por Alfonso "el Magnánimo". Entre sus obras cabe destacar el Retablo de la Santa Cena (Catedral de Segorbe).

Henri BELLECHOSE

(Brabante ITA. f. s. XIV a. 1415 – Dijon c. 1445)

Pintor Miniaturista Franco-flamenco. Trabajó para las residencias ducales de Borgoña y para la Cartuja de Champmol. Se le atribuye La última comunión y el Martirio de San Dionisio, obra capital del estilo Gótico internacional.

Stephan LOCHNER

(¿Meersburg? DEUTSCH. c. 1405 a 15 - Colonia 1451)

Pintor. De formación Flamenca, se le considera el Maestro de la Escuela de Colonia del s. XV. Sus obras se caracterizan por la composición muy elaborada y por el uso del dorado (La presentación en el templo, La Virgen del rosal y tríptico de Los Reyes Magos).

Dieric [Dirk] BOUTS

(Haarlem FLA. c. 1415 - Lovaina [BÉLG.] 1475)

Pintor Flamenco, actual Países Bajos. Trabajó principalmente en Lovaina, donde fue Pintor oficial a partir de 1457. Sólo se conservan dos obras suyas documentadas, el Retablo de la Última Cena para la Iglesia de San Pedro de Lovaina y dos tablas sobre La Justicia del Emperador que realizó para el Ayuntamiento de la ciudad. Pese a ello, su estilo de figuras esbeltas y graciosas sobre bellos fondos de paisaje y la acentuada poesía de sus composiciones, ha permitido atribuirle con certeza muchas otras creaciones, en su mayor parte de temática religiosa. La delicadeza de los efectos luminosos y la fuerza del colorido se cuentan también entre los rasgos característicos de su Pintura. Tuvo numerosos seguidores y discípulos, entre otros sus dos hijos, cuya fama se basó principalmente en las imágenes devocionales.

Jaume HUGUET

(Valls, Cataluña ESP. c. 1415 - Barcelona 1492)

Pintor. Apenas existe documentación acerca de los inicios de este Pintor del siglo XV, figura cumbre de la Pintura Gótica Catalana. La

hipótesis más extendida sitúa los años de formación de Huguet y los inicios de su carrera, al menos parcialmente, en Aragón. Se ha llegado a esta conjetura a raíz de la atribución al Pintor de algunas obras de origen aragonés, entre ellas el Retablo de Cervera de Cañada y el magnífico San Jorge del Museo de Arte Nacional de Cataluña. Ya en estas primeras realizaciones se advierten algunos rasgos estilísticos que caracterizan toda su trayectoria. El más evidente es su predilección por las figuras, que plasma con estilización, elegancia y refinamiento, en detrimento de la composición y del estudio espacial. Por otra parte, la obra de Huguet resulta singular por la simbiosis entre el Naturalismo del *Quattrocento* italiano y el preciosismo de la Pintura Flamenca y del Norte de Europa. Este último rasgo se acentúa tras su establecimiento en Barcelona hacia 1448, donde abrió un floreciente taller de Pintura que recibió numerosos encargos, sobre todo de gremios y corporaciones; y en el que trabajaron innumerables discípulos y colaboradores. La primera obra barcelonesa fue el Retablo de San Vicente de Sarriá, preludio de las realizaciones más apreciadas de su trayectoria, dominadas por suntuosos fondos dorados: el Retablo de San Abdón y Senén, en Tarrasa, y el Retablo del Condestable, en Barcelona, el único realizado por encargo real. La última obra documentada de Jaume Huguet es el grandioso Retablo de San Agustín, en Barcelona, donde destacan como siempre las figuras, aunque en este caso, en un contexto de gran solemnidad. Otras obras, como la Transfiguración de Tortosa, se deben a su escuela, que fue muy prolífica y duradera.

Julián FLORENTÍN

(¿? ITA. a. 1418 - ¿? d. 1424)

Escultor de origen italiano activo en Valencia. Entre 1418 y 1424 realizó los doce Relieves del trascoro de la Catedral de esta ciudad.

«Petrus CHRISTUS»

(Baerle FLA. 1420 – Brujas 1472 ó 73)

Pintor. Se formó en contacto con el Arte de Van Eyck. Entre 1442 y 1450, su obra se caracterizó por una atmósfera íntima y de recogimiento, con personajes inmóviles, de volúmenes redondeados y sintéticos (Dos donantes, San Eloy). Después de 1452 se aprecia un acercamiento al Arte de Van Der Weyden y de Dirk Bouts. Fue el Maestro más importante de Brujas a la muerte de Van Eyck.

Hans PLEYDENWURF

(¿Bamberg? DEUTSCH. c. 1420 - Nuremberg 1472)

Pintor. Artista que atestigua la influencia general muy marcada del estilo de composición y la gama emocional de la Pintura de Rogier Van Der Weyden, durante la primera mitad del siglo XV en Europa.

Jean FOUCQUET

(Tours FRA. c. 1420 - ¿/d.? 1477 a 81)

Pintor y Miniaturista. No existen datos precisos sobre su actividad hasta 1443, fecha en que está documentada su presencia en Roma. Permaneció en esta ciudad hasta 1447 y pintó un Retrato del Papa Eugenio IV, hoy desaparecido. A su regreso a Francia empezó una carrera meteórica como Pintor de Corte, que culminó en 1475 con su nombramiento como Pintor Real. Al servicio de su primer mecenas en la corte francesa, el noble Étienne Chevalier, realizó algunas de sus mejores creaciones, donde los mayores logros de la Pintura Gótica se unen a los ensayos de perspectiva aprendidos en Italia. Estos rasgos se advierten en el Retrato de Étienne Chevalier con San Esteban, unido inicialmente en un díptico a la Virgen con el Niño del Museo de Amberes, su obra más famosa; las figuras, definidas con un dibujo delicado y preciso, adquieren formas volumétricas gracias a un peculiar empleo de la perspectiva, orientado a resaltar las formas. Más productivo que su obra pictórica fue su trabajo como Miniaturista, desde el Libro de las horas de Étienne Chevalier hasta las Antigüedades judías y la Gran Crónica de Francia. Impresiona en estas obras la gran variedad de soluciones, tanto en la representación de interiores, en los que no faltan las arquitecturas vistas en Italia, como de exteriores, con esplendorosos paisajes. El descriptivismo y una minuciosidad en los detalles inspirada en la Pintura Flamenca enriquecen unas escenas con abundantes personajes que se van simplificando con el tiempo en aras de una mayor claridad narrativa. Cronista figurativo de la Francia de su tiempo, Fouquet fue también el mejor Pintor del siglo XV en su país, en vísperas de la llegada del Renacimiento.

Gentile BELLINI

(Venecia ITA. 20 de Febrero c. 1429 - /d. 1507)

Pintor. Hijo de Jacopo Bellini y hermano de Giovanni. Gozó de fama en vida, fue elegido por la República de Venecia para viajar a Constantinopla (hoy Estambul) en 1479 al reclamos del sultán Mohamed II que quería un buen retratista. Algunas de sus obras más destacadas fueron realizadas durante el año que vivió en la ciudad, como el Retrato del Sultán (*National Gallery*, London). Fue autor también de los minuciosos Retratos de los Dux de Venecia y por sus cuadros de gran formato. Sus obras más famosas son la Procesión de la Religión de la Santa Cruz y el Milagro del Puente de San Lorenzo.

Nikolaus Gerhaert Van LEYDEN

(¿Leiden? FLA. c. 1430 - Viena AUSTRIA 1473)

Escultor. Trabajó en Tréveris (Tumba del Arzobispo Jacob Von Sierck), Estrasburgo, Baden (Crucifijo del antiguo cementerio) y Viena (Tumba del Emperador Federico III en la Catedral de San Esteban).

Antonello Da MESSINA

(Messina ITA. c. 1430 - /d. c. 1479)

Pintor. Su obra se caracteriza por las diversas influencias recibidas durante su formación en Sicilia y en Nápoles, donde conoció la Pintura Flamenca, Francesa, Española e Italiana. Como Retratista, demuestra un profundo sentido de la psicología, evidente en la firmeza del trazo

y en lo acentuado del relieve (Condottiero, 1474). En composiciones de mayor ambición (San Sebastián; Piedad), la luz contribuye a crear una íntima armonía entre personaje, Arquitectura y naturaleza. Otros lienzos notables son Ecce Homo, Crucifixión y Virgen con el Niño. Su estilo dejó honda huella en muchos Pintores del *Quattrocento*.

Martin SCHONGAUER

(¿Colmar? DEUTSCH. c. 1445 - Brisach 1491)

Pintor y Grabador. Formado en Colmar, su obra evidencia la influencia de Van Der Weyden, Bouts y Van Der Goes. Su producción pictórica está dotada de un gran vigor expresivo (Frescos del Juicio universal, en la Catedral de Brisach). Sin embargo, es más interesante su aportación en el campo del Grabado. Realizó 115 grabados en cobre, en su mayoría de tema religioso. Sus obras se difundieron por toda Europa e influyeron decisivamente en Dürero.

Carlo CRIVELLI

(Venecia ITA. 1430 a 35 - Ascoli Piceno 1493 a 95)

Pintor. En 1474 se trasladó a Las Marcas y dirigió un importante taller que ejecutaba polípticos para las Iglesias y Conventos de la región, en un estilo que conjugaba los escorzos Renacentistas, el estilo de Mantegna y las cadencias decorativas del Gótico tardío (Políptico de San Silvestre, Anunciación, Piedad, Magdalena).

Joan REXACH

(¿Valencia? ESP. ¿1431? - ¿/d.? 1482)

Pintor. Documentado en Valencia entre 1431 y 1482. Continuó con la actividad del taller paterno y colaboró con Jacomart en numerosos retablos, como el de la Parroquial de Catí, c. 1460, lo que ha dificultado la identificación de su personalidad artística. Es autor de los retablos de Santa Úrsula de Cubells, de la Adoración de los Magos de Rubielos de Mora y de San Martín. Su estilo, menos refinado que el de Jacomart, corresponde a una fase avanzada del gótico internacional, con claras influencias del Arte Flamenco.

Hans MEMLING

(Seligenstadt, c. Aschaffenburg NEERL. [actual DEUTSCH.] c. 1433 - Brujas FLA. [actual BÉLG.] 1492-94)

Pintor de estilo Flamenco. Nació en Alemania y probablemente estuvo en Colonia (1455-60), antes de trasladarse a Bruselas, donde fue discípulo y colaborador de Rogier Van Der Weyden. De su maestro aprendió el Arte de la composición y el colorido, pero renunció al intenso dramatismo de Van Der Weyden y prefirió una Pintura tranquila, un tanto edulcorada, con la que obtuvo un gran éxito. A la muerte de Van Der Weyden, Memling se trasladó a Brujas, donde abrió un taller que mantuvo siempre una gran actividad, lo que explica la abundancia de su obra. Se movió sobre todo entre la Pintura religiosa y el Retrato. Apenas experimentó variaciones estilísticas a lo largo de su carrera, por lo que su obra presenta una rara uniformidad. En las escenas religiosas, agrupadas a menudo en trípticos (Tríptico de la Adoración de los Magos, Tríptico de la Crucifixión), llama la atención su habilidad para organizar el espacio y distribuir las figuras con una gran maestría compositiva. En el Retrato (Tommaso Portinari y su mujer, el Hombre con la moneda) perfeccionó la técnica de situar al modelo sobre un fondo de paisaje, costumbre que tuvo una amplia difusión y una gran influencia; es, además, en estas obras donde Memling se muestra más original y más afortunado que en sus asépticas escenas religiosas, por lo demás de impecable realización técnica. El Tríptico del Juicio Final es quizás, en lo que respecta a su producción religiosa, la obra más conseguida, por su mayor implicación emocional. Su estilo brillante, mesurado y de alegre colorido, se considera una acertada síntesis de los grandes Maestros Flamencos anteriores a él, en particular Van Eyck, Van Der Weyden y Dieric Bouts. La mayor parte de su obra se conserva en el Museo de Brujas, dedicado a su figura

Nicolás FRANCÉS

(¿? FRA. a. 1434 - ¿? 1468)

Pintor. Desarrolló la mayor parte de su actividad en León. Es autor del Retablo mayor, de las Pinturas murales y de la Vidriera de la Capilla del Dado de la Catedral de León y del Retablo de la vida de la Virgen y de San Francisco y del Políptico de Santa Clara de Tordesillas. Su obra se inscribe dentro del estilo Gótico internacional.

Michael WOLGEMUT

(Nuremberg DEUTSCH. 1434 - /d. 1519)

Pintor y Grabador. Estuvo al frente de un activo taller, y entre sus discípulos estuvo Alberto Dürero. La mayoría de sus retablos, esculpidos y pintados, son obras colectivas, como el Retablo de Nuestra Señora de Zwickau (1479) o Escenas de la pasión y de la vida de la Virgen (Iglesia de la Santa Cruz, Nuremberg). Destacan, de su actividad como Grabador, las series de El guardián del tesoro (1491) y la Crónica universal de Schedel (1493).

Michael PACHER

(Bruneck ó Novacella [Neustift], Tirol AUSTRIA c. 1435 - ¿Salzburgo? 1498)

Pintor y Escultor. Estuvo influido por el Renacimiento flamenco, pero se mantuvo dentro de una concepción medieval de las formas (Retablo de la Coronación de la Virgen, 1471-1481; Retablo llamado de Brixen o de los Padres de la Iglesia).

Juan De La HUERTA

(¿Daroca? ESP. a. 1440 - ¿? c. 1462)

Escultor. Se le atribuye la Decoración escultórica de la Capilla de los Corporales, obra que lo sitúa entre los más fieles seguidores de la

obra de Sluter. Trabajó para el Duque Felipe “el Bueno”.

Juan De COLONIA

(¿Colonia? DEUTSCH. a. 1440 - ¿Burgos? ESP. 1481)

Arquitecto. Llegó a Castilla hacia 1440 y trabajó sobre todo en la Catedral de Burgos, donde fue Maestro de obras. Introdujo en España formas del Gótico nórdico y, más concretamente, del Gótico flamígero, del cual dio una buena muestra en las flechas que remataban las torres de la Catedral, destruidas en 1539.

Bernt NOTKE

(Lassan, Pomerania DEUTSCH. c. 1440 - Lübeck 1509)

Escultor y Pintor. Su producción se caracteriza por una temática fantástica y por sus sorprendentes efectos técnicos, que llevan al límite el Realismo del Gótico Alemán tardío. De su obra cabe citar La misa de San Gregorio, una Cruz triunfal (Catedral de Lübeck) y San Jorge y el dragón.

Hugo Van Der GOES

(¿Gante? NEERL. c. 1436 a 40 - Auderghem 1482)

Pintor. Ingresó en 1467 en el gremio de Pintores de Gante, del que fue posteriormente Decano. Un año después colaboró en Brujas en la decoración para las fiestas de la boda de Carlos “el Temerario”, organizando en 1469 y 1472 las decoraciones para las entradas del Palacio del mismo Duque en Gante. A partir de la única obra que puede atribuírsele con seguridad, La adoración de los pastores, en el llamado Tríptico Portinari -realizado para Tommaso Portinari, agente de los Médicis en Brujas, quien lo legó en 1483 a la Iglesia de Santa María Novella-, se han documentado, por razones estilísticas, otras obras que manifiestan la evolución del Artista y la perfección de su estilo (La muerte de la Virgen).

Veit STOSS [Wit STWOSZ]

(¿? ¿POL. ó DEUTSCH.? c. 1440 a 47 - Nuremberg DEUTSCH. 1533)

Escultor. Formado en Nuremberg, su primera obra conocida es el Retablo para la Parroquia de Nuestra Señora en Cracovia (1477-1486), obra compleja y de técnica virtuosa. En 1496 regresó a Nuremberg, y su estilo cambió radicalmente, con composiciones más reposadas y ordenadas y de menor fuerza. Está considerado uno de los mejores Maestros de la Escultura en madera dentro del estilo tardogótico.

Nuno GONÇALVES

(¿? PORT. a. 1450 - ¿? d. 1471)

Pintor. Documentado de 1450 a 1467. Nada se sabe de la vida de este Artista, al que determinadas fuentes de la época consideran como el mejor Pintor de su país a lo largo del siglo XV. Se especula con un posible viaje a Flandes, por las claras influencias que existen en su obra de la Pintura Borgoñona y Flamenca, en particular de Dierik Bouts. En 1463 figura como Pintor de la Corte de Alfonso V, y probablemente con esa condición realizó una de las pocas obras que se le atribuyen con certeza, el Políptico de san Vicente, pintado hacia 1460-1470. Se trata de una obra grandiosa, constituida por seis paneles y en la que aparecen unas sesenta figuras, casi de tamaño natural. A pesar de una cierta estilización de los personajes, los rasgos estilísticos dominantes son el Realismo y la sobriedad, que eluden cualquier concesión al Decorativismo y el Descriptivismo. El mérito de la obra reside en la Galería de Retratos que contiene de miembros de la Corte, que acreditan a Gonçalves como un excelente Retratista y un Artista atento a la plasmación de la realidad. Se le atribuye también un Retablo de San Vicente para la Catedral de Lisboa, pero se trata de una obra desaparecida, por lo que el conocimiento de este Artista se circunscribe en la práctica al políptico mencionado, que se conserva en Lisboa, en el Museo Nacional de Arte Antiguo.

Simón De COLONIA

(¿Burgos? ESP. c. 1450 - ¿? d. 1502)

Arquitecto y Escultor. Hijo de Juan. Le sucedió como Maestro de obras de la Catedral Burgalesa y se ocupó de la construcción de la Capilla del Condestable, en el propio templo catedralicio. Se le considera uno de los grandes representantes del estilo Isabelino y por ello se le han atribuido las fachadas del Colegio de San Gregorio y de la Iglesia de San Pablo en Valladolid, obras ambas que se asignan así mismo a Gil de Siloé, a quien sucedió en las obras de la Cartuja de Miraflores.

Hieronymus Van AEKEN «El BOSCO»

(*S Hertogenbosch HOL. c. 1450 - /d. 1516)

Pintor y Grabador Holandés, actual Países Bajos. Debe su nombre a su ciudad natal, en la que al parecer permaneció durante toda su vida. Fue hijo y nieto de Pintores, por lo que su educación tuvo lugar probablemente en el taller familiar, y realizó un matrimonio ventajoso, que le permitió vivir desahogadamente, entregado a su vocación por la Pintura, que le reportaría un gran éxito. No muchos años después de su muerte, personalidades como el Rey Felipe II fueron coleccionistas fervorosos de sus obras, que se hallan repartidas por todo el mundo y de las que existe una excelente muestra en el Museo del Prado. Aunque se desconoce la cronología de su producción artística, se cree que pertenecen a la primera época sus obras más convencionales, como El charlatán o La crucifixión. En el centro de su carrera se sitúan sus realizaciones más famosas, una serie de creaciones abarrotadas de figuras, completamente al margen de la iconografía de la época, ambientadas en paisajes imaginarios y repletas de elementos fantásticos y monstruosos, tales como demonios o figuras medio humanas y medio animales, que conviven con figuras diáfanas y paisajes tranquilos y encantadores. En esta línea se sitúan los trípticos de Las tentaciones de San Antonio, El carro del heno y El jardín de las delicias, en los que más allá de la fantasía turbulenta y de la dificultosa interpretación de la simbología, triunfan una técnica excelente, fluida y pictórica, y un color brillante, en los que reside buena parte de su

belleza. Después de estas obras magistrales, en las que algunos intérpretes ven la representación de la locura humana, realizó cuadros más tranquilos y positivos (El hijo pródigo), para cerrar su carrera con una serie de obras sobre la Pasión de Cristo, en las cuales la figura bondadosa del Salvador aparece rodeada de una muchedumbre de seres deformes y de rostros bestiales.

Herman VISCHER I «El Viejo»

(Nuremberg DEUTSCH. 1/2 s. XV - *id.* 1488)

Escultor. Fundó en 1453 un importante taller.

Bartolomé [De CÁRDENAS] BERMEJO

(Córdoba ESP. 1/2 s. XV a. 1474 - ¿? d. 1495)

Pintor. Destacado exponente de la última etapa del Arte Gótico, en particular en la Corona de Aragón, zona donde ejerció la mayor parte de su actividad. Su perfecto dominio de la técnica del óleo y los matices de su estilo hacen suponer un período de formación en Flandes. Obras como el Retablo de San Miguel, procedente de Tous, acreditan su actividad en Valencia.

A partir de 1474, trabajó también en Aragón. Desde 1486, aparece acreditado en Barcelona, donde, por encargo del Canónigo Desplà, pintó una Piedad y realizó los bocetos para las vidrieras de la Catedral.

Gil De SILOÉ

(Orléans o Amberes FLA. 1/2 s. XV - ¿ESP.? d. 1503)

Escultor. Documentado entre 1486 y 1503. Aunque nació en Orléans o en Amberes (en ocasiones se le menciona como Gil de Amberes), se estableció en Burgos y trabajó siempre en España, por lo que es considerado un Artista Español. Es, de hecho, la máxima figura de la Escultura hispánica del siglo XV, cuando las formas Góticas, ensambladas con las Mudéjares, dieron origen al llamado estilo Isabelino, exclusivo de España, uno de cuyos principales representantes es Gil de Siloé. Las obras que se le atribuyen con total seguridad se encuentran en la ciudad de Burgos, pero se cree que trabajó también en Valladolid, donde guardan evidentes analogías con su estilo exuberante y decorativista la Fachada del Colegio de San Gregorio (hoy Museo Nacional de Escultura) y la Fachada de la Iglesia de San Pablo. La atribución de estas obras resulta, sin embargo, problemática. En la Cartuja de Miraflores, en las afueras de la ciudad de Burgos, se conserva su obra maestra, un magnífico conjunto que se cuenta entre las grandes realizaciones de la Escultura española. Incluye los Sepulcros de Juan II y su esposa Isabel de Portugal y del Infante Alfonso y el Retablo mayor: tres obras emblemáticas de su estilo Goticista, recargado y minucioso, más atento a los efectos ornamentales que al tratamiento de las figuras y los elementos individualizados. En el Sepulcro de Juan II y su esposa destacan, no obstante, las plañideras esculpidas en el zócalo, que se inscriben en la línea de la tradición europea de la época. En esta obra y en muchas de sus restantes realizaciones, Siloé colaboró con Diego de la Cruz, quien seguramente se encargaba de la policromía. En la Catedral de Burgos realizó el Retablo de la Capilla de Santa Ana y el Sepulcro del Obispo Alonso de Cartagena. Con Gil de Siloé se formó su hijo Diego, una de las grandes figuras del Renacimiento español, que perfeccionó su estilo en Italia.

Pedro MILLÁN

(¿ESP.? 1/2 s. XV - d. 1507)

Escultor. Su actividad está documentada en Sevilla entre 1487 y 1507. Su estilo deriva directamente del de Lorenzo Mercadante De Bretaña, y como éste, practicó también la Escultura en barro cocido. Entre sus obras destaca la Virgen del Pilar de la Catedral de Sevilla; el San Miguel del Museo Victoria y Albert de London; el grupo de Cristo con ángeles y donante (Iglesia del Garrobo); el Medallón de los Santos Cosme y Damián (Iglesia de Santa Paula, Sevilla), en el que se aparta de su estilo tardogótico habitual para adoptar una tónica Renacentista, inspirada en L. Della Robbia.

Juan ALEMÁN

(¿? DEUTSCH. 1/2 s. XV - ¿? f. s. XV)

Escultor de origen alemán. Algunas esculturas que adornan la portada de los Leones, en la catedral de Toledo, son obra suya. Fue uno de los introductores del estilo gótico germánico en Castilla, donde ejerció considerable influjo.

“Maestro de San Ildefonso”

(¿? ESP. 1/2 s. XV - ¿? p. s. XVI)

Pintor activo en Castilla. Uno de los más destacados Artistas del estilo Hispanoflamenco, sus obras más notables son la Imposición de la casulla a San Ildefonso, de la que deriva su nombre, parte del Retablo de Álvaro de Luna (Catedral de Toledo) y el Retablo de la vida de la Virgen del Monasterio de la Sisle.

Alonso De SEDANO

(Castilla ESP. 2ª. 1/2 s. XV a. 1488 - ¿? p. s. XVI)

Pintor. Es uno de los representantes más destacados del Gótico de finales de siglo en Castilla. Entre su producción destacan diversas tablas del primitivo Retablo de la Catedral de Burgos, el Retablo de Montenegro de Cameros (Soria), y un Martirio de San Sebastián (Catedral de Palma de Mallorca).

Adam KRAFT

(Nuremberg DEUTSCH. c. 1460 - Schwabach 1508)

Escultor. Autor de el notable Tabernáculo del Sacramento, en la Iglesia de San Lorenzo, Nuremberg (1493-6).

Sebastián De ALMONACID
(Torrijos ESP. c. 1460 - ¿? 1510)

Escultor. Se convirtió en una de las principales figuras de la transición al renacimiento en la cultura española. Algunas de sus obras son : la puerta del claustro de la catedral de Segovia, el sepulcro del condestable Don Álvaro de Luna y su mujer, y el altar mayor de la catedral de Toledo.

Gérard DAVID
(Oudewater, c. Gouda HOL. c. 1460 – Brujas FLA. [actual Bélgica] 1523)

Pintor. Es considerado el último gran Maestro de la Escuela de Brujas, ciudad a la que llegó tras iniciar su formación en Haarlem. En Brujas estudió las principales obras de los hermanos Van Eyck y Rogier van der Weyden, entre otros, y trabajó junto a Hans Memling. Sus obras más famosas son sus grandes retablos, entre ellos el Bautismo de Cristo, en Brujas, y sobre todo Madonna con Ángeles y Santos, en Ruán. Estas obras se caracterizan, a pesar de su severidad, por su riqueza cromática y por el hábil tratamiento de la luz, el volumen y el espacio. En sus últimas obras adoptó un aire más humanizado e intimista en el tratamiento de los temas religiosos, que había observado en las obras de Quentin Metsys. Fue un Artista controvertido, criticado por los que opinaban que su recuperación de la manera arcaica era debida a su falta de dominio técnico, y defendido por quienes lo consideraban un Artista que buscaba en los grandes maestros las herramientas para el avance de la Pintura.

Peter VISCHER I «El Viejo»
(Nuremberg DEUTSCH. c. 1460 - *íd.* 7 de Enero 1529)

Escultor, y Fundidor de bronce. Recibió su formación de su padre, el Escultor Hermann Vischer “el Viejo”, que había establecido un taller de fundición en Nuremberg, del que Peter se hizo cargo cuando su padre falleció. Fue uno de los más grandes bronceadores de la ciudad. Las monumentales producciones en bronce incrementaron la reputación de la fundición, hasta el punto de que antes de su cierre en 1550 no tenía rival en Alemania. Su cuatro hijos también trabajaron en ella. Como monumento más importante en estilo Gótico destaca la Tumba del Arzobispo Evaristo de Sajonia (1495) en la Catedral de Magdeburgo.

La influencia Renacentista se hace más evidente en la clásica elegancia de los plegados y en los desnudos de las pequeñas figuras de su obra maestra, la Tumba de San Sebald (1508-1519) en la Iglesia del mismo nombre de Nuremberg, realizada en colaboración con sus hijos y discípulos (1488-1519). Su dosel Gótico y profusión decorativa reflejan su maestría en la fundición del bronce. Otra obra destacada es la Tumba de Maximiliano.

Tilman RIEMENSCHNEIDER
(Osterode DEUTSCH. c. 1460 - Würzburgo 1523)

Escultor. Al frente de un importante taller en Würzburgo, realizó diversos monumentos para la Catedral de la ciudad (Tumbas de los Obispos Lorenz Von Bibra y R. Von Scherenberg); la Tumba del Emperador Enrique II y su esposa (Catedral de Bamberg); las Estatuas de Adán y Eva, así como notables altares en madera y alabastro, como el Altar de la Magdalena (Parroquial de Münnerstadt) y el de La Santa Sangre (Jakobskirche, Rothenburg). Fue uno de los Escultores más destacados de la época de transición del Gótico al Renacimiento.

Geertgen Tot SINT JANS [Gerardo de San Juan]
(Leiden HOL. 1465 – Haarlem NEERL. c. 1495)

Pintor. Es la personalidad más destacada del Arte de los Países Bajos del Norte durante el s. XV. Entre sus obras, destacan San Juan Bautista en el desierto, La adoración de los Reyes Magos y La resurrección de Lázaro.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Enciclopedia de las Bellas Artes Cumbre. México. 1984; Gran Enciclopedia Larousse. Planeta. Barcelona. México. 1988; Tatarkiewicz, Wladyslaw. Historia de la Estética. AKAL. 1987; Panofski, Edwin, La Perspectiva como forma simbólica. Tusquets. Barcelona.1973; Bayern, Raymond. Historia de la Estética. F:C:E: México. 1965; [http:// www.biografiasyvidas.com](http://www.biografiasyvidas.com); <http:// www.biografias.com>.

Resumen de la Estética de la Baja Edad Media.

En la Edad Media eran escasos los tratados que abordaban la teoría general de las artes plásticas. Los monumentos del arte del medioevo indican cierta concepción de carácter general, mientras que de los textos y descripciones incluidas en las crónicas que informan cómo se construía o se pintaba y qué construcciones o pinturas eran admiradas, se puede deducir lo que opinaba sobre el arte la época medieval.

1. *Dos estilos medievales.* En el periodo subsiguiente a la migración de los pueblos, el arte ostentaba diversas variantes locales que unían las tradiciones godas con el legado romano, y que posteriormente cristalizaron en dos grandes vertientes de estilos panuropeos. La primera surgió entre los siglos XI y XII y se extendió en Francia, Cataluña, Lombardía y Renania, es decir, abarcó toda la antigua Romanía. Es pro tanto muy acertado el nombre del estilo “románico”. Más tarde, en siglo XII, e incluso en el XIII, ya en el ocaso de los tiempos medios, nació el gótico, la manifestación más madura del estilo medieval pero no la única.

Ambas fueron estilos de carácter general que abarcaron tanto la arquitectura, la pintura y la escultura como las artes industriales, y ambas crearon además determinadas formas nuevas. Ambas nacieron espontáneamente, sin fueran formas dirigidas o impuestas, como fue el caso del arte bizantino o carolingio. Ambas implicaban una clara filosofía y una estética propias, y ambas tenían una carácter paneuropeo.

Así ambas corrientes, que diferían entre sí en cuanto a las formas concretas, poseyeron semejantes principios estéticos; semejantes más

no idénticos.

2. Principios estéticos del arte románico.

a. El arte románico empleó, sobre todo en la arquitectura, ciertas formas dictadas por sencillas reglas numéricas y geométricas, y en este aspecto sus propósitos no diferían de los de la Antigüedad, fue éste un arte que confiaba en igual medida en los universales principios racionales y en la intuición y talento individuales del artífice.

b. La arquitectura basada en unas reglas estrictas, operaba principalmente con proporciones, siendo un rasgo más característico su pesadez, siendo ésta la única arquitectura europea que supo sacar belleza de la masa.

c. La escultura románica no sólo fue una manifestación de carácter formal, sino también una enciclopedia del saber. En un grado nada inferior que el arquitecto, también el teólogo inspiraba las esculturas que decoraban los templos románicos. No obstante, se puede y debe formular ésta afirmación también en sentido inverso: la escultura románica fue no sólo una enciclopedia del saber sino también una gran manifestación y despliegue de formas.

d. la escultura románica representaba la realidad, y sobre todo los seres vivos, hombres y animales. El hombre, una vez más, volvía a ser el tema principal del nuevo arte. Principal, más no único, como ocurriera en el caso de la escultura antigua. Ahora el hombre entraba en el terreno del arte junto con toda la naturaleza viva.

El realismo románico tenía una triple limitación. En primer término, representaba a la naturaleza, más aspiraba a representar también al mundo sobrenatural. En segundo término, revelaba su realismo tan sólo en la escultura, pues su pintura era totalmente distinta, sin abordar los problemas del espacio, el bulto, la perspectiva, la luz, el modelado o los de una fiel representación de la realidad. Y, en tercer lugar, aunque la escultura románica fue en principio realista, lo fue sólo en la temática y no en cuanto a su forma.

e. La escultura románica, sin escrúpulo alguno, cambiaba las formas reales, especialmente las del hombre, deformando sus proporciones. Para los escultores de la época era más importante empotrar la figura humana dentro del marco de un pórtico o un capitel que representarla con fidelidad.

Las formas arquitectónicas dictaban al artista la forma del hombre o animal esculpidos. Fue así la escultura románica una escultura decorativa, siempre sujeta a la arquitectura.

f. La medieval era una mentalidad simbólica y su arte fue clara manifestación de ésta característica. En consecuencia, tanto la iglesia misma como los objetos litúrgicos, esculpidos o pintados, estaban saturados de sentido simbólico.

Los monumentos y vestigios del románico revelan unos claros presupuestos estéticos. Fue éste un arte sujeto a reglas, un arte que extraía la belleza de la pesadez y de los planes austeros, un arte enciclopédico, y un arte realista que deformaba la realidad, y fue por fin un arte simbólico. Todas aquellos presupuestos no eran, sin embargo, nada rígidos, y para cada uno de ellos el románico supo encontrar en la práctica una respuesta concreta y diferenciada.

3. Principios estéticos del arte gótico. El arte gótico fue en cierta forma continuación del románico, más ostentaba numerosos rasgos propios. A lo nuevo de éste arte contribuyeron dos factores diferentes: las innovaciones técnicas y la misma ideología filosófico-teológica.

a. Dichas innovaciones técnicas fueron nuevas y originales, mientras que la ideología fue la misma cristiana, aunque mejor formulada. Así los dos factores fueron complementarios: las nuevas técnicas hicieron posible la creación de un arte expresivo y espiritualizado, del que necesitaban unos hombres que poseían una visión espiritualista del mundo, y la necesidad de un arte expresivo y espiritualizado inspiró a su vez a los constructores para desarrollar técnicas nuevas.

El gótico otorgó a la arquitectura nuevas proporciones a las que tuvieron que adaptar las suyas la orfebrería y la carpintería, la pintura y la escultura y siguiendo el ejemplo de los arquitectos, también los escultores y pintores cambiaron y alargaron las proporciones del hombre representado por ellos.

b. La otra característica del arte de aquellos siglos concernía sólo a las artes figurativas, pintura y escultura: el mayor realismo, que emanaba de la natural inclinación entre los artistas y público a la obtención de bellas formas y colores, y que no desapareció durante la Edad Media, no obstante su filosofía espiritualista.

En la era del gótico predominó el realismo, liberando e intensificando la natural necesidad de un arte realista, pero éste, fue incluso más radical que el antiguo porque trató de representar no sólo cuerpos reales sino también la vida real espiritual.

Conforme a la ideología de la época, el arte debía representar el mundo real no por su propio valor, sino para mostrar la sabiduría y el poder del Creador. Era pues natural que no se detuviera en el aspecto accidental y pasajero de las cosas, sino que recalcará justamente su esencia, en sus rasgos más fijos y perfectos. Los artistas románicos no habían vacilado ante la deformación del cuerpo humano para convertirlo en un elemento decorativo. Los artistas del gótico por su parte no tenían escrúpulos al idealizarlo, lo que también era sin duda eran una deformación.

Éste concepto existía ya con el arte románico, pero fue el gótico el que lo radicalizó en dos direcciones: por un lado, intensificó su aspecto espiritual y, por otro, el realista.

c. relación entre el arte clásico y el gótico. En el medioevo, el arte perdió la característica más fundamental de lo clásico, la de ser un arte a la medida del hombre y de la naturaleza. El arte medieval aspiraba a superar el carácter humano en tanto que terreno, y pretendía que su objeto lo fuera tanto el hombre como Dios, tanto la naturaleza como el espíritu, tanto las cosas temporales como las trascendentes. T fue ésta la crucial diferenciación que separó las artes de ambas épocas, siendo causa de que el arte clásico se convirtiera en gótico.

Evaluación de la Estética Medieval.

La estética medieval comprende un periodo muy largo, de casi mil años, siendo, desde sus comienzos hasta el final, una estética cristiana.

La estética medieval se caracteriza por una excepcional uniformidad. Sus tesis fundamentales fueron establecidas muy temprano, pasando de generación en generación, lo cual se debe a que fue una estética subordinada a la ideología de la época. Las diversas corrientes que se dieron en ella diferían más por los métodos que por los resultados.

En toda la estética medieval hubo solamente una disputa doctrinal, la querrela iconoclasta. Pero tampoco aquella disputa hubiera sido tan

encarnizada en caso de haber sido puramente estética.

Las tesis estéticas medievales pueden dividirse en dos clases: unas que se podrían llamar convicciones y otras observaciones. Las primeras eran fijas, y pasando de generación en generación, eran repetidas constantemente y decidían sobre la uniformidad de la estética medieval.

Las tesis del segundo tipo eran distintas, atañendo cuestiones específicamente estéticas y siendo más generales. No contaban en cambio con una aceptación universal, en tanto que ideas individuales de resonancia limitada, entre otras cosas porque los problemas estrictamente estéticos resultaban en el medioevo menos atractivos que los estéticos metafísicos.

Principales convicciones de la estética medieval concernientes a lo bello.

1. Son bellas las cosas que gustan, que causan admiración y fascinan.

2. Dada ésta concepción tan genérica de lo bello, su alcance era muy amplio: así se dice que algunas cosas bellas son contempladas por los ojos, otras captadas por los oídos y otras percibidas sólo por la razón. Existe además una belleza corpórea y otra espiritual, ésta superior.

Lo que en la Edad Media se comprendía por belleza desbordaba los marcos de la belleza sensible:

Primero, porque el concepto comprendía a la belleza espiritual, entendida casi exclusivamente como belleza moral.

Segundo, porque englobaba en el concepto de lo bello la belleza sobrenatural, la más verdadera y perfecta, frente a la cual la belleza sensible resultaba insignificante,

3. La verdadera belleza era inaccesible. En la Edad Media el concepto de lo bello era asociado con el concepto del bien. Lo bello es lo admiramos y el bien a lo que aspiramos.

4. La belleza se realiza en el mundo. a) Sostenía que el mundo fue creado con una finalidad. b) Los estéticos cristianos no creían que todo detalle del mundo fuera bello. Asimismo, la belleza del mundo es imperceptible en un momento dado, debiéndose buscarla en el conjunto de la historia, conforme a la cual la fealdad de los detalles o bien era necesaria para la belleza de la totalidad o bien no era real, considerándola simple ausencia de lo bello.

Este "integralismo estético" fue, igual que el medieval, un "optimismo estético".

c) A lo largo de los siglos medios, el optimismo cristiano sufrió una evolución: al principio, se consideró bello el mundo, y después el ente.

d) En la Edad Media se explicaba la belleza del mundo por ser éste obra de Dios ó por ser la belleza del mundo reflejo de la divina.

5. En los tiempos medios, se advertía la belleza tanto de la naturaleza como en el arte y se prestaba más atención a la afinidad de ambas que a lo que las separa. Así se creía que las artes toman sus modelos de la naturaleza, siendo ésta tratada a semejanza de las artes, como obra del divino artista.

6. En la Edad Media no hubo divergencias en cuanto al concepto de la belleza. Para los pensadores de la época, la belleza consistía en armonía (proporción). No constituían en realidad la definición de la belleza, ya que ésta era definida mediante contemplación y complacencia, pero, en cambio, constituían la teoría fundamental de lo bello; para que en la contemplación haya placer, son precisas la proporción y el resplandor.

a) El concepto de proporción aparecía bajo diversa terminología. En sentido cualitativo, proporción significaba selección y disposición adecuada de las partes, y en sentido cualitativo una sencilla relación matemática.

b) El concepto de *claristas*. Había varios términos para designar la proporción; *claristas* designaba el fenómeno físico de la luz y claridad cuando, por ejemplo, se refería a las estrellas o a un color nítido e intenso; pero también simbolizaba el "resplandor de la virtud", y para los escolásticos este uso no tenía nada de metafórico.

7. En la Edad Media, se entendía la belleza como cualidad de los objetos que causa admiración. En la escolástica del siglo XIII, empero, surgió la idea de que si la belleza era objeto de admiración, era preciso considerar al sujeto que la contemplaba, en el que ésta despertaba admiración. En vista de tal interpretación, la belleza adquiría dos aspectos: objetivo y subjetivo. Y el aspecto subjetivo ocupó un puesto importante en la estética de los pensadores escolásticos.

8. En la Edad Media se sabía que para percibir la belleza el hombre había de cumplir ciertas condiciones. Primero, y dado que la belleza es una cualidad de los objetos, el hombre debía conocerla, y adoptar ante ella una postura cognoscitiva. En segundo término es preciso adoptar una postura contemplativa, debiéndose contemplar el objeto y no razonar sobre él. En tercer lugar, es necesario cumplir ciertas condiciones emocionales: si se quiere aprehender la belleza de una cosa, debe sentirse hacia ella simpatía, contemplarla desinteresadamente, tener dentro de sí un adecuado ritmo interno.

9. La evaluación de lo bello fue en la Edad Media un problema difícil y complejo. La belleza es atributo de Dios, por lo cual es perfecta. Pero la belleza sensible del mundo, que el hombre tiene ante sus ojos, es imperfecta y provoca sentimientos indeseables como la curiosidad y la apetencia.

10. La mayor parte de las convicciones medievales eran de carácter metafísico, y constituían no tanto el contenido de la estética como sus líneas generales y sólo la definición de lo bello y su teoría no cabían dentro de los marcos religiosos ni metafísicos.

No faltaron, sin embargo, observaciones y distinciones conceptuales de carácter puramente estético.

11. *Convicciones medievales acerca del arte.* Las convicciones medievales acerca del arte tenían otro carácter que las relacionadas con lo bello, ya que las primeras eran fijadas casi exclusivamente por los filósofos y teólogos, mientras que en la elaboración de las segundas también intervinieron los artistas.

a) El medioevo conservó la definición del arte antiguo: así es arte la habilidad de producir cosas conforme a reglas.

b) Los pensadores medievales eran concientes de que todo arte aspira a la belleza, lo que fue una de las razones por las que no se llegó a diferenciar el grupo específico de las bellas artes. La otra razón fue que en la teoría del arte de entonces muy poco tomaba en cuenta la belleza.

c) A la luz de la teoría medieval, y conforme a sus objetivos, el arte tuvo un carácter simbólico: no pudiendo hacerlo directamente, debía expresar la verdad y belleza eternas mediante símbolos; y además debía ser demostrativo: mostrar la belleza mediante imágenes, y ejemplar: proporcionar modelos para vivir.

d) La teoría medieval hizo que el arte tuviera varios niveles diferenciados: así se esperaba que representara cosas espirituales y divinas pero sólo podía hacerlo mediante cosas sensibles. Así el tema del arte lo establece el teólogo, pero la forma, el artista. Pero la interdependencia entre dichos niveles no era fija: el nivel espiritual era esencial para los místicos iconolátras bizantinos, mientras que los iconoclastas racionalistas lo rechazaron frontalmente.

e) La Edad Media no tuvo un concepto de "verdad artística", pero como el mundo era considerado como un ente perfecto, era natural que la tarea más digna del artista fuese representar el mundo. Y dado que el arte debía representar al mundo espiritual, para hacerlo, espiritualizaba, idealizaba y deformaba nuestro mundo sensible.

Por estas razones, el arte figurativo del medioevo osciló siempre entre un realismo radical y un idealismo radical.

f) Lo más frecuente era evaluar el arte desde un punto de vista moral, pero los resultados de tales evaluaciones eran divergentes. Por un lado, se produce la condena del arte por ser perjudicial, en el polo opuesto figuraba el amor por el arte. Más los que lo censuraban lo hacían como predicadores y no como estéticos.

g) Tanto en la antigüedad como en los siglos medios, el concepto del arte, no fue separado, ni aislado de las ciencias y la artesanía.

En la Edad Media la relación entre el arte y su teoría fue distinta, la teoría medieval del arte se inspiró en la filosofía y teología más que en el arte mismo, y en el arte, a su vez, llegaron a manifestarse automáticamente las necesidades puramente estéticas de la belleza, la forma, el color, el ritmo y la expresión. Es ésta la razón por la que la estética implicada en el arte medieval no coincidía con la estética expresada por los teóricos de la época.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Tatarkiewicz, Wladyslaw. Historia de la Estética. AKAL. 1987.

Ilustraciones.



Ilustración No. 78. Catedral de Valencia.



Ilustración No. 79.
Esculturas en la Catedral de Chartres.



Ilustración No. 80 Catedral de Bourges.



Ilustración No. 81 Capilla King's College. Reginald Ely. 1443-1461.



Ilustración No. 82



Ilustración 83. Catedral de León.

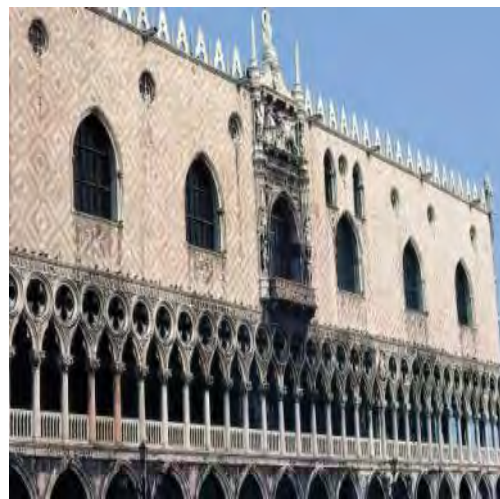


Ilustración No. 84 Palacio ducal de Valencia

Fachada de Notre Dame. Paris.

Maestro Enrique 1255-1300

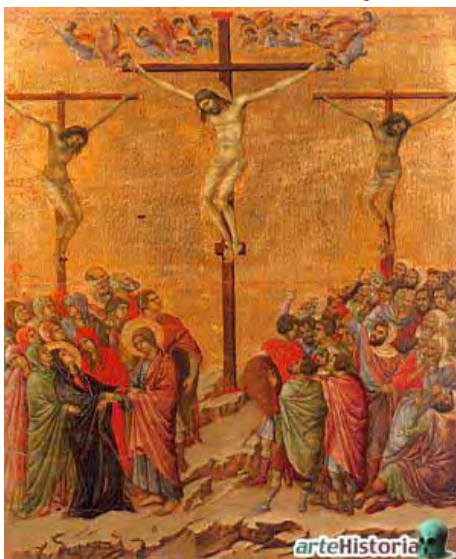


Ilustración No. 85 Duccio. Crucifixión.



Ilustración No. 86 Giotto. Milagro de la Fuente. Fresco.



Ilustración No. 87 Giotto. Prendimiento de Jesús. Fresco. 1302-1305.



Ilustración No. 88 Fra Angélico. La Anunciación.



Ilustración No. 89 Fra Filippo Lippi. Virgen con Niño y dos Angeles. 1445 h.

CAPÍTULO X ARTE RENACENTISTA

Se entiende por Renacimiento el periodo de renovación ideológica y artística que durante los siglos XV y XVI comenzó en Italia y se extendió al resto de Europa, dando paso de la Edad Media a la Moderna. Su característica esencial es la admiración del Arte Clásico Grecolatino, de ahí el nombre de Renacimiento, pues se supuso que había "renacido" todo el esplendor de los antiguos Griegos y Romanos. Los Renacentistas consideraban esta cultura Clásica como la realización máxima del ideal de perfección e intentaron imitarla en cuanto pudieron.

El Renacimiento es un fenómeno fundamentalmente Italiano, que aunque se extendió rápidamente a otros lugares de Europa guardó en cada uno de ellos unas características propias tan definitorias y en algunos casos tan profundas que puede hablarse de varias clases de Renacimientos, lo cual enriquece su concepto genérico. Es natural que sea en Italia donde nació este "Movimiento de Renacimiento de los Clásicos". Para empezar, es en esta península donde el Imperio Romano tuvo su centro de gobierno y los días gloriosos del Imperio todavía se recordaban con añoranza. Además, la península itálica nunca se habla visto implicada íntimamente en la corriente internacional del Gótico sino que sus manifestaciones medievales habían tenido un carácter muy particular, siempre más ligado a su propia tradición Románica y Clásica que a las evoluciones estilísticas de Francia, el gran rector del estilo Gótico. Además de que en prácticamente todas las ciudades hay restos arqueológicos, arquitectónicos y escultóricos del antiguo Imperio, que favorecieron el estudio de esta cultura Grecolatina. También favoreció este redescubrir el mundo Clásico la emigración de numerosos Eruditos, Intelectuales y Artistas desde Bizancio, conquistada por los Turcos, trayendo consigo manuscritos de grandes autores Helenos y Romanos. Además, Italia, fraccionada en numerosos estados ricos y con fuertes personalidades al frente de sus gobiernos, llenos de numerosas y florecientes ciudades, con un sentido realista de la Política y la Economía, era el país que mejor podía favorecer una vida y una cultura como la del Renacimiento.

Fue una de las épocas más importantes para el devenir histórico y artístico de Occidente. Gran cantidad de las más importantes obras de Arte se realizaron en esta época, reconociéndose por primera vez las Artes Plásticas como tales y el valor del trabajo intelectual del Artista. Con el redescubrimiento de la cultura Clásica que tanto influyó en épocas posteriores. Es en el Renacimiento cuando surgieron algunos de los más grandes genios universales de Arquitectura, Escultura, Pintura y todos los campos del saber, como Filippo Brunelleschi, León Battista Alberti, Donatello, Lorenzo Ghiberti, Masaccio y Sandro Botticelli.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Gran Historia Universal.Presencia. Colombia. 1994.

El Humanismo. La Corriente Ideológica del Renacimiento

Los ejes de esta renovación son varios, mas el pilar más llamativo fue la nueva corriente de pensamiento, el Humanismo. Referente así a las cualidades propias de la naturaleza humana. Su nuevo enfoque, que rechazaba la visión teocrática del Medievo, defendía una concepción antropocéntrica del Universo, un papel central del individuo y sus actos. Consecuentemente, el Humanista se interesó por el Mundo que le rodeaba, de ahí su amor a la Naturaleza, del mismo modo que, apoyándose en esta reintroducción de la sabiduría Grecolatina, defendía la Razón para solucionar los conflictos humanos y buscaba un ideal de equilibrio y armonía. Este antropocentrismo fue lo que le llevó a girar los ojos hacia los valores de la cultura Clásica.

Tiene el Humanismo su cuna en Italia, comenzó en el siglo XIII, y se desarrolló durante el XIV y, sobre todo el XV, en toda la Europa Occidental. Lo que condujo a la aparición del Humanismo fue la profunda inquietud por una renovación espiritual latente ya en el Hombre de la Alta Edad Media, el cual, viendo cómo se debilitaban las tres instituciones básicas de la sociedad de su tiempo, el Pontificado, el Sacro Imperio y las Universidades, sentía que no eran ya suficientes para la consecución de sus nuevos ideales los principios en que se había basado la vida medieval, por lo tanto debía buscar otros pilares en que apoyar su nueva ideología. Con este anhelo de renovación, se fijó en los modelos Clásicos y dio un profundo giro a lo que habían sido su modo de pensar, pasando de una sociedad colectivista y teocéntrica a la exaltación del individuo y la Naturaleza. Rompió con Escolasticismo medieval, las filosofías basadas en las doctrinas Aristotélicas, y se inclinó hacia las escuelas Neoplatónicas, filtradas por el Cristianismo. El Humanismo halló en la antigüedad clásica el perfecto modelo que sí correspondía con su nueva ideología y concepción del mundo, lo que le llevó a reverenciarla e imitarla, considerándola el máximo exponente de perfección a que podía aspirar el ser humano. Su finalidad era un nuevo examen del Hombre y su Mundo, tomando como Maestros y ejemplo los autores Clásicos. Hombre y Naturaleza, desligados de todo su sentido trascendente y sobrenatural, se convirtieron así en los dos polos de la cultura y la vida Renacentista.

Su principal campo de estudio fueron las Ciencias humanas, y especialmente la Filosofía Clásica, progresando con ello ampliamente la Lingüística. Los Humanistas realizaron la labor de rastrear por doquier antiguos textos Griegos y Latinos, copiándolos, traduciéndolos, comentándolos, empapándose de la cultura Clásica; numerosas obras prácticamente olvidadas, copiadas durante siglos mecánicamente por los Monjes, fueron rescatadas del fondo de las bibliotecas y los intelectuales exiliados de Bizancio trajeron consigo otra gran cantidad de manuscritos antiguos. Pero para que los Clásicos pudieran hablar en su genuino lenguaje era necesario librar textos de las interpolaciones, deficiencias y errores que habían sufrido con el paso del tiempo y las sucesivas copias, lo cual requería un amplio bagaje de conocimientos históricos, geográficos, lingüísticos, arqueológicos, etcétera. Y de esta ardua faena se encargaron los Humanistas. Más no se limitaron exclusivamente a un aspecto técnico en sus estudios sino que buscaron en los Escritores Clásicos la confianza en la inteligencia del Hombre y el amor a la Naturaleza. También la anatomía humana fue objeto de cuidadosos estudios por parte de los científicos, que se preocupaban por dibujar con todo detalle sus descubrimientos, con lo que el papel del Dibujante toma una relevancia inusitada hasta el momento. El invento de la imprenta fue de suma importancia para la rápida y amplia difusión del pensamiento Humanista desde Italia al resto de Europa.

Este volver a centrarse en lo humano, no obstante, no significó en absoluto un abandono de lo divino, que tan fuertemente había marcado toda la sociedad, cultura, Ciencia y Arte durante la Edad Media. Bien al contrario, la religiosidad, y en concreto el Cristianismo, siguió bien presente en todas las facetas de la vida durante el Renacimiento. El Humanista valoró el Mundo Antiguo como contribución al Cristianismo. Lo divino fue revisado desde la perspectiva humana para dotarlo de una mayor significación.

Cierto que fue una minoría de Banqueros, Filósofos, intelectuales y Artistas quienes llevaron a cabo esta renovación cultural, pero no es menos cierto que el Humanismo fue calando en todos los campos de la sociedad. Esta renovación en todas las parcelas de la cultura humana, Filosofía, Ética, Ciencia, Arte, etc. estaba encaminada a la hechura de un Hombre que fuera compendio de todas las perfecciones

físicas e intelectuales y en el que la razón dominara sobre la pasión. De aquí surgió la figura del Cortesano, diestro en letras, ciencias y armas, docto en todos los campos del saber y las Artes, valiente, refinado, gentil, modesto, universal. La frontera entre letras y ciencias no existía, el intelectual debía estar ducho en todos los campos del saber, interrelacionados y complementarios. El Hombre integral, el genio múltiple en quien se concilian todas las ramas del saber en una actitud fecunda, fue la gran creación del Renacimiento, que cristalizó en figuras que mantienen viva la admiración de los tiempos, como Leonardo Da Vinci, Miguel Ángel, Rafael Sanzio, León Battista Alberti, Lorenzo Ghiberti, Sandro Botticelli, entre otros.

Panorama Político en Italia (siglos XIV y XV)

Italia se convirtió con el Renacimiento por primera vez desde la antigüedad Grecolatina en el eje rector de la cultura de una época. Esto supone un elemento paradójico dado que la Italia de los siglos XIV y XV era mucho menos rica de lo que lo había sido, pues, al igual que el resto de Europa, sufría una decadencia económica que abarcó, aproximadamente, la totalidad de estos dos siglos, y su vida política estaba llena de guerras intestinas dentro de los pequeños estados, y entre ellos el Papado; fiel a su antigua política, continuaba impidiendo el desarrollo de una poder predominante, pero sólo lo lograba a expensas del poder político de los Papas mismos. Los Principados Italianos evolucionaron dentro de este marco. Las comunas del Norte estuvieron dominadas por tiranos locales, las repúblicas de la Toscana absorbieron las ciudades adyacentes y, en el Sur, un reino de Nápoles, crónicamente mal gobernado por la casa de reinante de origen francés se fue desgastando como consecuencia de sus ambiciones en el Mediterráneo oriental y del temor a los Aragoneses, establecidos en Sicilia. A fines del siglo XIV, la familia de los Visconti, de Milán, logró dominar toda la llanura de Lombardia. En 1395, Giangaleazzo Visconti, casado con una Princesa Francesa, obtuvo del Emperador Wenceslao el título de Duque y no ocultó sus propósitos de extender su poder hacia el Sur, a través de los estados divididos de la Iglesia, y llegar hasta Toscana. No lo consiguió, pero el Duque Filippo Maria Visconti (f. 1447) continuó soñando con lo mismo. No obstante, los Visconti establecieron un gobierno fuerte, el cual pasó a manos de Francesco Sforza en 1450. En la Toscana, Florencia ostentaba una superioridad indiscutible, y la familia de los Medici consolidó, a partir de 1434, su dominio efectivo de la ciudad, si bien conservando brillantemente su forma de gobierno republicana. Sólo otro gran centro comercial competía con Florencia, se trataba de otra república, Venecia, que salió triunfante de su larga rivalidad con Génova por obtener los frutos del comercio Levantino, y que, bajo la autoridad de un Dux electo y vitalicio, pero desprovisto de poder real, gozaba de una constitución de envidiable solidez, mediante la cual las familias "nobles" o patricias gobernaban la ciudad y sus tierras de ultramar con una administración coherente y refinada. Al principio del siglo XV, las guerras de Italia obligaron a Venecia a mezclarse en una agresión a tierra firme, y al final del siglo se había convertido en una gran potencia territorial, pese a que los Turcos Otomanos le estaban arrebatando rápidamente sus colonias del mar Egeo. Finalmente, tendría suma importancia el hecho de que el Rey Aragonés Alfonso V pasara de Sicilia a tierra firme y conquistara el reino de Nápoles (1435-1442), En efecto, al morir Ferrante, sucesor de Alfonso en Nápoles, el rey francés Carlos VIII reclamó esa ciudad e invadió Italia, en 1494. Otro Rey Francés, Luis XII, se tituló Duque de Milán desde su subida al trono en 1498, pero en aquella época el Rey de Aragón comenzó a reclamar su parte y, a partir de entonces, Italia fue víctima de los invasores extranjeros. Cuando las "guerras italianas" llegaron a su fin, efectivamente en 1538, el país estaba a la merced de Carlos V. Este Príncipe Habsburgo, criado en Borgoña, no sólo gobernaba la mayor parte de Italia, sino también Aragón y Castilla, con sus colonias Americanas, y las tierras de Austria, y como Sacro Emperador Romano también era jefe titular de los Principados Alemanes. Bajo su reinado, Italia estuvo regida por Gobernadores y Virreyes Españoles, sometidos a la ocupación de tropas españolas.

Si durante los siglos XIV, XV y principios del XVI la historia política de Italia fue violenta, sería erróneo buscar en ello un contraste con la paz de otros lugares. Los reinos de España, Francia, Inglaterra, Alemania, los países escandinavos; todos ellos sufrieron turbulentas historias políticas y militares. En general, a finales de la Edad Media hubo poca paz en Europa.

RELIGIÓN

Reforma y Contrarreforma

Aunque la cada vez más pujante clase burguesa rompió el monopolio de mecenazgo que mantenía la Iglesia, ésta continuaba siendo la principal patrocinadora del Arte y la Ciencia durante el Renacimiento, realizándose la mayoría de las más importantes obras por encargo eclesiástico, de igual modo que se veían favorecidos los estudios Humanistas relacionados con la Biblia. Así, a pesar de la multiplicación temática Renacentista frente al omnipresente Cristianismo del teocéntrico Gótico medieval, el Arte religioso se desarrolló enormemente. De hecho, durante los siglos XIV, XV y XVI parecía que la Iglesia se preocupaba más del Arte que del bienestar espiritual y físico de sus fieles, despreocupación agravada por la participación del Papado en asuntos políticos internacionales. El alto Clero se hallaba rodeado de lujo y ostentación mientras, en contraste, el pueblo vivía en humildad y mostraba una viva fe, como también apreciaba y demandaba el Arte religioso. El Papado tenía un lucrativo negocio con la venta de bulas e indulgencias, cobrando buenas sumas a cambio de la salvación espiritual de aquel que podía pagarlas, así como con los cargos eclesiásticos, que eran vendidos a cualquiera que desembolsara lo requerido. Las indulgencias que llegaron a adquirir un carácter tan material y profano que serían, en última instancia, la gota que colmaría el vaso y desembocaría en el cisma protestante con la publicación de las 95 tesis de Lutero contra las indulgencias. Con esta ostentación desmedida del alto clero y el tráfico de salvaciones divinas y cargos eclesiásticos, frente a la humildad de los beatos fieles del pueblo llano, es obvia la situación de crisis en el seno de la Iglesia.

Todo ello, unido a las condiciones sociales, ideológicas y espirituales del Renacimiento, ocasionaron un movimiento de reforma en el orden religioso de la Europa Occidental, una profunda revolución que se realizó a principios del siglo XVI en el seno de la Iglesia católica y que provocó la separación de muchos fieles de la obediencia al Papa de Roma con la aparición del Protestantismo. Las causas de esta Reforma, no obstante, se hallan enraizadas más atrás, fundamentalmente en la aparición de la mentalidad Humanista en la transición del Medioevo a la Edad Moderna. El Humanista, inquieto y egocéntrico, que apartó definitivamente la perspectiva teocrática, utilizó entonces la Razón y se dio cuenta de las incoherencias dentro de la Iglesia y, aunque en ningún momento renegó de su religiosidad, aspiró a cambiar los errores de los que entonces se percató, adoptando una inédita actitud crítica.

Sociedad y Cultura Renacentista

A finales de la Edad Media en todas partes había Nobles, Caballeros, Sacerdotes, y Abogados. La burguesía comenzó a ser una clase incipiente, cada vez con mayor poderío económico e influencia política, y su bonanza económica le llevó a convertirse en un importante mecenazgo artístico. Cada vez se le atribuía un valor creciente a la cultura, con las escuelas y universidades que se multiplicaban en todos los países.

El Renacimiento fue también una época de importantes adelantos técnicos y científicos. Uno de los inventos de mayor importancia para la difusión de la cultura apareció durante esta época Renacentista: la imprenta. Tomó entonces gran importancia el papel, que había sido introducido por los Árabes en la península itálica por Lombardia. La invención de la imprenta tuvo lugar hacia 1448, considerándose inventor a un Orfebre de Maguncia llamado Gutenberg, y partió de la Xilografía (Grabado sobre madera) pero nació verdaderamente cuando se idearon las letras móviles de metal, que permitían componer muchas páginas, entintarlas y sacar copias mediante una prensa. Los escritos e ideas de los humanistas tuvieron una enorme difusión gracias a la imprenta, extendiéndose su pensamiento rápidamente por toda Europa. Ahora se podían editar muchas copias de cualquier libro en muy poco tiempo, mientras que antes copiar un libro llevaba años. Otros adelantos técnicos vinieron a sumársele, tales como la brújula o el astrolabio, que favorecieron enormemente la navegación, o la pólvora y las armas de fuego, que revolucionaron el panorama armamentístico y militar. Junto al movimiento renovador desde el punto de vista intelectual, se asentó a lo largo de los siglos XV y XVI una nueva ciencia, o ciencia experimental, que frente a los principios Aristotélicos del pensamiento medieval intentaba explicar todas las cosas mediante el Razón y la experiencia. Aquí surgió la Teoría heliocéntrica de Copérnico, que, frente a la idea geocéntrica medieval, formuló en 1543 el principio de que la Tierra y los demás planetas giraban en torno al Sol, la cual no pudo ser comprobada hasta el siglo siguiente. También hubo importantes avances en el campo de la Medicina, como el descubrimiento de la circulación pulmonar de la sangre. Sin embargo, a pesar de todos estos adelantos y del evidente impulso que supone la curiosidad científica del Hombre Renacentista, no hay que pensar que esta nueva ciencia se impuso totalmente en Europa, sino que por el contrario las supersticiones medievales perduraron durante largo tiempo.

En Italia era elevada la proporción de ciudades, florecientes gracias al periodo de expansión económica de los siglos XII y XIII, lo cual ocasionó que la burguesía tuviera allí mucha más importancia que en otros lugares. En realidad, la Nobleza Italiana, incluso los Príncipes y tiranos, procedía en su mayoría del pueblo (con la excepción del reino de Nápoles) y la sociedad tendió a una menor jerarquización. El poderío económico y la influencia política de estos burgueses era cada vez mayor, hasta llegar a formar auténticas dinastías que llevaban prácticamente el gobierno de las ciudades, y fueron generosos financiadores e impulsores del Arte Renacentista. También era característica de Italia la alta proporción de Abogados y Sacerdotes respecto al conjunto de la población.

Los siglos XV y XVI fueron pues un periodo de intensa actividad cultural y también de febril expansión. En ninguna época anterior había existido tanta variedad, experimentación y prosperidad en las Artes; ante las hazañas de los grandes descubridores, todas las anteriores fases de exploración (Griega, Romana, Mongólica, Árabe...) palidecían por su insignificancia. Dos cumbres de la capacidad humana: una de imaginación, otra de acción. Los geniales Artistas y los grandes exploradores del XV y el XVI llevaron a cabo sus impresionantes logros siguiendo un impulso común, derivado de una experiencia compartida, un modo de pensar, una concepción de la vida llamada Renacimiento.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Hale, John. El Renacimiento. D.F.E.C.I./T.L.: México. 1984.

ARTE

Se pretendía retomar y revivir el antiguo estilo Clásico Greco-romano, considerado como una culminación del esfuerzo del hombre por lograr un cánón de perfección.

Mirando hacia los Clásicos, el Arte del Renacimiento se inspiró en un concepto de belleza abstracta basada en arquetipos, es decir, cánones que se ajustan a una previa y calculada concepción de lo bello entendido como exactitud y proporción. Y en la elaboración de esta idea de belleza abstracta entró en juego de forma decisiva el sentido razonador del Renacentista, quien, sin negar del todo la inspiración, le asignó una modesta parte en el acto creador, pues consideraba que la belleza del Arte surge de leyes que establecen relaciones numéricas exactas. El número, la proporción, la regla de oro, la armonía, el orden, en fin, están presentes en todas sus obras. Esta exacta proporción entre las partes, esta justa relación entre los distintos elementos de la obra infunden a ésta una seguridad y reposo que se traduce en la sensación de serenidad, equilibrio y armonía. La Pintura y la Escultura, salvo en raras ocasiones, se propusieron dar una imagen plácida y serena de la realidad, y la Arquitectura, en su contenido juego de líneas y volúmenes, aspiraba a presentarse como una totalidad orgánica en la que cada una de sus partes ejerciera su función sin esfuerzo alguno. Sin embargo, este principio idealista no excluía la obediencia a la Naturaleza, tomada como modelo y Maestra de sabiduría infalible. El estudio de la armonía, de la luz, de las leyes ópticas responde al afán del Artista por acercarse a la Naturaleza y poder representarla con toda la apariencia de realidad posible. La observación infatigable del Mundo fue la virtud cardinal del Artista Renacentista.

En líneas generales, se puede considerar el Arte Renacentista como una exaltación del Hombre y el Mundo, los dos ejes que guiaban el pensamiento Humanista de la época.

Hizo brotar en el Arte nuevos géneros, perdiendo el Arte religioso la total hegemonía que había mantenido durante el Gótico, si bien su importancia continuaba siendo enorme. Con la revalorización del mundo Greco-latino, a los temas Cristianos se les sumó entonces los relatos de la Mitología Romana y Helena, frecuentemente con trasfondos religiosos, incluso misteriosos, y a veces de difícil interpretación excepto para círculos restringidos; el Retrato se consolidó como tema específico, consecuencia de los deseos de los Mecenas burgueses de verse immortalizados; merced a la revalorización del ser humano se cultivó buenamente el desnudo, prácticamente inexistente durante el Medioevo; autores como Uccello hicieron surgir en Pintura el tema de las batallas.

En definitiva, el objetivo último del Arte del Renacimiento fue hacer obras inspiradas en principios inmutables que asegurasen su permanencia ejemplar, tal como lo habían sido las grandes obras clásicas. Los Artistas Renacentistas se esforzaron en dar realidad a un Arte insuperable y, por lo tanto, válido para siempre y para todo el Mundo. Universalidad y eternidad fueron las dos ideas rectoras del Arte del Renacimiento.

La Estética del Renacimiento.

A partir del siglo XV comienza el periodo de la historia de Europa llamado Renacimiento, cuyos comienzos son a la vez el inicio de la edad moderna, habiendo numerosas razones para considerar estos años como principios de una nueva época histórica.

a. Fue entonces cuando se produjo un acusado cambio en los gustos y convicciones que habían predominado a lo largo de los siglos medios, es decir, durante casi un milenio, un giro que se expresó en la secularización de la vida y de la cultura, en el abandono del mundo trascendente y el renovado interés y preocupación por los asuntos temporales.

b. Un solo país europeo, Italia, logró sobreponerse a los demás gracias a su arte, su ciencia y refinamiento de sus formas de vida, creando así una cultura nueva de muy alto nivel.

c. Al romper con la tradición medieval, Italia resucitó una mucho más distante en el tiempo, la tradición antigua, a la que devolvió vida y actualidad.

d. En el campo de la cultura, llegaron a ocupar el primer puesto las artes plásticas, con lo que los artistas consiguieron una posición que nunca antes habían disfrutado.

Los nuevos gustos y aspiraciones penetraron también en la estética, influyendo en sus vicisitudes tanto el alejamiento de la tradición medieval y la vuelta hacia lo antiguo, como la laicización de la vida cultural, la primacía de Italia y la preponderancia de las artes plásticas.

2. *Características del Renacimiento.* Las características esenciales de este periodo fueron el individualismo y el naturalismo. Es innegable que el Renacimiento abunda en individualidades, en ese sentido fue efectivamente una época de individualismo. No obstante, a lo que entonces se aspiraba era a una cultura de formas universales, y no individuales.

Asimismo, podría afirmarse que lo característico del Renacimiento fue el naturalismo, si por este término hemos de entender posturas temporales, desprovistas de interés por lo trascendente. Pero si por naturalismo entendemos el interés por la naturaleza, no fue ésta una característica renacentista, ya que la época se preocupa mucho más por el hombre que por la naturaleza circundante.

3. *Limites indeterminados.* La implantación de cambios renacentistas fue un proceso lento y gradual, sobre todo en lo que atañe a la ruptura con la tradición medieval y con la ideología religiosa. No eran pocos los artistas partidarios de llevar una vida orientada exclusivamente a la religión.

4. *Dos renacimientos.* El periodo en cuestión fue llamado Renacimiento por dos razones y, en efecto, el término tiene dos acepciones que lo justifican. Primero, se entendía y sigue entendiéndose por Renacimiento una renovación de la humanidad, una elevación del hombre a un nivel más alto. Y, segundo, se entendía y sigue entendiéndose el término como una renovación del pasado, de la cultura y el arte antiguos. Por otra parte, ambos "renacimientos" están estrechamente vinculados. Los hombres cuatrocentistas, al pretender renacer intelectualmente, recurrieron al acervo de la Antigüedad, y para renovar su arte provocaron la renovación de lo antiguo.

5. *La posición de Italia.* La excepcional posición y el papel determinante de Italia dentro del Renacimiento son indiscutibles, pese que no a todo el arte, la ciencia y la estética renacentistas los iniciaran los italianos del siglo XV, algunas de las ideas antiguas fundamentales habían sido desenterradas ya en el Medievo, y además en Francia antes que en Italia.

Asimismo, Italia gozaba de unas condiciones geográficas especialmente favorables: situada en una península y separada de los vecinos por montaña y mar, y por tanto menos expuesta a los peligros y más fácil de defender, era un país fértil y autosuficiente. Y no menos favorables fueron las condiciones sociales y políticas del país.

Las condiciones de la Italia Renacentista eran muy similares a las de la Grecia de la era clásica, hacía dos mil años.

6. *La situación económica.* Los tiempos del Renacimiento en que se produjo una gran floración de la cultura y el arte en particular no fueron a la vez tiempos de florecimiento económico. Al contrario, la situación económica de la Italia de entonces no era favorable.

No obstante dicha crisis no impidió el desarrollo de las artes y de los estudios. Justo cuando se tambaleaban los valores económicos, financieros y políticos, iba en aumento el valor de la cultura intelectual, que se había convertido en una especie de inversión económica, ya prácticamente la única fiable. La decepción con respecto a los otros bienes elevó el valor de los intelectuales, culminando en la tesis renacentista de que los bienes intelectuales son los mayores y más estimables.

7. *El legado de Vitruvio.* Los libros de Vitruvio eran bien conocidos en la Edad Media y, sin embargo, resultaban inútiles para los arquitectos góticos que no observaban los cánones antiguos, por lo que paulatinamente pasaron al olvido. Y cuando en los umbrales del Renacimiento fueron encontrados en la biblioteca de Monte Cassino parecieron una gran revelación.

He aquí una relación de las tesis más importantes que entraron en la estética del Renacimiento gracias a la obra de Vitruvio.

a. En la arquitectura, la belleza (*venustas*) es tan importante como la utilidad.

b. Es bello todo lo que es conforme a la razón, pero también aquello que agrada a la vista, la *species*, el *aspectus* de las cosas.

c. La belleza consiste en la conveniencia de las partes, el término fundamental transmitido por Vitruvio fue la *simetría*

d. La belleza es realizada en la naturaleza, siendo ésta un modelo insuperable para el arte.

e. En especial, dicho modelo lo constituye el cuerpo humano; en la arquitectura, la "*simmetría*" y las buenas proporciones deberían basarse estrictamente en las proporciones de un hombre bien constituido.

f. Hay diversos grados de belleza, hasta la belleza rebuscada, es decir, la "elegancia".

g. Hay diversas variantes de belleza: el estilo dórico es masculino, el jónico femenino, y el corintio el corintio.

h. En lo bello hay un factor social, que es la adecuación de la obra, su correspondencia a las necesidades y costumbres de la gente. Así que, aparte de la belleza formal, existe una belleza funcional.

i. Sobre la belleza decide también un factor psicológico: la belleza estriba no sólo en la *simmetría*, que se objetiva, sino también en una disposición de las partes que provoca en el espectador una sensación subjetivamente agradable (*euritmia*).

j. La estética de Vitruvio se fundaba en la arquitectura, pero trazaba paralelos con las otras artes, por lo tanto, tenía visos de una teoría general del arte y de una doctrina estética cabal.

La estética de Vitruvio concordaba con otra, también tempranamente asimilada por el Renacimiento en forma completa, que fue la de Cicerón. Y también para éste la belleza era una cualidad objetiva de las cosas y consistía en la disposición de las partes, afectaba los sentidos y tenía las mismas variantes distinguidas por Vitruvio: era intelectual o corporal, formal o funcional, masculina o femenina, y sólo se hallaba plenamente realizada en la naturaleza. También era similar la concepción ciceroniana del arte conforme a la cual el arte era una producción de cosas consistente en el conocimiento.

En su primera centuria, la estética renacentista se valió sobretodo de los conceptos hallados en las obras del arquitecto y del rétor antiguos. La filosofía de Platón (y posteriormente también la de Aristóteles) no fueron para ella sino fondo, mientras que la doctrina de Vitruvio constituyó su verdadero contenido. Un contenido repetido muchísimas veces, con diversos matices y en múltiples variantes. Y el que se repitiera fue lo más natural, ya que la estética aspiraba a ser ciencia, y la ciencia se desarrolla y perfecciona, pero permanece fiel a lo una vez logrado y establecido.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Tatarkiewicz, Wladyslaw. Historia de la Estética. AKAL. 1987.

ARQUITECTURA

En la Arquitectura del Renacimiento se observa una marcada ruptura con el periodo anterior, pues el Gótico había alcanzado en sus edificaciones durante sus últimas etapas unos logros y una perfección tales que ya resultaban difíciles de superar; las Catedrales Góticas no podían ser más ligeras ni más esbeltas, con lo que la Arquitectura sólo podía optar entre repetirse o buscar nuevos caminos. La Arquitectura Renacentista la caracteriza el uso de elementos constructivos Grecorromanos, tales como el arco de medio punto, la bóveda de cañón, el frontón, los Órdenes Clásicos. Así como por su fuerte sentido de la proporcionalidad, también de herencia Grecorromana. Se dio un extraordinario desarrollo de la Arquitectura civil, pues ya no sólo la Iglesia tenía el poder y el dinero para llevar a cabo grandes obras, sino que los señores burgueses también desearon edificarse suntuosos Palacios, edificios estos de creación Renacentista. Sin embargo, siguieron teniendo gran importancia las Iglesias, inspiradas en las Basílicas Cristianas.

ESCULTURA

En Escultura el Renacimiento irrumpió con los relieves de las segundas Puertas para el Baptisterio de Florencia por Ghiberti, y mostró las mismas características comunes en todo el Arte Renacentista: vuelta a cánones clásicos, antropocentrismo y consiguiente revalorización de la figura humana. Factor también importante para esta Escultura Renacentista resultó ser el movimiento, en absoluto reñido con el ideal de equilibrio y proporcionalidad. Por primera vez desde la antigüedad se realizó una escultura exenta, el David de Donatello, pues durante la Edad Media sólo se había practicado el relieve y siempre como elemento decorativo de los edificios religiosos; mas no por ello el relieve dejó de ejecutarse, antes al contrario, se estudió en él con afán el uso de la perspectiva debido al deseo de Naturalismo, y el relieve llegó a alcanzar unos niveles de perfección difícilmente superables.

Escultura Renacentista Italiana

A comienzos del siglo XV en Italia tanto los eruditos como los Artistas comenzaron a interesarse por el pasado Clásico; esto condujo al Renacimiento como resurgimiento de la cultura Clásica. Lorenzo Ghiberti realizó dos Puertas de bronce para el Baptisterio de Florencia; en ambas resulta evidente su conocimiento de la Escultura antigua. La Puerta del Paraíso (1425-52) también muestra su dominio de las leyes de la perspectiva, que se habían codificado de forma matemática hacía muy poco tiempo. También existía un gran interés por las estatuas exentas de gran tamaño y Ghiberti, Nanni Di Banco y Donatello realizaron figuras monumentales de Santos, que se emplazaron en los nichos de los muros del Or San Michele, Oratorio de los gremios de Florencia.

Donatello fue el Escultor más importante de comienzos del Renacimiento; sus obras evidencian que no sólo fue un Maestro en el Arte de la Escultura en piedra, sino que también poseía un profundo conocimiento de la Psicología humana. Por ejemplo, su San Jorge (c. 1415-16), escultura realizada para el Or San Michele, Bargello, Florencia; está representado con armadura, pero en su rostro se trasluce una clara expresión de vulnerabilidad. Más sorprendente aún resulta su innovadora María Magdalena (1454-55) del Baptisterio de Florencia, talla en madera dorada y policromada. Aunque de forma habitual se la representaba como una joven hermosa con una espléndida cabellera, la Magdalena de Donatello resulta revolucionaria y asombrosa, es una mujer vieja, semidesdentada y demacrada, con un cabello enmarañado que le llega casi hasta los pies.

Aparte de los Florentinos, el Escultor más notable de principios del Renacimiento fue Jacopo Della Quercia de Siena. Su maestría en la ejecución de desnudos en los relieves en mármol La creación de Adán, La tentación y La expulsión del paraíso (1425-1438) para la portada principal de San Petronio de Bolonia, muestra un gran conocimiento del Arte de la antigüedad. Adán aparece con un cuerpo idealizado, musculoso, semejante a las Estatuas Griegas de dioses y atletas; el cuerpo y la pose de Eva están inspirados en la llamada Venus púdica.

El genio máximo de la Escultura, no sólo del siglo XVI italiano sino tal vez de todos los tiempos, es Miguel Ángel. Su maestría se manifestó muy pronto, ya que sólo tenía veinte años cuando esculpió la Pieta (1498-1500, Basílica de San Pedro, Roma) y el heroico David, primeras esculturas monumentales del Renacimiento pleno. Realizó el majestuoso Moisés (c. 1515, San Pietro in Vincoli, Roma) y otras figuras exentas de gran expresividad para la Tumba del Papa Julio II, proyecto que nunca llegó a terminarse. Durante la década de 1520 cambió de estilo, como queda patente en las Tumbas de los Medici (1519-34), ubicadas en la Sacristía Nueva de San Lorenzo de Florencia. Mientras que los primeros desnudos de Miguel Ángel muestran proporciones armoniosas, las figuras alegóricas reclinadas de las tumbas, que representan los cuatro momentos del día, ofrecen una distorsión en los cuerpos y unas poses complejas que indican un alejamiento de los ideales del Renacimiento pleno y un anuncio del Manierismo. Sus obras posteriores, como otra Pieta (1554-64) Castillo Sforzesco, Milán; son también anticlásicas. De ese modo las últimas esculturas de Miguel Ángel y las de otros Artistas del siglo XVI evidencian la evolución hacia nuevas tendencias.

En España el Renacimiento adquirió unas características particulares debido, en gran parte, al inmovilismo de las tradiciones. Así nació el Plateresco cuya manifestación más significativa la encontramos en la Fachada de la Universidad de Salamanca, de Juan de Álava. No hay que olvidar a los grandes Escultores Alonso Berruguete, Damián Forment y Juan de Juni, que se formaron en Roma y en Florencia.

Escultura Manierista

El Manierismo, que convirtió la complejidad, la distorsión y el artificio en virtud, surgió del estilo Renacentista tardío.

Italia

Entre los Escultores Manieristas Italianos se incluyen Benvenuto Cellini, Francesco Primaticcio y Juan de Bolonia. Cellini es célebre por la realización de un elegante Salero en oro y esmalte para Francisco I de Francia (1539-43), ahora en el Museo de Viena; en el que esculpió gráciles figuras desnudas de proporciones alargadas. Primaticcio también trabajó para la Corte francesa dentro de un grupo de Artistas conocido como la Escuela de Fontainebleau y sus elaboradas esculturas en estuco (c. década de 1540) decoran las principales salas del Palacio de Fontainebleau. Juan de Bolonia, originario de Francia, fue el Escultor más importante que trabajaba en Florencia a finales del siglo XVI. Entre sus obras se cuenta El rapto de las Sabinas (1583), Loggia dei Lanzi, Florencia; grupo escultórico en mármol de proporciones mayores a la humana, interesante desde todos los puntos de vista. Consiste en tres figuras con posturas entrelazadas en una espiral ascendente que son ejemplo del ideal Manierista de dramatismo y complejidad de las formas.

Francia

Los mejores Escultores que trabajaron en Francia durante el siglo XVI estuvieron influenciados por el Manierismo de la Escuela de Fontainebleau. Jean Goujon realizó algunas esculturas para tumbas, pero es más conocido por sus relieves que representan náyades elegantemente ataviadas para la Fuente de los Inocentes (1548-49), Louvre. Otro destacado Escultor fue Germain Pilon que también realizó esculturas funerarias. La más impresionante por su realismo y su técnica es la figura de la Tumba de Valentina Balbiani (c. 1581), Louvre; en la que representa el deteriorado cadáver en un relieve delicadamente tallado en mármol.

España

El Escultor Español Manierista más destacado fue Alonso Berruguete, cuya influencia se dejó sentir en toda la Escultura Castellana. Entre sus obras destacan La anunciación y su célebre San Sebastián ambas en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid, y la Sillería alta de la Catedral de Toledo, su obra más virtuosa y pulida.

PINTURA

La Pintura tomó una importancia que hasta entonces no se le conocía y resultó, sin duda, la manifestación que mejor acogió la influencia del nuevo Arte. La práctica inexistencia de restos de Pintura Grecolatina no fue un impedimento para que los Pintores Renacentistas se empaparan de todo el sentir Clásico de la época y lo plasmaran en sus obras, recogiendo de la Escultura los cánones de proporcionalidad humana y de la Literatura inspiradores relatos. Rompió la Pintura Renacentista con la Gótica, puramente rígida y simbólica, inclinándose ahora por la belleza naturalista y el juego de volúmenes. La preocupación por el total realismo en la plasmación pictórica de una escena, que revirtió en un Arte verosímil y Naturalista, llevó a un concienzudo estudio de la óptica y la perspectiva, estableciéndose en un principio la perspectiva matemática geométrica, basada en un haz de líneas que fugan en un punto, para más adelante ser superada por la perspectiva aérea. En el campo técnico resultó de suma importancia la aparición del óleo, esto es la utilización del aceite como aglutinante, técnica que aunque ya era conocida en la época medieval fue entonces perfeccionada, principalmente por Jan Van Eyck, y extendida por toda Europa; el óleo, que permite crear veladuras merced a la superposición de capas y conseguir unas texturas perfectas y unas calidades brillantes en los objetos que los hacen hiperreales, fue utilizado por los Pintores Renacentistas con maestría, confiriendo a las obras unos nuevos y revolucionarios valores de finura, brillo, minuciosidad y realismo.

También en la música influyeron las ideas Renacentistas, naturalmente. Tal vez fue el Renacimiento el último periodo en el que la Música disfrutó de una posición tan importante dentro de la cultura, pues todo el que gozase de cierto nivel educacional debía conocer tanto la teoría como la práctica musical. Esta música Renacentista heredó de la religiosa medieval la polifonía, pero la orientó de manera totalmente distinta. La Música ya no se creaba e interpretaba exclusivamente en ambientes religiosos y por juglares populares, sino que también comenzó a tocarse en academias y salones de la nobleza. La Música eclesiástica continuaba, no obstante, teniendo gran importancia y recogió la nueva Estética, constituyendo las ceremonias religiosas fastuosos espectáculos audiovisuales gracias al talento de los Maestros de Capilla.

Importante también en el panorama cultural resultó la Literatura, que gozó de una etapa de esplendor. A parte de las obras ensayísticas de los Humanistas y de los tratados teóricos de los Artistas plásticos, se desarrolló a lo largo de los s. XV y XVI un amplio movimiento literario que desde Italia se extendería por toda Europa, a través de obras que caracterizan la nueva mentalidad como El Cortesano de Baltasar Castiglione, donde se traza el ideal del caballero del Renacimiento, y los Poemas épicos en imitación de los Clásicos latinos, donde destacan obras como Orlando furioso de Ariosto, o Jerusalén libertada de Torquato Tasso. Nace en Italia, a partir de Arcadia de Sannazaro, el género de la Novela pastoril. Importante también resultó la figura de Nicolás Maquiavelo, Secretario de gobierno florentino a principios del siglo XVI, con su obra El Príncipe. Y la más bella Poesía llegó de la mano de Poliziano, Poeta mediceo que inspiró algunos de los cuadros de Botticelli. Huelga explicar la importancia de la imprenta para la difusión y consecuente influencia de toda esta obra literaria.

I) Imitación de Grecia y Roma

Se intentó revivir los estilos Clásicos, considerados como la feliz culminación del esfuerzo del hombre por lograr un canon de perfección. Se acató como definitivo cuando el genio de Helenos y Romanos produjo en todas las Artes.

II) Idealismo

El Arte del Renacimiento, como el Arte de los siglos de oro Clásicos, se inspiró en una idea de belleza abstracta que realizó arquetipos, es decir, formas que se ajustan a una previa y calculada concepción de lo bello.

III) Racionalismo

En la elaboración de esta idea de belleza abstracta entró en forma decisiva el sentido razonador del hombre del Renacimiento. Sin negar del todo la inspiración, le asignaron una modesta parte en el acto creador. La belleza del Arte brotó de leyes que establecen relaciones numéricas exactas. El número, la proporción, la regla de oro, el orden, en fin, están presentes en todas sus obras.

IV) Naturalismo

Sin embargo, este principio idealista no excluía la obediencia a la Naturaleza, tomada como modelo y maestra de sabiduría infalible. El estudio de la armonía, de la luz, de las leyes ópticas respondió al afán del Artista por acercarse a la Naturaleza y poder representarla con todas las apariencias de verdad. La observación infatigable del mundo -ejemplo, Leonardo- fue la virtud cardinal del Artista.

V) Serenidad y equilibrio

La exacta proporción de las partes, la justa relación de los distintos elementos de la obra, infundieron a ésta una seguridad y reposo, que se tradujo en la sensación de serenidad. La Pintura y la Escultura, salvo raras ocasiones, se propusieron dar una imagen plácida y serena de la realidad; y la Arquitectura, en su contenido juego de líneas y volúmenes, aspiraba presentarse como una totalidad orgánica en la que cada una de sus partes ejerció su función sin esfuerzo alguno.

VI) Universalidad

En definitiva, el objetivo último del Arte del Renacimiento fue hacer obras inspiradas en principios inmutables que asegurasen su permanencia ejemplar. Los Artistas del Renacimiento se esforzaron en dar realidad a un Arte insuperable, y, por lo tanto, válido para siempre y para todo el mundo. Universalidad y eternidad fueron las dos ideas rectoras del Arte del Renacimiento.

Miniatura

La Miniatura en el Renacimiento manifestó su autonomía y originalidad, y casi siempre, denunció la presencia del Artista creador. Se dice que en esta época se convirtió en Pintura, y en muchos casos, contribuyó a dar testimonio de su "hermana mayor" ante la pérdida o destrucción de las obras pictóricas.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Letts, Rosa. El Renacimiento. G.Gili. Barcelona. 1985.

EVOLUCIÓN DEL ARTE RENACENTISTA

Siglos XIII-XIV. El *Trecento*

En pleno período Gótico, apareció en Italia un movimiento pictórico que se polarizó en dos ciudades: Florencia y Siena, cada una de las cuales preside un ideal plástico diferente. Florencia se inclinó por la forma, y su estilo fue eminentemente dibujístico o plástico; Siena se mostró afecta al color, y su Pintura fue visual o cromática. Por lo mismo, mientras la Pintura Florentina era más racional y constructiva, la de Siena era más lírica y sentimental.

Pero no se trata el Renacimiento de una revolución cultural que cortó bruscamente con toda la tradición medieval anterior, como se ha considerado hasta no hace mucho, sino por el contrario una evolución lógica de la misma. Los lazos que unían el Medievo con la antigüedad Clásica, si bien muy débiles, no habían llegado a perderse por completo, y con anterioridad al siglo XV ya se advertían otros intentos menores de recuperar el Clasicismo. El Renacimiento está, pues, fuertemente enraizado en el periodo anterior, del que puede considerarse una especie de culminación. Las aportaciones más importantes para la creación del nuevo estilo las hallamos en el siglo XIV en las elaboraciones teóricas de personajes como San Francisco de Asís, los frescos de Giotto, las esculturas de los Pisano o las aportaciones técnicas de los Pintores Flamencos, principalmente el óleo. La Pintura de este *Trecento* rompió ya con la tradición medieval descollando, especialmente Giotto Di Bondone (1266-1344), quien, pese a mantenerse dentro de la corriente del Gótico apuntó ya hacia un nuevo estilo con sus volumétricas figuras, su luz diáfana y moldeadora, su preocupación por la escena misma más que por el sentido narrativo, su utilización de fondos paisajísticos o arquitectónicos frente a los planos medievales, etc. Hay quien afirma que es con él con quien comienza realmente el Renacimiento, y si bien esta afirmación puede resultar exagerada por encontrarse en su obra, principalmente frescos, multitud de elementos medievales, no lo es el afirmar que fue el auténtico precursor de este movimiento.

Escuela Florentina

El primer Pintor de quien se tiene datos es Cimabue, del que se conservan dos tablas con igual motivo: Una Virgen, en asiento de marfil, con el niño en brazos y rodeada de ángeles. Hay evidentes vestigios Bizantinos, tanto en la simetría de la composición como la expresión asombrada de los rostros, y el oro profuso del fondo. Giotto Di Bondone, se le debe el estudio directo de la Naturaleza. Sus figuras poseen emoción y movimiento. Sus obras más importantes son los Veintiocho frescos de la Iglesia San Francisco de Asís.

Escuela Sienesa

Duccio Di Buonisegna, fue el primer Pintor Sienes importante. Su obra capital es la Madona para la Catedral, en la que trató de introducir alguna expresión y realismo, aunque siguió muy apegado a la rigidez icónica del Arte Bizantino. Su discípulo más célebre fue Simone Martini, supo dar a sus figuras más gracia y soltura, como lo revela la encantadora Anunciación, del Museo de los Oficios.

Siglo XV. El *Cuattrocento*

Escuela Florentina

Los Artistas Gentile Da Fabriano, Paolo Ucello y Andrea Del Castagno aportaron nuevos conocimientos y técnicas, y se plantearon

problemas de representación visual, como el de la perspectiva, que fue una preocupación dominante entre los Pintores de la época. Sin embargo, el arranque de toda la Pintura moderna fue la obra de Masaccio, Pintor que en su fugaz existencia dejó ver las posibilidades de su talento en unos frescos que pintó en la Capilla Brancaccio de la Iglesia del Carmen, en Florencia. Muchas son las cualidades que hacen de esta Pintura un hito: El estudio directo de la Naturaleza, la fuerza de la pincelada, el impresionismo de efectos, la ilusión de luz, la expresión humana de los gesto. Por primera vez en la Pintura el aire envuelve a los cuerpos y se siente una atmósfera real. Masaccio observa la degradación de los colores por la distancia y se nota la influencia que la calidad de la tela tiene en la estructura de los pliegues. Interesado en hacer una Pintura sólida, Masaccio rechaza los colores brillantes y emplea blancos y negros para modelar los cuerpos. De Masaccio parte la línea realista que, accidentalmente seguirá la Pintura italiana al alejarse del idealismo.

Los últimos grandes Artistas del siglo se resienten en la sensualidad del ambiente y buscan inspiración en los temas mitológicos paganos que caracterizan el Renacimiento. Los mismos temas piadosos pasan a ser un pretexto para mostrar el fausto de la alta burguesía florentina. Sus Paisajes son muy a menudo las amenazas campiñas toscanas, los de brillante corte de los Medicis, y sus escenarios urbanos, los asuntos palacios de la época.

Sandro Botticelli, también protegido de los Medicis, pintó alegorías de refinada sensualidad en las que reflejaba el gusto paralizante de sus mecenas. Botticelli mantiene un estilo cortado, ceñido, que se basa naturalmente en un dibujo firme, que aísla la figura con todo rigor. Los cuerpos, deformados por una estilización que busca más que nada el ritmo plástico, tiene sin embargo, una gracia particular que encuentra su razón de ser en la apariencia de ingravidez. Las figuras de Botticelli carecen de peso y dan la impresión de moverse flotando sin tocar el suelo. Realizó también unos Frescos en la Capilla Sixtina y una serie de Ochenta dibujos para ilustrar la Divina comedia.

Escuela de Perusa

A la elegancia un poco dura de Florencia, apareció Piero De La Francesca, su principal representante, se interesó mucho por los problemas del claroscuro y perspectiva; en particular le apasionaron los luminosos, pero no tanto por el efecto de la luz sobre las cosas, como por la Naturaleza de las mismas. Sus ensayos en este sentido llegaron a dar la sensación de que sus figuras están modeladas en material dotada de luz propia, íntima, radiante. Los frescos como la Leyenda de la Santa Cruz, en el ábside de la Iglesia de San Francisco, en Arezzo, son una obra de Arte en luminosidad.

Su discípulo Melozzo De Forlì es célebre por sus ángeles músicos. Otro gran Pintor de la escuela es Pedro Vanucci, llamado el Perugino, Artista que en su tiempo goza de larga fama. La dulzura de la luz general del cuadro, el dibujo irrefutable de la figura y la poesía de sus paisajes de fondo, justifican el nombre de Perugino, que hubiera podido lograr más duraderos laureles si no se hubiese dejado llevar por un sentimentalismo que hizo amanerada su Pintura. Sus obras más importantes son los Frescos de la Capilla Sittian y los de la Sala de Cambio en Perusa, su patria.

Escuela Veneciana

Esta escuela que empezó tardíamente sobrevivió a las de Florencia y Roma, agotadas en el siglo XVI. En siglo XVII aun nos sorprende con un narrador espléndido, como Tíepolo, gran colorista que junto con Guardi y Canaletto, nos retratan la vida pintoresca de la Venecia dieciochesca. El apogeo artístico de Venecia corresponde al siglo XVI, pero ya en este destacan Gentil Bellini y su hermano Gian Bellini, que combinaron las ganas encendidas de Tiziano con un difuminado a lo Leonardo. Un Pintor Siciliano establecido en Venecia, Antonello De Mesina sobresalió por el fuerte realismo de sus Retratos, mientras que Capaccio, autor de la Leyenda de Santa Ursula, se distinguió en la realización de vastas composiciones de género.

Escuela de Padua

El nombre de Andrés Mantegna sirve por sí solo para dar prestigio a esta escuela. Interesado en las cuestiones de la representación visual del objeto, Mantegna presenta con frecuencia en sus cuadros una dificultad perspectiva, que resolvió con elegancia. Sus impecables escenarios arquitectónicos, tomados de la antigüedad, ofrecen puntos de fuga muy a ras del suelo, huidas de línea hacia el centro del cuadro en prodigiosa ilusión de profundidad. Los escorzos de sus figuras son, por el mismo motivo, violentos y de complicada resolución dibujística, como su extraordinario Cristo muerto.

SIGLO XVI

Escuela Milanesa

Cuenta con un solo nombre, Leonardo Da Vinci. No fue sólo Pintor, dejó escritos interesantes sobre Ingeniería, Química, y otras ciencias; Escultor, Músico, Escritor. La suavidad de las formas, la delicadeza del color, el esmero en el detalle, el exquisito difuminado, el famoso esfumado Leonardesco, la conjunción de sensualidad, la expresión lejana de sus ojos de gruesos párpados, y la de las manos, elegantes y finas, son notas inconfundibles de su estilo.

Los problemas técnicos torturaron a Leonardo toda su vida. Por eso sus obras son escasas, y algunas a punto de perderse por el deterioro de los materiales de empleo. Pocas pinturas han suscitado más comentarios que la célebre Gioconda, de su corta producción se puede citar Santa Ana, la Virgen de las rocas, y La última cena pintada para el Refectorio del Convento de Santa María de las Gracias en Milán.

Escuela Romana

Los más importantes son: Rafael Sanzio y Michel Angello Buonarrotti. Rafael, aunque vivió poco, dejó una obra vastísima que significa la síntesis de las mejores cualidades de los Pintores precedentes, unificadas y reavivadas por un auténtico genio de la fabulación plástica. De Masaccio aprendió Rafael a dar equilibrio a las figuras, de Leonardo la pureza del dibujo y los secretos del difuminado; de Fra Bartolomeo la firmeza de la composición. Pero la gracia, la riqueza narrativa, los traía él, para dar realidad a la constante idea del Renacimiento.

Como Retratista, ocupa un lugar eminente: Retratos de Julio II, de La Fornaria, Baltasar De Castiglione, etc. Dotados de una aguda

penetración psicológica. Pero sus obras más famosas son las Madonas, de un Naturalismo idealizado: Madona del Jilguero, Madona de la Silla, Madona de la Paz, La Bella Jardinera, etc.

La obra pictórica de Miguel Ángel responde también a esa tendencia a lo grandioso, a lo dramático y exasperado que hemos visto en sus esculturas. Miguel Ángel transplantó al campo de la Pintura los medios expresivos de la estatuaría. La mállma ilusión de relieve, el además esforzado gesto patético, que caracteriza el estilo pictórico de Miguel Ángel.

Su obra maestra, es una majestuosa interpretación del Génesis, en los Frescos del techo de la Capilla Sixtina, en el que se agitan más de trescientas figuras de tamaño mucho mayor que el natural. Años más tarde, pintó su tremendo Juicio Final en la pared frontal de la misma Capilla.

El Quattrocento Italiano (Florencia y los Medici)

El *Quattrocento* italiano tiene nombre propio: Medici. Y un centro neurológico claro: Florencia. La ciudad italiana de Florencia, capital de la región de la Toscana, resultó ser indiscutiblemente la capital artística del Renacimiento durante el siglo XV. Cuna de grandes genios y hogar de importantes mecenas, Florencia ofrecía las más propicias condiciones para el florecimiento de la vida artística. El generoso patrocinio de los burgueses, y en especial de la familia Medici, que gobernaba la ciudad, unido a la coincidencia de grandes talentos, tales como Botticelli, Ghiberti y Alberti, algunos allí nacidos y otros atraídos por el mecenazgo y ambiente de esta brillante urbe, confirieron a Florencia un vida cultural y artística no comparable con el de otras ciudades de su siglo. Algunos de los más importantes talleres, como el de Verrocchio y el de Pollaiuolo, se encuentran en esta urbe y los Artistas de todo el mundo occidental entendieron Florencia como un paso obligado en su formación, lo cual cebó todavía más este ambiente creativo. Ciertamente es que otras ciudades alcanzaron también un importante renombre en los círculos artísticos, como Venecia, Roma, Perugia o Padua, pero sus obras no podían en modo alguno hacer sombra a la Catedral de Santa María dei Fiari, el David de Donatello o los Frescos de la Iglesia Carmine, por poner algunos ejemplos, que se encontraban en la capital toscana. Así, embellecida por toda esta serie de obras de Arte, Florencia podía considerarse una de las más hermosas ciudades de la época, si no la más, y su legado Renacentista permanece aún hasta nuestros días.

Debe agradecer la ciudad de Florencia en gran medida su importancia a la Casa de los Medici. Los Medici fueron una familia de Banqueros y Comerciantes, perteneciente a la cada vez más pujante burguesía, que, con gran habilidad para la diplomacia y los negocios, llegaron a gobernar Florencia, estableciendo una auténtica dinastía que duró cuatro centurias. Naturalmente, existieron otras familias burguesas de importante renombre y poderío económico, como los Rucellai, los Pitti o los Strozzi, pero fue el apellido Medici el que se convirtió en el más importante del *Quattrocento*.

Fueron los miembros de esta familia Medici unos de los mayores promotores del Arte durante el Renacimiento, especialmente en el *Quattrocento*. Apreciaron en gran medida las manifestaciones artísticas y un sinfín de obras, desde su Palacio hasta las esculturas para decorarlo, pasando por frescos y una ingente cantidad de Retratos sobre sus efigies, fueron realizadas por encargo de los Medici. Para ellos trabajaron en algún momento la mayoría de los más importantes Artistas Renacentistas, nombres tan descollantes como Botticelli, Filippino Lippi, Perugino, o Ghirlandaio. Merced a las generosas subvenciones de los Medici en el campo del Arte existen ahora muchas de las obras maestras del genio humano. Esta corriente entiendo la materia del cuerpo como la cárcel del espíritu y la espiritualidad como el mundo ideal que se aspira a alcanzar, lo cual sólo es posible a través de belleza. Los postulados Neoplatónicos defienden la relación entre la Naturaleza, llena de cosas bellas e imperfectas, y la belleza divina, que es absoluta, y partiendo de este supuesto considera que la única vía para alcanzar la perfección, para superar ese encierro que es el cuerpo, es la belleza de esa Naturaleza, que se halla directamente relacionada con el mundo espiritual. Las creaciones artísticas, llenas de belleza, se consideran como el perfecto puente hacia la ansiada espiritualidad. Aplicar estas doctrinas a las Artes plásticas equivale a la ejecución de representaciones idealizadas, lejos de las corrientes Naturalistas apoyadas en la imitación de la realidad inmediata; el paganismo, la idealización, los desnudos, el lujo de riquezas, todas las características y propuestas, en fin, relacionadas con lo bello, son comprendidas como el vehículo ideal para la búsqueda del tan deseado mundo espiritual.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Hale, John. El Renacimiento. D.F.E.C.I./T.L. México. 1984.

Arquitectura del Quattrocento

La Arquitectura del Renacimiento se caracteriza, naturalmente, por el empleo de los elementos constructivos del mundo Clásico: arco de medio punto, bóveda de cañón, frontones, Órdenes arquitectónicos Clásicos, etc. y como materiales la piedra, rústica o desbastada, el mármol y el ladrillo.

Se produjo una auténtica renovación urbana, articulándose las ciudades en torno a una plaza principal. Aparece un nuevo edificio que tomó enorme importancia: el Palacio. Los Palacios, levantados por las principales familias de las ciudades más florecientes, aparecen como muestra de la renovación urbana del Renacimiento y emblema de la pujante burguesía, que pretendió mostrar su poderío con estas construcciones abiertas, por tanto, a la ciudad e integradas en su urbanismo, a menudo enmarcando la plaza principal. Otro edificio harto importante, obviamente dada la marcada presencia de la religión, es la Iglesia. En el *Quattrocento* la planta de la Iglesia es, como de la Basílica, de tres naves y con testero plano, es decir sin girola, y en algunas ocasiones con crucero. Un elemento que adquiere gran importancia es la cúpula, la cual se levanta en el crucero, sobre una linterna octogonal, y se remata en otra pequeña linterna con su correspondiente cupulín. La cúpula se construyó frecuentemente doble, esto es formada por dos cascarones distintos, semiesférico el de dentro y peraltado el de fuera, unidos por anillos y contrafuertes interiores; el ejemplo más claro de lo cual es la célebre cúpula de la Catedral de Santa María dei Fiori de Florencia, aunque ya había algunos antecedentes en el Gótico. Brunelleschi popularizó los cielorrasos planos, artesonados, y las tres naves separadas por columnas al estilo basilical. Después, por influencia de Alberti, se impuso la nave única, con bóveda de medio cañón reforzada por los contrafuertes de las Capillas laterales. En cuanto a los Órdenes de columnas, al principio dominó el corintio mas luego se introdujeron los otros, admitiéndose, al modo Romano, la superposición de Órdenes de columnas en un mismo edificio; la Escuela Veneciana empleó el llamado orden colosal, que abarca dos pisos. El arco es, casi exclusivamente, de medio punto y puede descansar bien sobre un pequeño establecimiento, bien sobre una imposta o directo sobre el capitel. Columnas, pilastras, molduras y nichos cumplen a menudo una función ornamental.

Se considera la obra inicial de la Arquitectura del Renacimiento la cúpula de la Catedral de Santa María dei Fiori de Florencia. Fue en 1296, aún en pleno Gótico, cuando la orgullosa Florencia decidió que su vieja Catedral no era adecuada para los tiempos de pujanza que atravesaba la ciudad. Así, se le encomendó la construcción de un nuevo templo a Amolfo Di Cambio, un Escultor con intereses y cierta experiencia en lo arquitectónico, quien concibió un ambicioso edificio de planta octogonal cubierto por una grandiosa cúpula. A su muerte, la obra pasó a manos de otros Arquitectos y sufrió diversos cambios, como la conversión a una planta de cruz latina, pero, con todo, la cúpula que culminaba el espacio ideado originalmente continuó presente en el proyecto y se convirtió en símbolo de la que pretendía ser la más bella y grandiosa Catedral de la Toscana. Mas los problemas técnicos que suponía el levantar una cúpula de más de cuarenta metros de diámetro retrasaban interminablemente su construcción. En la Toscana no se habían experimentado empeños de tal calibre, si bien en otras ciudades italianas sí se habían resuelto retos constructivos tanto o, si cabe, más difícil es, como la cubierta carenada del Palazzo della Ragione en Padua. Las obras avanzaron y en 1410 la cabecera estaba lo suficientemente terminada como para que fuera levantado el tambor octogonal que debería soportar la cúpula, pero aún no había solución a las exigencias técnicas de la misma, y en 1420 la cúpula, que abarcaba un ancho de tres naves con un diámetro de cuarenta y dos metros, seguía inconclusa. Para poner fin de una vez a este problema, en 1418 el gremio de tejedores de lana, responsable del proyecto, organizó un concurso en el cual participaron afamados Arquitectos. Consecuencia de esta competición resultó el que Ghiberti y Brunelleschi fueran encargados de la dirección de la obra, si bien en 1423 Filippo Brunelleschi, más experto en las Artes constructivas que el gran Escultor, fue designado único "*inventore e governatore della cúpula maggiore*". Esta cúpula, levantada entre 1420 y 1434, a excepción de la linterna, de ejecución posterior, ha sido tenida por lo común como emblema del Renacimiento, como primera obra que revela la presencia de una nueva Arquitectura. Brunelleschi, quien había estudiado el problema de las numerosas cúpulas de las Arquitecturas orientales, optó por construir una cúpula interior esférica y otra exterior más alta que, peraltándose en perfil de ojiva, hacía de contrafuerte de la primera. En su construcción no empleó cimbras sino que la cúpula se iba cerrando a medida que se levantaba. Como ingenio constructivo la impresionante obra produjo admiración, pero, exceptuando las cornisas y molduras de la linterna, la cúpula no recoge ninguna tradición Clásica, sino que actualiza procedimientos de los últimos tiempos del Románico y, más lejos aún, usados en Oriente, por lo que su aportación es fundamentalmente técnica.

La aportación de Brunelleschi de revivir el Arte Grecolatino no es, por tanto, notoria aquí sino en sus obras posteriores. La primera donde Brunelleschi, admirador de los edificios Romanos y también de los Románicos Florentinos, expresó su manera de entender el espacio y los elementos constructivos fue el Hospital de los Inocentes, en el que apartó los planos desordenados medievales en favor de un modelo centralizado con las dependencias dispuestas alrededor de un patio central e ideó un pórtico con columnas y capiteles corintios y arcos de medio punto. Especial atención requieren la Iglesia de San Lorenzo y la Iglesia de Santa María del Santo Espíritu, pues establecen el tipo de todos los templos del *Quattrocento*. Se inspiró Brunelleschi en la Basílica Romana de tres naves, la central, más alta, con ventanas y techo plano y las laterales con bóvedas y columnas aisladas sostenidas por arcos de medio punto. Con el Palacio Pitti, Brunelleschi creó el tipo de residencia nobiliaria florentina, modelo al que se sometieron sus continuadores, como Michelozzo Michelozzi, Arquitecto del Palacio Ricardi, y Benedetto Da Majano, autor del Palacio Strozzi.

La Arquitectura quattrocentista dio Artistas de la talla de Alberti, Brunelleschi, Michelozzo y Majano; y obras como la Catedral de Santa María dei Fiori, la Capilla Pazzi, el Palacio Rucellai o la Iglesia de Santa María Novella entre otras muchas.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Benevolo, Leonardo. Historia de la Arquitectura del Renacimiento. G.Gili. Barcelona. 1981.

Escultura del Quattrocento

Como en el resto de manifestaciones artísticas, la Escultura giró sus ojos hacia la Antigüedad Clásica. Los restos arqueológicos del periodo Grecorromano en Italia son numerosos y fueron bien estudiados, hasta reverenciados. Se produjo una vuelta a los cánones clásicos, aunque entonces más variables debido a la importancia del sentido de movimiento, si bien éste se desarrolló plenamente en el *Cinquecento*. Equilibrio, proporcionalidad y movimiento son pues factores fundamentales de la Escultura Renacentista. Junto a la temática religiosa, resurgió también en Escultura el género mitológico clásico, y la revalorización del Hombre provocó la atención a la figura humana y la utilización del desnudo, retornando técnicas antiguas como las telas mojadas de Fidias. Los géneros se multiplicaron: Estatuas, Bustos, Relieves, Medallones, Tondos, etc. Por primera vez desde la antigüedad un Escultor realizó una Estatua exenta, se trata del magnífico bronce del David de Donatello, brillante discípulo de Ghiberti. También es este Escultor quien realizó la primera Estatua ecuestre del Mundo Moderno, tomando el género de los antiguos Romanos, el Condottiero Gattamelatta, una muestra del espíritu individualista de la época. El relieve se siguió practicando con gran fuerza, estudiándose las leyes de la óptica para aplicarlas, como en Pintura, al campo de la perspectiva, con la aparición de la perspectiva lineal introducida por Brunelleschi. Los materiales fueron múltiples: piedra, mármol, madera, terracota, yeso y, sobre todo, bronce.

Las primeras manifestaciones del Arte Renacentista a comienzos del siglo XV se dieron, precisamente, en el campo de la Escultura. Las influencias Clásicas en el relieve Italiano ya se había manifestado en algunos autores de finales del periodo Gótico como Nicolás y Juan Pisano, pero fue Lorenzo Ghiberti quien marcó el cambio de signo de la Escultura Renacentista con sus relieves de la segunda Puerta del Baptisterio de Florencia, que se separaba de la estética del Gótico introduciendo en su obra elementos del nuevo Arte inspirado en la antigüedad Grecolatina.

El siglo XV se abrió con la celebración, en 1401, del concurso para la realización de dos de las tres Puertas del Baptisterio principal de San Giovanni de la Catedral de Santa María dei Fiori de Florencia. Las primeras habían sido realizadas entre 1330 y 1336 por Andrea Pisano, uno de los precursores del estilo Renacentista que ya en el *Trecento* había asimilado las lecciones de Arte Clásico pero sin alejarse del espíritu Gótico. Al concurso acudieron los mejores Escultores Italianos del momento, Maestros ya afamados Jacopo Della Quercia, Francesco De Valdambriana, Simone De Colle, o Nicolai De Arezzo; y dos jóvenes Escultores, Filippo Brunelleschi y Lorenzo Ghiberti. El concurso consistía en realizar, en el plazo de un año, un relieve en bronce, ejecutado dentro de un marco cuatrilobulado, cual los de las Puertas de Andrea Pisano, que mostrara la escena bíblica del Sacrificio de Isaac. En dicho relato, Yaveh pone a prueba a su fiel Abraham pidiéndole que sacrifique aquello que más quiere en el Mundo, su único hijo Isaac, a lo que Abraham, ciego seguidor de Dios, accede; lleva

a Isaac hasta la cima de una montaña, acompañados de unos criados, engañándole diciendo que van a sacrificar un carnero, pero una vez allí a quien realmente pretende Abraham asesinar sobre el altar es a su propio hijo; mas en el último instante aparece un ángel enviado de Yaveh que impide el asesinato del joven e informa a su padre de que solamente se trataba de una prueba para comprobar su lealtad a Dios, la cual fue perfectamente superada, pues Abraham estaba dispuesto a sacrificar cualquier cosa, hasta la más querida, ante el mandato divino. El fallo del jurado, compuesto por treinta y cuatro expertos en Arte que valoraron las obras, recayó sobre Lorenzo Ghiberti, elección que no sólo muestra no sólo el gusto de los jueces sino también la sensibilidad escultórica de la ciudad de Florencia, que estaba entrando en su siglo de oro. Así, Ghiberti se convirtió en el artífice de las segundas Puertas del Baptisterio de Florencia, harto alabadas por su trabajo y consideradas las inauguradoras del Renacimiento en el Arte, aunque aún mantienen en gran medida un espíritu Gótico. También es Ghiberti el autor de las terceras Puertas del Baptisterio, las llamadas Puertas del Paraíso, consideradas la cima máxima del relieve Renacentista.

Fueron fundamentalmente tres Orfebres Florentinos quienes realizaron las innovaciones que supusieron una ruptura con las convenciones del estilo Gótico: Ghiberti, Brunelleschi y Donatello, pero el *Quattrocento* ha dado también otros nombres célebres en la Escultura, como Verrocchio, Donato, Jacopo Della Quercia, Francesco De Vaidambina, Simone De Colle, o Nicolai de Arezzo. Y nos ha legado el siglo XV Italiano esculturas tan hermosas como las Puertas del Paraíso, el David de Donatello, el Condottiero Colleoni, o la Cantoría de la Catedral de Florencia.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Romei, Francesca. La Escultura desde la Antigüedad Hasta Hoy S.E.P. Series/Océano. México. 2003.

Pintura del *Quattrocento*

La Pintura Italiana toma en el siglo XV una importancia que hasta entonces le había sido desconocida y la práctica inexistencia de restos de Pintura Clásica no resultó óbice para que los Pintores del *Quattrocento* plasmaran en sus obras todo el sentido clásico que caracterizaba su época. La búsqueda del Naturalismo se mostró también en la Pintura, que pretendía ser lo más realista posible, lo cual supuso un profundo estudio de la Óptica y sus leyes que llevó a establecer la perspectiva geométrica, basada en el encuadre de los objetos representados en un haz de líneas que convergen en un punto, constituyendo lo que se ha venido a llamar "pirámide visual". Otras de las preocupaciones que trajo la búsqueda de ese Naturalismo es la proporcionalidad, para la que se fijan en los modelos de la Escultura Grecorromana. La búsqueda del equilibrio y la armonía, entendido como el ideal de belleza, tal cual lo comprendían en la Antigüedad, produjo una mayor atención hacia el factor compositivo en las representaciones, abundando las composiciones triangulares y siempre perfectamente equilibradas. Del mismo modo, la revalorización Renacentista del Hombre, llevan al Pintor a plasmar los personajes de una manera individualizada y a tener en cuenta la psicología de los mismos. En resumen, la Pintura del *Quattrocento* rompió con la rigidez y simbolismo del Medioevo, buscando ahora el Naturalismo idealizado y la belleza plástica. En el campo técnico resulta de enorme importancia la utilización del óleo, ya conocido pero poco aprovechado, con el que los Pintores quattrocentistas comenzaron a trabajar y experimentar; con el óleo se consigue una calidad nueva, un realismo nunca antes conseguido y una minuciosidad hasta entonces desconocida. Las técnicas y soportes se multiplican: Fresco, Temple, Óleo; sobre muros o sobre soportes móviles como tablas y lienzos. Fruto de la idolatría al Clasicismo, surgen nuevos géneros que acompañan ahora a los religiosos que habían monopolizado la Pintura Gótica: la Mitología Clásica, el Retrato, los desnudos, las batallas.

Gran deudora es la Pintura del *Quattrocento*, y por extensión de todo el Renacimiento, de Giotto De Bondone. En los frescos de este Artista trecentista ya se advierten intentos Naturalistas que anuncian cambios importantes. La pretensión de verismo, el individualismo de los personajes, la utilización de fondos arquitectónicos o paisajísticos, el empleo que hace de la luz, la volumetría de sus figuras son factores todos ellos que, aunque dentro de un contexto plenamente Gótico, marcaron la pauta de lo que sería la nueva Pintura del siglo XV. El arranque de toda la nueva Pintura del Renacimiento lo hallamos, sin embargo, en Masaccio, con sus talentosos frescos para la Capilla Brancacci de la Iglesia de Santa María del Carmine en Florencia. El estudio directo de la Naturaleza, la fuerza de sus pinceladas, el impresionismo de efectos, la ilusión de la luz, la expresión humana de los gestos son algunos de los factores que muestran la aparición del nuevo estilo y hacen de Masaccio un hito de la Pintura. Masaccio comenzó la línea realista que siguió la Pintura Italiana. Rechazó los colores brillantes y usó blancos y negros en busca de una Pintura más sólida, y es con este mismo afán de realismo que investigó las leyes de la Óptica, observó la degradación de los colores por la distancia y notó la influencia que la calidad de la tela tiene en la estructura de los pliegues. La Escuela de Perugia aportó a la Pintura quattrocentista una elegante luminosidad cargada de colorido y calidez. Piero Della Francesca es su principal representante, interesado en la perspectiva, los problemas del claroscuro y, sobre todo, los luminosos, pero no tanto por el efecto de la luz sobre las cosas como por la naturaleza de las mismas. Sus Retratos son de una elegancia impecable y sus Frescos se desvelan como obras maestras de luminosidad. Uno de los autores que más trabajaron la perspectiva, que tanto interesó a los Renacentistas, es Mantegna, preocupado por las cuestiones de representación visual del objeto y que presenta frecuentemente en sus cuadros una dificultad perspectivica resuelta con talentosa elegancia. Sus impecables escenarios arquitectónicos, tomados del Mundo Clásico, ofrecen puntos de fuga muy a ras del suelo, huidas de líneas hacia el centro del cuadro en prodigiosa alusión de profundidad, y los escorzos de sus figuras son, de este modo, violentos y de complicada resolución dibujística, como el extraordinario Cristo muerto. Grandes Artistas quattrocentistas buscaron inspiración en los temas mitológicos paganos que caracterizan al Renacimiento, e incluso los mismos temas piadosos pasaron a ser un pretexto para mostrar el fausto de la alta burguesía Florentina. Sus paisajes son, a menudo, las campiñas toscanas; sus personajes, los de la brillante Corte de los Medici; y sus escenarios urbanos, los suntuosos Palacios de la época. Sandro Botticelli fue uno de los Artistas que pintó alegorías de refinada sensualidad en las que refleja el gusto paganizante de sus mecenas, como las famosísimas La Primavera y El nacimiento de Venus.

Botticelli, Piero Della Francesca, Mantegna, Paolo Ucello, Gentile De Fabriano, Filippo Lippi, Filippino Lippi, Pinturichio, Luca Signorelli, Carpaccio... La lista de grandes Pintores que ha dado el siglo XV Italiano parece interminable, al igual que la de sus excelsas obras. El nacimiento de Venus, los Frescos para la Capilla Brancacci de Santa María del Carmine, el Cristo muerto, la Alegoría de la Primavera y un sin fin de pinturas más de este periodo son consideradas obras maestras del Arte universal.

El Cinquecento

El *Cinquecento* es el periodo de asentamiento del estilo, de utilización de los resultados de las experimentaciones quattrocentistas, de apogeo de las novedades, de plenitud del Renacimiento. Sin embargo, este nuevo periodo duró en realidad poco tiempo, apenas dos décadas, pues pronto comenzó a aparecer un nuevo estilo, el Manierismo, si bien la delimitación cronológica entre ambos periodos es más bien difusa, pues existen autores que realizaron incursiones en ambos estilos. El *Cinquecento* es la continuación natural del *Quattrocento*, regido igualmente por los principios clásicos de perfección y belleza. En la Arquitectura se aprecia una magnificencia mayor que en el siglo anterior y un distinto planteamiento centralizado de las plantas; destaca especialmente la dilatada obra del nuevo Vaticano, encargada originariamente por el Papa Julio II en la que, prolongada desde 1502 a 1546, participaron un variado plantel de Arquitectos con nombres como Bramante, Rafael, Antonio De San Gallo el Joven y Miguel Ángel, y cuya cúpula se considera la cima de todo el Arte cinquecentista. La Escultura también continúa con la tradición del siglo anterior, tendiendo quizás ahora hacia una mayor monumentalidad. La Pintura alcanzó la conquista plena del Clasicismo y un nivel incomparable, descollando auténticos portentos del Arte universal, tales como Tiziano, Leonardo Da Vinci o el mismo Rafael. Nunca antes se había dado en Pintura tanta perfección técnica, tal exactitud, tal Naturalismo y realismo como durante este periodo. Rafael Sanzio (Urbino 1483 - Roma 1520), llamado "el Divino", resulta paradigma del ideal del Hombre Renacentista, Artista múltiple y ejemplo del equilibrio Clásico cinquecentista; uno de los más sobresalientes Pintores. Autor, entre otras obras, de los frescos La Escuela de Atenas y La disputa del Sacramento, así como un afamado Arquitecto, que participó en la construcción de la Basilica de San Pedro del Vaticano; fue uno de los primeros Artistas en realizar incursiones Manieristas, advirtiéndose en sus últimas obras numerosos rasgos de esta Estética, como en los frescos Expulsión de Heliodoro o Incendio del Borgo. Roma pasó a convertirse en el *Cinquecento* en la capital artística de Europa, perdiendo Florencia el gran protagonismo que tuvo durante la etapa anterior; esto es debido principalmente a la recuperación del poder papal, el cual había estado en entredicho durante el siglo XV, con el consiguiente aumento del mecenazgo artístico de la Iglesia, que pretendía embellecer el Vaticano.

Una de las figuras que sobresalen con luz propia de este siglo XVI es Leonardo Da Vinci (Vinci, Florencia 1452 - Castillo de Cloux, Amboise 1519), Hombre del Renacimiento por antonomasia. Compendio de todas las virtudes que se le atribuían al perfecto Renacentista, es a la vez excepcional Artista, infatigable Científico, brillante Inventor, persona inquieta y experimentadora, ducha en todos los campos del saber y las Artes, un genio como pocos ha habido en toda la Historia de la Humanidad. Nos ha legado una ingente cantidad de notas y apuntes sobre toda clase de temas, desde curiosos aparatos voladores hasta planos de Anatomía humana. El incansable estudio de la Óptica llevó a Leonardo a conseguir notables aportaciones al campo de la perspectiva, tales como la perspectiva aérea, que supera a la rígida y falsa perspectiva geométrica, y la revolucionaria técnica del *sfumato*. Su obra más popular quizás es La Gioconda, el Retrato de Monna Lisa, tal vez el cuadro más famoso de la Historia de la Pintura, rodeado de un sentido enigmático y una eterna universalidad.

Teoría del Arte del Renacimiento Clásico.

1. *El Renacimiento Clásico*. El Renacimiento es uno de los pocos periodos clásicos en cuanto a los que existe conformidad en su consideración como grandes periodos de la cultura.

a. Este común acuerdo respecto de a la grandeza del Renacimiento se debe a las artes plásticas.

b. Suele asociarse a la grandeza del Renacimiento clásico a los nombres de Leonardo da Vinci, Rafael y Miguel Ángel. Pero en dicha época hubo otros artistas eminentes como el arquitecto Bramante, los pintores Giorgione y Tiziano, y otros muchos. Los grandes maestros del Renacimiento pertenecen en efecto a dos generaciones: Bramante (nacido en 1444) y Leonardo (nacido en 1452) representan la primera; y Miguel Ángel (nacido en 1475), Giorgione (1478) y Rafael (1483) la segunda, más joven. Empero, estos artistas de dos generaciones llegaron a su auge casi al mismo tiempo, alrededor del año 1500, es decir, cuando empezaba el periodo clásico del Renacimiento.

c. Varias ciudades y estados italianos contribuyeron al arte de este periodo. Leonardo vivió y trabajó durante bastante tiempo en Milán, y Miguel Ángel en Florencia, mientras Giorgione y Tiziano están estrechamente vinculados con el Véneto. Más el verdadero centro artístico de la época fue Roma, debiéndose su especial posición tanto al pasado imperial como a su condición de sede del papado.

d. La floración del Renacimiento italiano clásico no llegó de repente, sino que fue fruto de una evolución casi centenaria.

e. Las grandes edificaciones, esculturas, frescos, y cuadros del Renacimiento aparecieron rápidamente, unos tras otros.

d. El arte clásico del Renacimiento suele atribuirse al *Cinquecento*, y, efectivamente, dicho arte pertenece al siglo XVI, pero sólo a principios, siendo el arte del año 1500 y algunos más. Se podría fechar entre los años 1495 y 1527, o, en números redondos, en 1500-1525. el año 1525 no significa el fin del florecimiento del arte italiano, ni el fin del Renacimiento, pero si el ocaso del arte clásico, la corriente clásica no desapareció, pero quedó eclipsada por tendencias manieristas y barrocas.

2. *Características del arte clásico*. Los artistas del periodo clásico representaban diversos gustos y talentos, su arte empero, el arte del primer cuarto del siglo XVI, revela numerosos rasgos comunes. Así se caracteriza por la falta de elementos que hoy llamamos románticos, barrocos y manieristas, tan acusados antes del Renacimiento y en el periodo posterior, y que incluso se dieron en el mismo Renacimiento, antes y después de su fase clásica.

Suele definirse al arte del Renacimiento clásico con calificativos como grandeza, armonía o equilibrio, afirmando que aquel tiempo se atrevió a ser grande, que persiguió la armonía y que alcanzó el equilibrio entre la forma y el contenido, entre la idea y la realidad. Asimismo, se podría caracterizar con términos como dominio, subordinación y resignación, ya que lo característico de sus obras es la subordinación de las experiencias directas a unos fines objetivos y a una composición consciente, así como la renuncia a lo decorativo a favor de la estructura, el autocontrol de la imaginación y su subordinación a la realidad. También se da en este arte un alto gradote control de la exaltación que produce el contacto directo y la riqueza de lo real, una profunda búsqueda de los rasgos esenciales de la realidad y una eliminación de todo lo accidental, local e individual; una renuncia a la miniatura a favor de las grandes dimensiones, renuncia a los encantos de la gracia a favor de los cuerpos en plena madurez, una renuncia a la riqueza a favor de la sencillez y a la diversidad a favor de lo monumental, y una renuncia también a los atractivos de lo plural a favor de la uniformidad. Pero la intención de éstas renunciaciones era

positiva; se trataba de renunciar a ciertos valores para conseguir mesura, disciplina, claridad y grandeza, lo cual implicaba correlativamente una estética específica.

3. *Las concepciones clásicas.* Cada época crea su propia estética, su propia escala de valores correspondiente a sus gustos y preferencias. Los gustos del Renacimiento exigían apreciar, antes que nada, la medida, la grandeza y la claridad, formulando así una estética clásica que halló su expresión en la teoría y más aún en la práctica artística de la época.

a. La concepción idealista del arte se revela en la aspiración a unas obras perfectas desde el punto de vista formal, sin que resultaran satisfactorias las exigencias de utilidad y funcionalismo.

b. La concepción racional se basaba en los cálculos, proporciones numéricas y modelos geométricos, modelos que en la Edad Media habían sido un recurso adicional y auxiliar, se convertían en un objetivo en sí mismo.

c. La concepción objetiva era para los artistas del Renacimiento una aspiración a conseguir formas objetivamente perfectas, relegando a posiciones marginales los requisitos de la expresión subjetiva.

d. La concepción antropométrica sostenía que el hombre es la medida de su arte.

e. La concepción monumental expresaba la tendencia a crear grandes composiciones, desprovistas de adornos adicionales y dotadas con la mínima ornamentación.

f. Asimismo, era la concepción renacentista del arte una concepción solemne a la par que optimista.

Estos son los conceptos que dan origen al arte clásico italiano de los años 1500-1525.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Tatariewicz, Wladyslaw. Historia de la Estética. AKAL. 1987.

MANIERISMO

El *Cinquecento* dejó, sin embargo, pronto pasó a un nuevo estilo: el Manierismo. El Manierismo resultó un movimiento de oposición al Clasicismo, de ruptura del hasta entonces tan idolatrado lenguaje Greco-romano en un afán de novedad y rebeldía. No se pierden las referencias al Mundo Antiguo ni sus motivaciones, y tanto los recursos plásticos como los elementos formales propios del Clasicismo siguieron siendo utilizados, pero ahora el Artista buscaba la tensión en lugar del equilibrio, el agobio espacial enfrentado a la amplitud, el colorido intenso y apasionado en vez del suave y sosegado, la luz viva en contra de la homogénea, la volumetría frente a la gracilidad, la sorpresa y la zozobra oposición al orden y, en fin, la expresividad sustituyó al idealismo. El nuevo estilo pronto traspasó las fronteras de Italia y alcanzó un carácter más internacional que el Renacimiento Clasicista del *Quattrocento* y el *Cinquecento*, resultando sus manifestaciones más homogéneas por toda Europa. Suele considerarse que el Manierismo comenzó en torno a 1520 con la descolante figura de Miguel Ángel Buonarroti (Caprese, Casentino 1475 - Roma 1564), precoz Artista, heraldo de esta vanguardia, que nos ha legado tan trascendentes obras como su popular *David*, la finalización definitiva de la *Basílica de San Pedro del Vaticano* o la impresionante decoración de la *Capilla Sixtina*, en la que plasmó su famosísima *Creación de Adán*. Sin embargo, ya en 1515 se advertía un foco de Manierismo en la ciudad de Florencia de la mano de Pintores como Pontormo y Rosso, además de las incursiones Manieristas de Rafael. El Manierismo, considerado durante mucho tiempo como una simple decadencia del estilo Renacentista, se trata en realidad de un estilo cultural y artístico profundamente intelectualista y refinado, que se enfrentó al equilibrio y desapasionamiento del Renacimiento Clásico para desembocar, finalmente, en el siglo XVII, en una nueva etapa artística: el Barroco.

Mientras Miguel Ángel, Tiziano y Rafael trabajaban en un estilo figurativo, otros Pintores adoptaron un lenguaje más lírico y decorativo, no tan vinculados a los cánones de la antigüedad Clásica. El trabajo de estos maestros demuestra el comienzo del Manierismo, un estilo que heredó el cambio propiciado ya en los momentos finales del *Cinquecento*.

Pontormo fue otro destacado Pintor formado en Florencia bajo la influencia de Miguel Ángel. Su estilo elegante basado en un dibujo cuidadoso, de colores pálidos y antinaturalistas, evoca a Botticelli. Ambos Artistas se recrearon en un tipo de creaciones más amables, de carácter decorativo. Una de las mejores obras de Pontormo es la titulada *El descendimiento* (1526), que se encuentra en la Iglesia de Santa Felicità en Florencia, en la cual la composición tan apretada de las figuras dificulta su lectura anatómica. Las formas están subrayadas por la paleta de Pontormo, mediante colores no muy fuertes pero sí artificiales. En su refinamiento y delicadeza difiere del estilo de Miguel Ángel, cuyas obras nunca le influyeron. Su extrema sensibilidad, cercana al excentricismo, es un rasgo más de su vida personal, que le describe como un hombre reservado y asocial.

Otro Florentino, Rosso Fiorentino, trabajó de manera semejante pero, a diferencia de Pontormo, realizó numerosos viajes y finalizó su carrera en Francia bajo el mecenazgo de Francisco I. Rosso, contribuyó en gran medida a la difusión del Manierismo Florentino, especialmente en el *Palacio de Fontainebleau*. La composición para su *Descendimiento de la cruz* (1521), Pinacoteca Comunal, Volterra; una de sus obras de más éxito, es más abierta y menos abarrotada, en cuanto a la concepción espacial se refiere, que las obras de Pontormo, pero igualmente que éstas es de difícil comprensión a simple vista.

En la siguiente generación, los Artistas más jóvenes comenzaron a rechazar los bruscos escorzos de los modelos de Miguel Ángel, Rafael y Tiziano intentado hallar otras vías diferentes de expresión artística. Las cualidades profundamente individualizadas encontradas tanto en Rosso como en Pontormo les hicieron muy populares. En el periodo que abarca desde 1530 —inmediatamente después del saqueo de Roma en el año 1527— y antes de que finalizase el siglo XVI, el Arte Italiano se desarrolló con menor coherencia. De esta forma, durante el Manierismo, florecieron un importante número de Artistas en todas las Artes.

Entre los Arquitectos de este periodo Andrea Palladio fue el más destacado. Formado como Cantero en su nativa Vicenza, se convirtió en Arquitecto hacia la mitad de su vida. Sus obras más destacadas son una serie de villas en el campo que construyó próximas a Venecia, en el Véneto. Particularmente significativa es la *Villa Rotonda o Capra* (1550-1551) cerca de Vicenza. Construida en un ligero promontorio, el edificio cupulado tiene idénticas fachadas en sus cuatro lados, y se completa con una escalinata y un porche de seis columnas. Más que otros edificios, la *Villa Rotonda* sirvió de inspiración al estilo Neopalladiano, Movimiento arquitectónico Inglés que dominó el diseño de edificios en el siglo XVIII tanto en Inglaterra como en las colonias angloamericanas. El plan de Palladio para la iglesia de *Il Redentore* (comenzada en el año 1577) en Venecia incluye el uso de Órdenes arquitectónicos distintos y de elementos superpuestos (columnas y pilastras) en la fachada, combinación que empezó a ser importante en el siglo XVII.

El Arquitecto Jacopo Sansovino trabajó en Venecia durante pocas décadas antes que Palladio. Formado en un principio como Escultor en Florencia, su obra más conocida en mármol es el Baco (c. 1514), Museo de Bargello. La Biblioteca Marciana de Sansovino (1536-1588) en la plaza de San Marcos en Venecia es el edificio Renacentista más admirado de esta época. Con análoga estructura, en Florencia, la Galería de los Uffizi fue diseñada entre los años 1560-1580 por Giorgio Vasari como sede administrativa de la familia Medici, actualmente convertida en Museo. Vasari es más conocido hoy día como el autor del libro Vidas de los más excelentes Pintores, Escultores y Arquitectos, la primera biografía sistemática realizada sobre Artistas Italianos del Renacimiento. Como Pintor, recibió influencias de Miguel Ángel y de Rafael. Vasari fue el responsable de la decoración al Fresco de la cúpula de la Catedral de Florencia y del interior restaurado del Palacio Vecchio.

Benvenuto Cellini fue uno de los máximos Escultores y Orfebres de finales del Renacimiento. Su azarosa vida se detalla en su autobiografía, escrita entre 1538 y 1562. Como Rosso Fiorentino viajó a Francia para trabajar en el palacio de Fontainebleau. La obra más famosa de Cellini es la escultura en bronce que representa a Perseo y Medusa (1545-1554, Loggia dei Lanzi, Florencia). El héroe, desnudo y exhibiendo su musculatura, sostiene con su mano la cabeza decapitada y ensangrentada de Medusa. La obra del Flamenco Juan De Bolonia, Arquitecto y Escultor establecido en Italia, se incluye en el Manierismo. El rapto de las Sabinas (1583) que permanece expuesto junto al Perseo de Cellini en la Loggia dei Lanzi, está compuesto por tres figuras desnudas entremezcladas que ascienden verticalmente en espiral. En esta escultura, realizada en mármol, Juan De Bolonia evitó la frontalidad buscando un efecto de violencia que se puede observar desde todos sus ángulos.

Il Bronzino uno de los seguidores de Pontormo, fue uno de los Pintores más apreciados en la Corte de los Medici y uno de los mejores Retratistas del Manierismo. Pintó de una manera meticulosa y detallista con un modelado muy suave que rechaza la naturalidad en favor del artificio. En su melancólica Eleonora de Toledo y su hijo Juan (c. 1545), Uffizi, Florencia; la representación de los magníficos vestidos de la esposa de Cosimo de Medici acapara el espacio ocupado por las figuras del cuadro.

Otro gran Pintor del Manierismo en Venecia, Tintoretto, combinó la riqueza cromática de la paleta de Tiziano, con la enérgica línea de Miguel Ángel. Desarrolló un enorme virtuosismo en la Pintura al óleo y trabajó con rapidez en la ejecución de sus numerosos encargos. Tintoretto quedó fascinado por los efectos ópticos, dramáticos, por composiciones de inusuales efectos de luz, tal y como demuestra en sus 56 pinturas de gran formato (1564-87) realizadas para la Escuela de San Rocco en Venecia.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Hale, John. El Renacimiento. D.F.E.C./T.L. México. 1984.

La Estética del Manierismo.

1. *El Renacimiento postclásico.* La estética clásica, con sus lemas de *concininitas* y *grazia*, naturaleza e idea, era lo suficientemente amplia para mantenerse inalterada incluso cuando se produjeran en el arte profundos cambios, cambios que se reflejarían en las teorías del arte.

En el siglo XVI, una vez transcurrido su primer cuarto, se operaron considerables transformaciones.

Los historiadores suelen denominar al arte postclásico con el nombre de manierismo, término acuñado en base al término *maniera*. La *maniera* significaba entonces el modo de pintar o de esculpir, y era un equivalente a lo que hoy llamaríamos estilo.

2. *Características del manierismo.* Obras que no ostentaban rasgos clásicos e incluso contenían elementos anteclásicos aparecieron en el arte del siglo XVI.

A. Lo más característico de las obras manieristas son sus específicos elementos formales:

1. Las formas rebuscadas y afectadas que parecen artificiales.
2. El decorativismo de las formas, ajeno al arte clásico, y la llamada estilización a diferencia de las formas tomadas de la naturaleza.
3. La nitidez de líneas y rigidez de formas, tan ajenas al Renacimiento clásico.
4. El lineamiento de las formas, y el subrayar los contornos, rasgos ajenos también al arte clásico.
5. La tirantez de las formas, a diferencia de la orgánica libertad propia del clasicismo.
6. La densidad del cuadro, figuras apretadas, acumulación de objetos, datos ignotos en el arte clásico.
7. La diversidad y complicación de la composición con introducción de ejes desde varios ángulos, a diferencia de la composición clásica, construida sobre ejes verticales y horizontales.
8. El abandono de las proporciones clásicas, especialmente en la figura humana, y su alargamiento, junto a la despreocupación por guardar unas proporciones típicas y reales.
9. El cambio de colorido, con renuncia a los colores que habían predominado en la época anterior y empleo de tonos más fríos y claros, a menudo sin tener en cuenta los colores reales de lo representado.
10. La preocupación por mantener la elegancia y, por consiguiente, un refinamiento.

B. Junto a estas causas o principios formales, el nuevo arte del siglo XVI ostentaba también ciertos rasgos materiales, llamando materiales a los rasgos concernientes a los objetos representados en la obra. Así el arte en cuestión:

1. Representa la realidad, pero era ésta una realidad cambiada, transformada. Un realismo ornamental que fundía los elementos realistas con los decorativos.
2. El arte manierista se alejó del realismo para acercarse a la abstracción.
3. El arte manierista amplió los tradicionales temas humanísticos con motivos ultrahumanos, gustando de los objetos inorgánicos y las naturalezas muertas.
4. Evitando los objetos de formas típicas, buscaba temas y motivos extraordinarios, inaccesibles, ocultos a la vista, indefinidos y perceptibles sólo por el arte.

C. También desde el punto de vista de la finalidad, el arte manierista revela una serie de características particulares.

1. Su objetivo negativo fue independizarse de la imperiosa autoridad del arte clásico. Pero los manieristas también se planteaban objetivos positivos, así,
2. Aspiraban a una mayor expresión individual del artista, por lo que su arte tenía un carácter más subjetivo y personal.

3. Asimismo, pretendían resaltar los elementos psíquicos.

4. Además, para algunos manieristas lo más importante eran las aspiraciones puramente artísticas, mostrándose indiferentes frente a los fines utilitarios morales.

D. Los objetivos del arte manierista derivaban de una específica actitud psíquica. En el caso de los primeros manieristas ésta fue una postura de protesta contra las autoridades constituidas. Además,

1. Los manieristas mostraban una actitud cerebral hacia el arte, y, por lo tanto, compleja e indirecta.

2. La suya era una actitud introvertida, por oposición a las extrovertidas posturas del Renacimiento clásico.

3. En su búsqueda de lo novedoso los manieristas querían ser distintos y originales.

4. Al pretender cultivar un arte libre y espontáneo, al contrario de los clásicos siempre sometidos, a la disciplina, la licencia, y violación de las reglas les convenía más que su observación.

5. En algunos manieristas se advierte cierta dualidad; sintiéndose atraídos por posturas distintas de la clásica, no logrando desprenderse de ella por completo.

6. Algunos representantes del manierismo tenían además ciertos rasgos neuróticos.

Las obras propiamente manieristas fueron creadas entre los años 1520-1600, lo que significa que sus autores pertenecían a varias generaciones y, por lo tanto, sus obras no pueden ser homogéneas ni tener los mismos rasgos en su totalidad.

3. *Los primeros manieristas.* Para la generación que inauguró el manierismo lo esencial era el hecho de romper con lo clásico, por lo que su característica principal de su arte es la actitud de protesta, una protesta contra el arte clásico, con su *concinnitas*, su regularidad y su armonía, contra las reglas fijas y las proporciones establecidas. Así, pues, estos manieristas convirtieron en sus designios específicos aquellos postulados que en el arte clásico habían sido marginales, es decir, aspiraban a una mayor libertad, individualismo y expresión, a la independencia de la naturaleza y, sobre todo, a desprenderse de las exigencias del convencionalismo.

La situación histórico-social de la Italia del primer cuarto del siglo XVI favorecía el nacimiento de un arte inconformista. La intranquila situación produjo un arte intranquilo, contribuyendo también a éste arte, la personalidad de los primeros manieristas.

Por otro lado, el nuevo arte era sólo relativamente nuevo; lo era en efecto respecto de lo clásico, que les había precedido directamente, pero no con respecto al estilo anterior. En particular, la precisión y nitidez de las formas y la esbeltez irreal de las proporciones eran características que ya habían prevalecido en el gótico, manteniéndose durante cierto tiempo en el arte del temprano Renacimiento, sobre todo en los países del norte de Europa.

4. *La segunda etapa del manierismo.* El arte manierista desembocó con el tiempo en formas nuevas a la vez extrañas, por decirlo así, en cierto tipo de surrealismo. Pero las formas que expresaban protesta contra aquellas convenciones por el hecho de repetirlas muchas veces, pronto también se convirtieron en nuevos convencionalismos.

Hay razones que permiten distinguir en el arte manierista del siglo XVI al menos dos variantes. En la primera mitad del siglo hubo pocos manieristas, siendo cada uno diferente de los demás. En cambio, en la segunda mitad de la centuria, hubo varios artistas que cultivaban el arte manierista, sin que existieran entre ellos notables discrepancias.

5. *Conclusiones.* La verdad del manierismo parece ser ésta:

En el siglo XVI no hubo un solo manierismo, sino al menos dos variantes que aparecen bajo el mismo nombre: unidas por un origen común, representan posturas diferentes.

Ni la una ni la otra variante, fueron exclusiva propiedad del siglo XVI. Corrientes análogas habían aparecido ya en el arte medieval, en el gótico tardío y, esporádicamente en el arte cuatrocentista.

Los representantes más destacados de este estilo sólo fueron en parte manieristas.

Es equivocado considerar al arte del siglo XVI como una simple transición entre el clasicismo y el barroco y, también atribuir al manierismo la primacía en el arte de éste siglo.

No es verdad, pues, que el manierismo fuera la única o ni siquiera la principal corriente de éste siglo, puesto que había otras tendencias que se desarrollaban paralelamente. El manierismo era el arte predominante en la Italia central; el arte clásico era cultivado sobre todo en Roma por los seguidores de Rafael; y el barroco era iniciado principalmente en Venecia, por los discípulos de Tiziano.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Tatarkiewicz, Wladyslaw. Historia de la Estética. AKAL. 1987.

El Renacimiento en el Norte de Europa

En el Norte de Europa, las manifestaciones artísticas del Gótico tardío fueron coetáneas con los descubrimientos y con el cambio de visión del mundo producidos en Italia. En el Norte, países como Alemania, los Países Bajos e Inglaterra, fueron menos receptivos a la hora de aceptar el incipiente Renacimiento.

Las primeras obras del siglo XV fueron menos significativas y a escala menor que las que se produjeron en Italia. Al mismo tiempo, la obra de Miniaturas Las muy ricas horas del Duque de Berry (c. 1416), Musée Condé, Chantilly; realizada por los hermanos Limbourg, pone de manifiesto un interés por el detalle naturalista y por lo anecdótico desconocido en Italia. También son notables en esta obra la delicadeza y la minuciosidad con que están tratados todos los elementos del paisaje.

El Renacimiento en los Países Bajos

El Pintor Flamenco tardogótico Jan Van Eyck (*ver ilustración No. 90*), es por algunos considerado el fundador de la Pintura Renacentista en Flandes y en Holanda. Su estilo es una síntesis del Naturalismo de los hermanos Limbourg más las innovaciones en el uso de la luz de otro Pintor, Robert Campin conocido como el Maestro de Flémalle. Van Eyck combina, con talento y habilidad, un estilo que es el contrapunto del Arte que Masaccio realizó en esos momentos en Italia. Su obra El cordero místico (terminada en el año 1432), San Bavón, Gante; es una de las más extraordinarias obras del Renacimiento. Consta de dos alas, pintadas por ambas caras, que se abren para mostrar la tabla central dispuestas en dos niveles. Probablemente, fue realizado en parte con la ayuda de su hermano Hubert van Eyck. La parte central del piso inferior contiene la Adoración del Cordero, con hileras de figuras colocadas en un paisaje articulado que representa

claramente el paraíso. Encima se encuentra la figura del Padre de Dios enronizado, coronado como un Papa con tiara y flanqueado por la Virgen María y San Juan Bautista. Van Eyck se manifiesta a sí mismo en esta obra como un agudo observador del mundo visual. Casi por intuición, concibió el sistema de perspectiva lineal y usó mínimamente la perspectiva aérea en algunas partes del paisaje de fondo. Van Eyck fue también consciente de la atracción en el espectador de los elementos de la Naturaleza muerta e integró numerosos detalles en la compleja iconografía de sus obras. Lo que marcó la diferencia de su Arte y el de finales del siglo XV en el Norte de Europa con el de sus contemporáneos Italianos, es la completa ausencia de alusiones a la antigüedad Clásica.

A mediados del siglo XV, Van Eyck fue considerado por un estudioso Italiano como el Pintor más significativo de su época. Su famosos Retratos de Giovanni Arnolfini y su esposa (1434), *National Gallery*, London; es la representación de los esposos de un Banquero Italiano. En la pared del fondo, detrás de la pareja, hay un espejo convexo que refleja la habitación en la que los esposos permanecen en pie y en la que el Artista se autorretrató. Van Eyck dejó constancia de su firma y fechó la obra. Este magnífico Pintor también produjo pequeños retratos de grupo de un extraordinario Realismo.

Rogier Van Der Weyden, Pintor de Tournai, (Flandes) fue quien, a diferencia de Jan Van Eyck, realizó un viaje a Italia en el año 1450. Su obra fue muy admirada en Italia e incluso pudo haber influido en la Escuela de Ferrara. La obra más importante de Van Der Weyden es El descendimiento de la cruz (1435), Museo del Prado, Madrid; pintado por encargo de un gremio de Artesanos de Lovaina. El dolor que reflejan sus personajes, aún desconocido para el Arte Italiano, se plasmó en sus expresiones faciales y en las posturas de sus cuerpos. Como Van Eyck, Rogier tuvo gran destreza para el Retrato, pero infundió a sus figuras una dimensión emocional añadida.

La siguiente generación de Pintores Flamencos, que recogen la herencia de Van Eyck y de Van Der Weyden, está representada por Dirk Bouts (*ver ilustración No. 91*), uno de los primeros Artistas que utilizaron la perspectiva. Hugo Van Der Goes imprimió una huella personal y emocional a sus pinturas religiosas, que combinaron aspectos del Arte de los precursores. Su obra más conocida es el Retablo Portinari (c. 1476), Uffizi, Florencia; realizado para un Mecenaz Florentino, que finalmente llegó a Italia alrededor de 1480. La llegada de este cuadro de gran formato causó sensación entre los Artistas locales, quienes se quedaron sorprendidos por el exacerbado realismo del recién nacido que yace en el suelo, así como por la magnífica representación de los objetos que le rodean. Van Der Goes se volvió loco hacia mediados de su vida. En algunas ocasiones sus obras alcanzaron una gran intensidad expresiva. Su coetáneo Hans Memling, aunque nacido en Alemania, parece ser que se formó en Flandes y en los Países Bajos, donde transcurrió la mayor parte de su vida. A pesar de que no fue un Pintor particularmente innovador, Memling se conformó con emular los hallazgos de sus predecesores, pero ejecutó su obra con una extraordinaria destreza.

Sin duda, el Artista más original de este periodo fue «el Bosco» que fue quien menos dependió de la pasada tradición flamenca. Casi todas sus obras fueron totalmente anticonvencionales. El jardín de las delicias, también conocido como "La pintura del madroño", (1510-15), Museo del Prado; es una obra alegórica del pecado y de la redención, en la que se muestra un mundo surreal e imaginario donde el pasado, el presente y el futuro se despliegan en imágenes de pesadilla. Su extrema originalidad conduce al Arte de Pieter Brueghel «el Viejo», quien realizó ya en el siglo XVI una serie de grabados titulados Los siete pecados capitales (1557) que en su imaginación fantasmagórica demuestran la poderosa influencia de «el Bosco». Al tiempo que muchos de sus contemporáneos acogieron las novedades italianas, Brueghel quiso rendir un homenaje al estilo de los primeros Pintores de los Países Bajos y Flamencos en sus propias obras y grabados, que a menudo ilustraban proverbios folclóricos, con frecuencia en clave satírica.

Los Manieristas Holandeses y Flamencos, incluidos Bernard Van Orley (*ver ilustración No. 92*), Lucas Van Leyden y Jan Van Scorel, recogieron la herencia de Miguel Ángel y de Rafael a través de grabados, o por medio de obras de primera mano de los Artistas. Además, las aportaciones de Alberto Durer, el Maestro Alemán, sirvieron de estrecho vínculo entre el estilo Italiano y el viejo estilo Holandés.

Si los Pintores de los Países Bajos se distinguieron durante el Renacimiento, los Escultores fueron menos innovadores, guardando una conexión más cercana con la tradición Gótica del pasado. Las formas arquitectónicas casi no se vieron alteradas por el Renacimiento.

El Renacimiento en Francia

Los Franceses fueron reacios a aceptar las innovaciones que se habían producido en el Arte en Italia, aunque durante el siglo XVI fueron finalmente adoptadas en Francia, como consecuencia de la presencia de muchos Artistas Italianos en la corte de Francisco I. Leonardo Da Vinci viajó a Francia en 1516 a petición del propio Rey, pero debido a su avanzada edad, murió antes de que pudiera realizar trabajos de importancia. La obra del Palacio de Fontainebleau se convirtió en el punto central del Arte Renacentista Francés.

El Renacimiento en Alemania

La Pintura en Alemania tuvo una ilustre tradición durante el Renacimiento, gracias a varias personalidades artísticas que dominaron el panorama. El Arte Alemán estuvo muy vinculado al pasado Gótico, pero muchos de sus Artistas fueron capaces de fundir la herencia medieval con los nuevos descubrimientos. Konrad Witz fue uno de ellos. Parte del gran altar El milagro de los peces, también conocido como "Cristo andando sobre las aguas" (1441), Museo de Arte e Historia, Ginebra; refleja un Paisaje real con referencias específicas a elementos del Paisaje Suizo de los Alpes y que expresan la conciencia de Witz respecto a la aceptación de los avances artísticos italianos. Los Artistas Alemanes encabezaron el desarrollo del Arte del Grabado, como lo demuestran las publicaciones de libros, que en este periodo florecieron por todas partes.

Alberto Durer, un veterano Pintor y Grabador, introdujo en Alemania, prácticamente sin ayuda, la corriente del Arte Renacentista. Niño prodigio, se formó primeramente como Orfebre pero pronto se estableció en su ciudad natal de Nuremberg como Pintor y Grabador. Sus magníficas series de grabados, las tres versiones de La pasión y de la Vida de la Virgen, difundieron su estilo a través de toda Europa. Se había instruido en la perspectiva y comprendía la ciencia en toda su complejidad. Durer visitó Italia en dos ocasiones, la primera en el año 1494, y de nuevo desde 1505 hasta 1507. Se le asoció con los círculos Humanistas y filosóficos. Realizó grabados sobre asuntos alegóricos o Clásicos, así como sobre temas religiosos. Durer realizó numerosos viajes durante toda su vida; durante un memorable recorrido por Flandes y los Países Bajos entre 1520 y 1521, realizó un diario ilustrado, que aún se conserva. Al igual que muchos Artistas de su época, Durer se sintió atraído por el pensamiento teórico y escribió los Vier Bücher von menschlicher Proportion [Cuatro libros sobre

las proporciones humanas] (publicado póstumamente en 1528). Ningún Artista de su época tuvo una imaginación tan fértil, como lo prueban los grabados de El caballero, La Muerte y El Diablo (1513), y La melancolía (1514). El gran Humanista del Norte de Europa Erasmo de Rotterdam (de quien Durero realizó un grabado) le puso el sobrenombre de 'el Apeles de las líneas negras' en alusión al famoso Pintor Griego del siglo IV a.C. Las pinturas de Durero estaban a menudo repletas de imágenes ricas en detalles y extremadamente coloreadas; un ejemplo lo constituye la Adoración de la Trinidad (1508-1511), Kunsthistorische Museum, Viena. Los Autorretratos predominan en su obra. Una de sus últimas es Los cuatro apóstoles (c. 1526), *Alte Pinakothek*; pintada en un doble panel, presenta la grandeza simplificada del estilo italiano, combinado con una intensidad de expresión característica del Arte del Norte de los Alpes.

Mientras Durero fue un consumado hombre moderno, comprometido con las nuevas formas e ideas que halló en Italia, Matthias Grünewald, su coetáneo, realizó una de las obras más sorprendentes de su época, el Retablo del altar de Isenheim (c. 1512-15), Museo de Unterlinden, Colmar; un enorme políptico con dos estratos pintados que se repliegan hacia el lugar sagrado. La escena principal de estos laterales, la crucifixión, es una composición severa, con el cuerpo de Cristo desfallecido, casi como un cadáver, contemplado por la Virgen María de luto, san Juan Evangelista, san Juan Bautista como testigo y María Magdalena, todos atormentados por el dolor y situados en un paisaje totalmente árido. Esta evocadora y original obra de Grünewald se puede enmarcar dentro del estilo Manierista.

El Renacimiento en España

En España, los Pintores Renacentistas nunca llegaron a alcanzar el nivel artístico de Italia y los países del Norte de Europa, aunque su Arte estaba muy ligado a ambas tradiciones. Los Mecenas Españoles confiaron a Pintores y Escultores extranjeros sus obras de Arte más importantes. Incluso en el siglo XVI, Tiziano fue el Pintor de la Corte Española, a pesar de que no siempre permaneció en el país. En Arquitectura, no se construirían edificios en estilo Renacentista hasta finales del siglo XVI. Un ejemplo es el Monasterio de El Escorial, complejo arquitectónico construido por deseo del Rey Felipe II cerca de Madrid. Comprende un Monasterio, un Seminario, un Palacio y una Iglesia (comenzada en el año 1563). Aunque en deuda con el estilo Renacentista, la austera majestuosidad y la desnudez decorativa de esta estructura marcaron un nuevo estilo dentro del panorama de la Arquitectura Española.

Dentro de esta manifestación artística existen dos tendencias: el Plateresco (término acuñado en el siglo XVII por Ortiz de Zúñiga cuando comparaba la menuda y rica decoración de las fachadas con las labores de plateros que abarca los tres primeros tercios del siglo XVI, y el Purismo, más sobrio y centrado en el último tercio del siglo. En el primero, se funden elementos propios del estilo Gótico, con el Mudéjar y con las innovaciones Renacentistas, por lo que el resultado es muy personal y los elementos como columnas, pilastras, bóvedas, se utilizan con mucha libertad. Desde el punto de vista de las construcciones destacan los paramentos almohadillados, el uso de dos balaustradas con capiteles compuestos, bóvedas, bien de crucería, bien de medio cañón con casetones, y el arco de medio punto. En cuanto a la ornamentación se refiere, se utilizan las cresterías Góticas y la decoración de grutescos aplicada a las pilastras, así como los Medallones con Retratos o decoración fantástica. Destacan varios centros con sus propias peculiaridades. En Toledo sobresale el Hospital de Santa Cruz, encargado por el Cardenal Mendoza, y el estilo conocido como Cisneros en honor al Cardenal Cisneros, que decora los interiores con artonados y los muros con yeserías de ritmo geométrico. Es importante añadir que en el año 1526 se publicó, en Toledo, el libro de Diego de Sagredo, Medidas del Romano, primer tratado teórico escrito fuera de Italia. La Catedral nueva de Salamanca y la Casa de las Conchas representan lo más importante del Renacimiento Salmantino religioso y civil. En Burgos, la Escalera Dorada, obra de Diego de Siloé, resuelve magistralmente la angostura del espacio. La Arquitectura Purista presenta una decoración más sobria; sus edificios son en generales monumentales y equilibrados y sus elementos constructivos mucho más Clásicos. Destacan la Fachada de la Universidad de Alcalá de Henares y el Palacio de Monterrey en Salamanca, ambas obras de Rodrigo Gil De Hontañón.

En cuanto a la Escultura, las características generales son el predominio de lo religioso con el consiguiente rechazo de temas profanos, el gusto por lo directo, lo expresivo y el Realismo, y el uso de la madera policromada, tanto para Retablos como para imágenes. En el primer tercio del siglo XVI destacaron en España algunos Artistas Italianos y algunos Escultores Españoles como Vasco De Zarza o Bartolomé Ordóñez, introductor del canon idealista de belleza. En el segundo tercio sobresalen dos figuras: Alonso Berruguete, que se define por su gusto por lo inestable, por el canon alargado y el movimiento de las figuras (el Retablo de San Benito y El sacrificio de Isaac), y en el polo opuesto Juan De Juni, de posible origen Francés, que se caracteriza por la teatralidad de sus grupos escultóricos, las formas amplias y musculosas, y el perfeccionismo unido a la búsqueda de un profundo dramatismo. El Santo Entierro (1539-44) o La Virgen de los cuchillos son dos de sus obras más notables. Finalmente, el último tercio del siglo XVI está representado por los Leoni, familia de Escultores Milaneses que se establecieron en El Escorial al servicio de Felipe II y para el que realizaron los Cenotafios de Carlos V y de Felipe II, con sus respectivas familias, para el altar mayor de la Basílica del monasterio. La obra de Leon y Pompeyo Leoni es exponente de preciosismo técnico y de la idealización de sus personajes.

La Pintura también fue religiosa en su mayoría (son escasos los temas profanos y los mitológicos). El primer tercio del siglo XVI presentó una fuerte influencia del Realismo y de la minuciosidad Flamenca, manifestada por el gusto hacia lo concreto y hacia temas naturalistas. Fernando Yáñez De La Almedina es uno de los mejores representantes de la Escuela Valenciana, que introduce el Rafaelismo en la Pintura, mientras que Castilla contó con Pedro Berruguete, que asumió también la corriente Flamenca, junto a la idealización Italiana sin prescindir de muchas reminiscencias decorativas Mudéjares. El segundo tercio acusó más la influencia Clasicista del Renacimiento Italiano, de la mano de Artistas como Juan De Juanes en Valencia, quien introdujo la técnica del *sfumato* Leonardesco y el equilibrio compositivo, además de Juan Correa de Vivar, que supone el anticipo del Manierismo por el estilo de sus composiciones, o Luis Morales, cuya Pintura conecta con la corriente mística. Finalmente, el último tercio se caracterizó por la irrupción de los Italianos Pellegrino Tibaldi, Federico Zuccaro y Luca Cambiasso en la Corte de El Escorial, en la que destacan también Pintores Españoles como Juan Fernández De Navarrete «el Mudo», y sus discípulos, que anticipan el Barroco con sus intensos claroscuros y su Pintura dramática. Sin embargo la escuela de Retratistas integrada por Alonso Sánchez Coello (alumno de Antonio Moro de quien aprendió la técnica) junto a Juan Pantoja De La Cruz o Bartolomé Ordóñez, caracterizan el último tercio del siglo XVI. Los Retratistas oficiales de la Corte Madrileña presentan como rasgos en común la minuciosidad y la penetración psicológica en el personaje, al que retratan con severa altivez y cuyo modelo es alarde de preciosismo por sus atuendos y sus joyas, del que es buena muestra el Retrato que Sánchez Coello hizo de La infanta Isabel Clara

Eugenia, actualmente en el Museo del Prado, Madrid.

El Renacimiento en Latinoamérica

La llegada de los Españoles al continente americano a finales del siglo XV, trajo consigo las primeras manifestaciones arquitectónicas de influencia Europea que, aunque en un principio contenían elementos del Gótico tardío, pronto adquirieron rasgos típicos del Renacimiento Español y más posteriormente del Barroco, concretamente del Plateresco. El primer monumento de este estilo que se conserva en América Latina es la Catedral de Santo Domingo. Fundada en 1523, destaca por el delicado trabajo de su portada obra del Arquitecto Rodrigo Gil De Liendo. También en Santo Domingo se encuentra la Iglesia del Hospital de San Nicolás de Bari.

En América alcanzaron gran desarrollo tres tipologías arquitectónicas que habían tenido escasa aplicación en el Viejo Mundo: el templo-fortaleza, la Capilla abierta y las 'posas', una especie de pequeñas Capillas situadas en las esquinas de los atrios abiertos. La primera tiene su origen en la España Medieval y es de carácter defensivo. Uno de los ejemplos más representativos de este tipo de edificios es el Convento de Yanhuítlan en Oaxaca, México, que conserva, por razones funcionales, la estructura masiva y vertical de las construcciones defensivas medievales. La Capilla abierta tuvo gran aceptación en México por razones de culto, ya que permitía oficiar la misa en un amplio espacio abierto al que tenía acceso la gran masa de nuevos Catecúmenos.

En la segunda mitad del siglo XVI se empezaron a construir grandes Catedrales en Latinoamérica. La austeridad compositiva de la Catedral de Jaén, en España, proyectada por el Arquitecto Andrés de Vandelvira, sirvió de modelo a un buen número de templos del Nuevo Mundo, especialmente a aquellos diseñados por Francisco Becerra. La llamada 'estructura salón', creada por Vandelvira, se mantiene en las Catedrales Peruanas de Lima y Cuzco, proyectadas ambas por Becerra. La disposición en tres naves, el crucero sin brazos y la ausencia de ábside, girola y cúpula, proporcionan al exterior un volumen cúbico casi perfecto. En México destacan de forma especial dos Catedrales, la Catedral de Puebla, también de Becerra, y la Catedral de la ciudad de México, cuyas trazas pertenecen a Claudio de Arciniega. En Colombia se observa la influencia del Español Juan de Herrera en los remates en bola de las pirámides superiores de la portada de la Catedral de Tunja. Por último, en Quito, Ecuador, se encuentra la Catedral de San Francisco, quizá uno de los ejemplos más hermosos de Manierismo en América.

En el terreno de la Escultura alcanzaron especial renombre, por el refinamiento y la calidad técnica de sus obras, Juan De Aguirre y Quirio Cataño. La Pintura, por el contrario, estuvo durante este periodo más supeditada a la herencia Europea. El iniciador de la tradición de la Pintura de caballete en América fue el Flamenco Simón Pereyrs durante el segundo tercio del siglo XVI. Sin embargo, la manifestación artística más genuina de este periodo fue la Pintura al fresco. Algunos de los ejemplos más destacados de esta técnica se encuentran en los Conventos de Actopan, Hidalgo; Huejotzingo, Puebla; y San Agustín de Acolman, estado de México. En Quito se desarrolló por iniciativa de la Orden de San Francisco la primera escuela dedicada a la enseñanza de las Artes decorativas, cuyo principal representante fue *Fray Pedro Bedón*, fundador de la Escuela Quiteña.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Letts, Rosa. El Renacimiento. G.GILI. Barcelona. 1985.

Evaluación de la Estética del siglo XVI.

Terminología. La mayoría de las nociones empleadas en la teoría del arte del siglo XVI, habían sido heredadas de las épocas anteriores y sólo unas cuantas como *concetto*, *diseño* o *maniera*, eran nuevas. En lo que atañe a la terminología, los términos provenían directamente del latín, siendo las voces italianas mera transposición de términos latinos: *composizione* de *composito*, venusta de venustas, o bien, en algunos casos, pasaban a la nueva lengua sin cambio alguno, o sólo con algún que otro cambio. Más escasos eran los nuevos términos que designaban conceptos heredados, que fue precisamente el caso fundamental de lo bello.

Las artes nobles. El intento de evaluar la estética del siglo XVI no es nada fácil, puesto que en dicha centuria su concepción general avanzó poco, dándose en cambio un aluvión de diversas teorías de las artes plásticas. Entre los méritos de ésta conviene destacar el hecho de romper con los dogmas y esquemas medievales. Pero por otro lado dichas teorías, al inspirarse en la Antigüedad, tomaron de ella nuevos dogmas y esquemas (muy parecidos a los del medioevo), repitiéndolos con gran empeño. No obstante, en la vieja doctrina clásica tuvieron cabida algunos conceptos nuevos como el de diseño, y luego el de dibujo interior, así como el concepto de gracia irracional, el difuso *io non so ché*.

Las clasificaciones renacentistas estaban encaminadas en dos direcciones, si bien las artes nobles y conmemorativas permitían separar las artes propiamente dichas de la artesanía, las "artes del diseño" abarcaban un grupo más limitado, que en el futuro será denominado como el de las "artes plásticas". Fueron pues, éstos los primeros pasos hacia la creación de un sistema de las bellas artes, finalmente elaborado en el siglo XVIII.

En el siglo XV y primera mitad del XVI Italia fue el único país que mostraba mayor interés por los problemas estéticos, mientras que en los demás restantes países sólo excepcionalmente algunos humanistas, poetas, artistas o filósofos se dedicaron a los mismos.

Tras el concilio de Trento los eclesiásticos elegían a menudo la pintura como tema de sus sermones. Éste planteamiento religioso y didáctico más que estético, siguió vigente en la siguiente centuria.

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Tatariewicz, Wladyslaw. Historia de la Estética. AKAL. 1987.

AUTORES

Filippo BRUNELLESCHI (Florencia ITA. 1377 – *fd.* 1446)

Pintor, Escultor (*ver ilustración No.93*), y Arquitecto. Uno de los Maestros fundamentales de la transición hacia el Renacimiento. Sus aportaciones, como la recuperación de los motivos Clásicos y la capacidad para trasladar a sus obras las leyes matemáticas de la proporción y la perspectiva, le convirtieron en el primer Arquitecto del Renacimiento.

Fue hijo de un Notario de alto rango que le proporcionó una sólida educación humanística, basada en las siete Artes liberales. Más tarde, su vocación artística le impulsó a ingresar en un prestigioso taller Florentino de Orfebrería, donde alcanzó el grado de Maestro en 1393.

Pero su formación autodidacta como Arquitecto fue posible gracias a una original combinación de conocimientos científicos y tradición artesanal.

En 1401 participó en el famoso concurso para el diseño de las segundas puertas de bronce del Baptisterio de su ciudad, realizadas por Lorenzo Ghiberti, con quien no quiso colaborar a pesar de empatar en el primer puesto. Más tarde, después de viajar a Roma con Donatello para estudiar la Escultura Clásica, se dedicó en exclusiva a la Arquitectura.

En 1418 volvió a compartir con Ghiberti el premio del concurso para la construcción, de acuerdo al proyecto de 1387, de la cúpula del Duomo, la Catedral Gótica de Florencia. Aunque el encargo fue conjunto, la responsabilidad de la obra fue siempre de Brunelleschi, que en 1426 asumió la dirección de obras en solitario. Su trabajo, concluido en 1432, es un prodigio de Ingeniería no sólo por su audacia y precisión, sino también por el estudio detallado de cada fase constructiva y los medios auxiliares. El problema que suponía una cúpula de tales dimensiones (40 metros de diámetro y 56 de altura), irresoluble hasta ese momento, estribaba en el peso de la mampostería, imposible de resistir con las Clásicas nervaduras Góticas y sus refuerzos de cadenas horizontales. Su proyecto, que representó una gran innovación no sólo técnica, sino también artística, consistía en la superposición de dos bóvedas esquinadas octogonales, una dentro de otra. Esta disposición permitía un reparto de esfuerzos junto con una ligereza excepcional de la plementería, y se convirtió en el modelo constructivo durante varios siglos. De hecho, aunque la idea de partida fue Medieval, esta cúpula de ocho nervios sobre tambor se considera la primera obra arquitectónica del Renacimiento.

En otros edificios Florentinos, como el Hospital de los Inocentes (1419-44) y la Iglesia de San Lorenzo (1421-28), Brunelleschi perfeccionó su estilo austero y geométrico, inspirado en la antigua Roma y completamente diferente del Gótico florido que prevalecía en su época. Su característica principal consistía en el predominio de las proporciones matemáticas, marcado por un orden espacial modular, basado en las formas cúbicas, con nervios ortogonales, líneas rectas y planos lisos. Esta Arquitectura austera se convirtió con su rigor geométrico en un paradigma para la mayoría de los edificios posteriores del Renacimiento Florentino.

Hacia el final de su carrera, sobre todo en edificios como la inacabada Iglesia de Santa Maria degli Angeli (comenzada en 1434), la Basilica del Santo Spirito (comenzada en 1436) y la Capilla Pazzi (comenzada en 1441), todos ellos en Florencia, evolucionó desde su primer estilo lineal para adoptar otro más escultórico. En el segundo de los ejemplos citados, por ejemplo, el edificio es un objeto perfecto y completo, con un interior compuesto por muros que alternan con profundos nichos, abiertos hacia un espacio interior octogonal. Esta tipología de Iglesia centralizada, con su espacio racionalista y sus rítmicos contrastes entre vacíos y llenos, se convirtió en el paradigma de la Arquitectura Humanista y fue el primer paso hacia el Renacimiento tardío de Miguel Ángel, que a su vez inspiró a los Arquitectos Barrocos. En sus últimas obras, la linterna de la cúpula y las exedras de la Catedral de Florencia, Brunelleschi estableció casi todas las formas ornamentales del Arte Clasicista, entre ellas la invención de la voluta (una ménsula Romana invertida) como contrafuerte.

Brunelleschi también fue un Artista innovador en otras disciplinas. Junto con el Pintor Masaccio, fue el primer Maestro Renacentista que recopiló las leyes geométricas de la perspectiva. Además de la influencia de esta nueva ciencia en la forma de proyectar la Arquitectura, realizó dos pinturas siguiendo sus leyes, quizá entre 1415 y 1420, y también se cree que pintó el fondo arquitectónico de una de las obras primitivas de Masaccio.

La influencia de Brunelleschi fue enorme entre sus contemporáneos y sus sucesores inmediatos, como Michelozzo, Donatello ó el propio Ghiberti, e incluso ha llegado hasta el siglo XX, dado que los Críticos modernos le han destacado como el primer Arquitecto Racionalista. En su tiempo ya había sido considerado como una de las figuras más decisivas del Renacimiento Italiano, el gran genio que reformó el Arte Medieval y definió el nuevo orden interno y el lenguaje arquitectónico.

Notas de Brunelleschi: descubrió la construcción verdaderamente arquitectónica del sistema de toda la pirámide visual.

Fue uno de los arquitectos prácticos que más se basaron en la obra de Vitruvio.

En cuanto a la concepción objetiva de la arquitectura, las iglesias de Brunelleschi, causan la impresión de que su forma es indispensable, el arquitecto parece inexistente, como si no tuviera gustos personales y sólo hubiera hecho lo indispensable.

A Brunelleschi le dedicó Alberti la edición italiana de su tratado de pintura en 1435.

Es probable que Brunelleschi fue el primero en elaborar un plano perspectivo matemático exacto que aparece por primera vez descrito dos generaciones más tarde con Piero della Francesca.

Lorenzo Ghiberti

(Florencia ITA. 1378 – *id.* 1 de Diciembre 1455)

Escultor, Orfebre, y Arquitecto. Una de las figuras más importantes del primer Renacimiento en la ciudad de Florencia. Sus trabajos y escritos sentaron las bases de la Escultura Clásica y preconizaron el estilo del *Cinquecento*. Sus esculturas traslucen un alto grado de perfección técnica así como una elegancia lineal y una esbeltez herederas del Gótico internacional.

Aprendió el oficio de Orfebre de su padraastro, Bartolo Di Michele. En 1402, en competencia con Filippo Brunelleschi y Jacopo Della Quercia, ganó el concurso para la realización de las Segundas puertas de bronce del Baptisterio de la Catedral de Florencia (las primeras puertas habían sido realizadas a comienzos del siglo XIV por Andrea Pisano). Trabajó en ellas durante más de veinte años (1402-24), ayudado por sus discípulos, entre los que se encontraban Donatello, Michelozzo y Paolo Uccello. Cada puerta se compone de catorce medallones cuadrilobulados que contienen veinte escenas sobre la vida de Cristo, los cuatro evangelistas y los cuatro Padres de la Iglesia. Instaladas en 1424, las puertas fueron muy alabadas por su esmerado trabajo. Aunque los relieves aún conservan reminiscencias del estilo Gótico, los realizados al final muestran un interés creciente por la antigüedad Clásica, la perspectiva y la perfección anatómica de las figuras, que cobra mayor importancia que la de los ropajes. Esta transición hacia el estilo Renacentista es también evidente en tres estatuas de santos realizadas en bronce: San Juan Bautista (1414-16), San Mateo (1419-22) y San Esteban (1425-1428).

A partir de 1425 comienza su etapa de madurez, durante la cual desarrollará sus ideas con más intensidad. Los Relieves para la Catedral de Siena (1417-27) y su obra más importante, la Tercera puerta del Baptisterio de Florencia (que acabó en 1452), muestran la evolución hacia una representación Naturalista del movimiento, el volumen y la perspectiva. La complejidad de las escenas recuerda más a la Pintura que a la Escultura, de forma que los personajes aparecen situados en varios planos sucesivos que van casi desde el bulto redondo hasta el

bajo relieve apenas esbozado. A esta tercera puerta, en cada una de cuyas hojas se representan cinco pasajes del Antiguo Testamento, Miguel Ángel la llamó la "Puerta del paraíso".

Ghiberti fue un propagador activo de las ideas Humanistas. Su manuscrito inacabado Comentarios (1447-48), contiene su autobiografía, la de otros Artistas, y sus teorías sobre la Óptica y el Arte antiguo.

Nota de Ghiberti: Decía que "solamente la proporcionalidad crea la belleza".

Nanni D'Antonio Di BANCO
(Florencia ITA. c. 1382 – *fd.* 1421)

Escultor. Fue discípulo de Lamberti y colaborador de Donatello. Sus primeras obras (Profeta, Isaías) muestran rasgos Góticos; con posterioridad, dominaron las formas más Clásicas, inspiradas en modelos de la Antigüedad (Los cuatro Santos coronados, Virgen gloriosa).

Donato «Donatello» Di Niccolò Di BETTO BARDI
(Florencia ITA. 1386 - *fd.* 1466)

Escultor (*ver ilustración No.94*). Generalmente se le considera como el más original del Renacimiento Italiano y uno de los Artistas más importantes de ese periodo.

Donatello fue hijo de un Cardador de lana. A la edad de 17 años fue ayudante de Lorenzo Ghiberti en la construcción y ornamentación de las famosas puertas de bronce del Baptisterio de San Juan de Florencia. Más adelante también trabajó en colaboración con Filippo Brunelleschi, con quien parece que fue a Roma para estudiar los monumentos de la antigüedad Clásica.

Su carrera artística puede dividirse en tres periodos. El primero, el periodo de formación, abarca hasta el año 1425, y en él su obra presenta influencias de la Escultura Gótica, aunque también revela tendencias Clásicas y realistas; entre las esculturas de este periodo destacan las estatuas de San Marcos (1411-12), Iglesia de Orsanmichele, Florencia; San Jorge (1415-17), Bargello, Florencia; San Juan Evangelista (1413-15), Opera del Duomo, Florencia; y Josué (1418), Campanile de la Catedral de Florencia.

El segundo periodo (1425-43) suele caracterizarse por utilizar modelos y principios escultóricos de la antigüedad Clásica. Entre 1425 y 1435 Donatello trabajó con el Escultor y Arquitecto Florentino Michelozzo en varios proyectos, entre los que se encuentra el Monumento dedicado a Bartolomeo Aragazzi (Catedral de Montepulciano); en este trabajo conjunto Michelozzo se ocupaba de los diseños arquitectónicos y ayudaba en el vaciado de los bronce a Donatello, que realizó la mayor parte de las esculturas. Entre 1430 y 1433 Donatello pasó algunas temporadas en Roma, donde creó varias obras, de las que la más notable es el Cáliz de la Sacristía de la Basílica de San Pedro, decorado con los relieves de La adoración de los ángeles y El entierro de Cristo. Sin embargo, fue en Florencia donde creó la obra más notable de este periodo, su David en bronce (c. 1430-35), Bargello; primer desnudo exento de la Escultura Renacentista.

En el tercer periodo, el de su culminación, Donatello se alejó de la influencia Clásica y puso mayor énfasis en el realismo y en el dramatismo de la acción. Ejemplos notables de la Escultura de esta época son Los milagros de San Antonio (San Antonio, Padua); El Gattamelata (en la plaza que está delante de la Basílica de San Antonio), primera estatua ecuestre ejecutada a tamaño natural, en bronce, desde la antigüedad, y Judith y Holofernes (Piazza della Signoria, Florencia).

Las obras de Donatello influyeron en la Escultura de Florencia y del Norte de Italia durante el siglo XV. Representó también un impulso importante en el desarrollo realista de la Pintura Italiana, sobre todo en la obra del gran Artista de Padua Andrea Mantegna. Donatello tuvo muchos discípulos, entre los que destacó Desiderio Da Settignano.

Paolo Di DONO «UCCELLO»
(Pratovecchio, Casentino ITA. 1397 – Florencia 1475)

Pintor Renacentista. Destacado por sus innovaciones en el uso de escorzos y de la perspectiva lineal. Recibió su primera formación del Artista Florentino Lorenzo Ghiberti. En 1425 marchó a Venecia para diseñar los Mosaicos de la fachada de San Marcos. De nuevo en Florencia, en 1436 pintó el Fresco del Condotiero Inglés Sir John Hawkwood para la Catedral de Florencia, donde triunfó su ansia de volumen y monumentalidad. En torno al año 1444 realizó una serie de vidrieras para la Catedral, una de las cuales, La Resurrección, se conserva todavía en su lugar originario. También se conservan fragmentos de sus Frescos en el Claustro de Santa María Novella, en Florencia, que datan de 1447 y representan la creación y el diluvio universal.

Sus obras más famosas son sin duda las tres versiones que realiza de la Batalla de San Romano (Uffizi, Florencia; Louvre, París; National Gallery, London), a fines de la década de 1440. En ellas destaca la figura monumental del caballo, visto en los más violentos escorzos. Por otro lado, éstas y otras obras como La cacería (1468), Ashmolean Museum, Oxford; reflejan su perfecto dominio de la perspectiva y un cierto sentido decorativo en sus composiciones.

Enguerrand QUARTON [CHARONTON o CHARRETON]
(¿? ¿FRA.? c. 1400/10 - ¿? c. 1500)

Pintor. Su estilo, de formación Flamenca, delata algunos rasgos de su experiencia meridional e Italiana (Retablo de la Coronación de la Virgen, Virgen de la Misericordia).

Domenico Di BARTOLO
(Anciano ITA. c. 1400 - ¿? 1445)

Pintor. Trabajó principalmente en Siena, donde participó en la realización del Pavimento de la Catedral y pintó los Frescos del Peregrinaie en el Hospital.

Antonio FILARETE «AVERULINO»
(Florencia ITA. 1400 - Roma 1469)

Arquitecto y Escultor broncista. Trabajó en Florencia, en Roma y en Milán, donde construyó el Hospital mayor (1456-65), obra en la que introdujo la planta de cruz griega inscrita en un cuadrado. Su Tratado de Arquitectura (1460-64) es una apología de los principios Renacentistas y uno de los primeros tratados de urbanismo de la época moderna.

Notas de Filarete: En cuanto a la concepción antropométrica del arte opinaba que el hombre es la medida de su arte, "las columnas y aún de otras cosas".

Filarete ideó varios proyectos arquitectónicos de diseño central.

Luca Della ROBBIA

(Florencia ITA. 1400 – *fd.* 1484)

Escultor, y Alfarero. Conocido por ser el iniciador de la producción de terracotas vidriadas. Su primera obra documentada es la Cantoría de mármol de la Catedral de Florencia, de la que se conservan diez relieves. Del mismo período son los cinco paneles hexagonales con Las Artes liberales del campanile de Giotto. Hacia 1440 empezó a emplear relieves de terracota de colores en conjuntos arquitectónicos y escultóricos, entre los que cabe destacar el Ciborio de Santa Maria de Peretola, los Lunetos con La Resurrección y La Ascensión de la Catedral de Florencia, los Tondos de la Capilla Pazzi, las delicadas Madonas, el Monumento fúnebre del Obispo Federeghi (actualmente en Santa Trinità) y el Techo de la Capilla del Cardenal de Portugal en San Miniato al Monte.

Jan Van RUYSBROECK

(Bruselas FLA. p. s. XV - *fd.* 1485)

Arquitecto, escritor y místico flamenco, padre de la prosa holandesa, fue uno de los primeros que utilizó la lengua flamenca antigua (y no el latín) para tratar temas de tipo místico. Véase Misticismo.

Nació en Rousbroec, cerca de Bruselas. Fue capellán de la catedral de Santa Gudula de esa ciudad y llegó a ser prior del convento de Groenendael (Valle Verde), en Brabante. En una etapa de su vida de gran fervor religioso, escribió varios tratados místicos que ejercieron una gran influencia en la vida espiritual de Flandes y Holanda, y que fueron conocidos en el resto de Europa gracias a su traducción al latín. Ruysbroeck sostenía que el alma asciende hacia Dios y alcanza el punto de mayor cercanía cuando logra llegar a la vida contemplativa, pero que la unión del alma con Dios nunca llega a ser completa porque ésta mantiene siempre su identidad. El cartujano Lorenzo Surius reunió su obra y la tradujo al latín en 1552; comprendía unos doce tratados, entre los cuales destaca *Die Chierheit der ghssteliker Brulocht* (Elevaciones espirituales).

Konrad LAIB

(Eislingen DEUTSCH. c. 1400/10 - ¿? 1448/60)

Pintor. Es uno de los representantes de la tendencia realista vienesa. Además de algunas Crucifixiones, su producción comprende un Tríptico con La muerte de la Virgen y dos fragmentos de un Políptico con los Santos Primo y Hermeto.

Tommaso Di Ser Giovanni « MASACCIO » Di MONE CASAI

(San Giovanni Valdarno ITA. 1401 – Roma 1428)

Pintor. Sus innovaciones en el empleo de la perspectiva científica abrieron el periodo de la Pintura Renacentista.

Masaccio, cuyo verdadero nombre era Tommaso Cassai, nació en San Giovanni Valdarno, cerca de Florencia. En 1422 pasó a formar parte del gremio de Pintores Florentinos. Su personal estilo pictórico debe poco a otros Maestros, si exceptuamos la gran figura del siglo XIV, Giotto, aunque hay una gran diferencia entre ambos: los personajes de Giotto recuerdan piedras labradas, mientras que los de Masaccio parecen de carne y hueso. Masaccio estaba más influido por el Arquitecto Brunelleschi y por el Escultor Donatello, contemporáneos con los que compartió una visión artística renovadora, estableciendo juntos las bases del nuevo lenguaje Renacentista. De Brunelleschi adquirió el conocimiento de la proporción matemática, crucial para la recuperación de los principios de la perspectiva científica. De Donatello adoptó su conocimiento del Arte Clásico que le apartó para siempre del estilo Gótico. Masaccio inauguró una nueva aproximación Naturalista en el Arte de la Pintura, que atendía más a la simplicidad y unidad de la composición, a la representación del espacio tridimensional que a los detalles y decoración.

La carrera artística de Masaccio es interesante, primero, por la sorprendente relación entre la brevedad de su vida (murió a los veintisiete años) y la importancia, además de relativa abundancia, de sus creaciones, y segundo, por su aportación decisiva al Renacimiento, ya que fue el primero en aplicar las reglas de la perspectiva científica.

Masaccio se trasladó a Florencia cuando aún era muy joven, y en 1422 figuraba inscrito en el gremio de pintores de esta ciudad. Nada se sabe de lo que hizo hasta entonces y con quién se formó. Se le vinculaba tradicionalmente con el taller de Masolino, pero en la actualidad se cree que no fue en él donde se formó, sino que se incorporó como colaborador ya formado. Su primera obra documentada, el Tríptico de San Juvenal (1422), es una creación que supera plenamente el Gótico.

Sólo sobreviven cuatro obras atribuidas con certeza a Masaccio, si bien se le han atribuido otras pinturas total o parcialmente. Todas sus obras, Retablos o Frescos de Iglesias, se centran en el tema religioso. La más temprana, La Virgen con Santa Ana (c. 1423), *Uffizi*, Florencia, muestra la influencia de Donatello en las texturas realistas de las carnaciones y en la rotundidad de las formas. En el Fresco de La Santísima Trinidad con San Juan y la Virgen (c. 1425), Santa Maria Novella, Florencia; la escena queda emplazada dentro de un marco arquitectónico Clasicista en el que el espacio por vez primera tiene perspectiva.

El Retablo Políptico para la Iglesia de Santa Maria del Carmine de Pisa (1426), muestra en el panel central la Adoración de los Magos (hoy en el *Staatliche Museen*, Berlín), donde el tratamiento se aleja del carácter decorativo tradicional propio del tema, en aras de una mayor simplicidad y austeridad.

Otra de las grandes innovaciones de Masaccio —el empleo de la luz en el modelado del cuerpo y los ropajes— se observa en la Serie de Frescos de la Capilla Brancacci en la Iglesia de Santa Maria del Carmine de Florencia (c. 1427), pintados en colaboración con Masolino. En

ellos, Masaccio más que bañar las escenas con una luz uniforme, refleja en el espacio pictórico el equivalente a un foco lumínico único y direccional (la ventana real de la Capilla), creando así un juego de luces y sombras (claroscuro) que proporciona a los temas un aspecto natural y realista desconocido en el Arte anterior. Se trata de una serie de seis frescos, entre los que El tributo de la moneda y La expulsión del paraíso (*ver ilustración No.95*) se consideran sus mayores obras maestras. La composición a base de pocas figuras esenciales y la plasmación natural de la luz definen su estilo característico, que se despliega plenamente en estas obras maestras. Las figuras de Adán y Eva expulsados del Paraíso son prototípicas de la concepción que Masaccio tenía de la pintura, basada en la masa y el volumen de las figuras, en una única fuente de luz y en la representación científica de la perspectiva. La importancia de estos frescos fue tal que todos los grandes Pintores posteriores, incluidos Leonardo, Rafael y Miguel Ángel, los estudiaron.

Probablemente, en 1428, Masaccio realizó su última obra: un Fresco de la Trinidad en Santa Maria Novella, que ha pasado a la posteridad como un ejemplo emblemático de perspectiva y composición. Poco después de acabar esta pintura, Masaccio se trasladó a Roma, donde murió de repente, se ha llegado a decir que por envenenamiento. Era una figura prácticamente desconocida, pero su obra no tardó en proyectarlo al primer plano de la actualidad.

La obra de Masaccio ejerció una profunda influencia durante el Renacimiento, para la evolución del Arte Florentino posterior, en especial en la obra de Miguel Ángel.

Notas de Masaccio: Llama la atención por sus procedimientos novedosos de elaborar el primero el modelado y la gracia, y el segundo el drama.

Su fresco de la Trinidad esta ya construido exacta y unitariamente.

Leon Battista ALBERTI

(Génova ITA. 14 de Febrero 1404 – Roma 25 de Abril 1472)

Arquitecto, y Escritor. Fue el primer Teórico del Arte del Renacimiento, y uno de los primeros en usar los Órdenes Clásicos de la Arquitectura Romana.

Hijo de un Noble Florentino, recibió una educación acorde con su clase social, primero en la Escuela de Barsizia (Padua) y luego en la Universidad de Bolonia. Allí estudió Griego, Matemáticas y Ciencias Naturales. Como Poeta, Filósofo y Organista —uno de los mejores de su tiempo— ejerció una gran influencia entre sus contemporáneos. En 1432 fue nombrado Secretario del Papa Eugenio IV.

Durante su primera estancia en Roma (1432-34) Alberti se inició en el estudio de la Arquitectura Clásica. Más tarde se incorporó a la Corte papal, establecida en Florencia. Allí se introdujo en los círculos culturales de la ciudad: entre sus amigos destacaban el gran Arquitecto Filippo Brunelleschi y el Escultor Donatello. En esta época estudió las leyes de la perspectiva que había desarrollado Brunelleschi. Como explicó en su tratado *Della Pittura* (1436), estas leyes serían fundamentales para la Pintura de su época y de las venideras. Alberti participó plenamente en la vida literaria Florentina, y defendió el uso del Italiano frente al latín. Después de su estancia en Florencia y en otras ciudades de Italia, Alberti volvió a Roma en 1452. Fue Secretario de seis Papas, y uno de ellos, Nicolás V, le encargó el Proyecto de reconstrucción de la Basílica de San Pedro en el Vaticano.

Alberti comenzó a trabajar como Arquitecto alrededor del año 1450. Aunque sus edificios están entre los más importantes de la Arquitectura Renacentista, se destacó más como Teórico que como Constructor. Proyectaba todos los elementos con detalle, pero nunca participó en la construcción real de sus edificios. Impuso una pureza Clásica que fue el precedente de las obras de Bramante y sus sucesores, como muestra la Fachada del Templo Malatestiano en Rímimi (1446-55), basada en el Arco del triunfo de Augusto de la misma ciudad. Alberti contó con numerosos discípulos y seguidores, que realizaron, entre otros edificios conocidos, los proyectos para la fachada de Santa María Novella (*ver ilustración No.96*) y el Palacio Rucellai, ambos en Florencia. Su libro *De Re Aedificatoria* (1453; terminado en 1485) fue el primer Tratado sobre Arquitectura del Renacimiento. También escribió sobre Escultura, la familia, el estado y Literatura.

La Estética de Alberti.

1. *Bibliografía.* Fue autor de amplios e importantes tratados sobre distintas artes que escribió siendo muy joven, ya que los dos tratados principales pertenecen a la primera mitad del siglo XV. Junto con Leonardo, Alberti suele ser considerado como el hombre del Renacimiento por antonomasia. Así escribió diversas obras literarias, diálogos, cuentos y fábulas, y es autor de numerosos trabajos científicos en diferentes disciplinas. Pero no eran inferiores sus dotes artísticas: pintaba, esculpía y fue uno de los más influyentes arquitectos renacentistas. Sus obras pertenecen a las edificaciones que decidieron sobre las formas del estilo renacentista. Pero no obstante las grandes virtudes y méritos de Alberti en tanto que artista, es mayor aún su aportación a la teoría del arte.

Mientras que los artistas de su tiempo aprendían su oficio en los talleres, Alberti cursó estudios universitarios. Sus amplios conocimientos y talento le llevaron a ocuparse de las artes así como de las ciencias, de las ciencias particulares, no de la filosofía en general.

2. *Los escritos.* De entre sus grandes trabajos dedicados a las artes —arquitectura, pintura y escultura— el primero fue el tratado *De pictura*, escrito en 1435. el segundo, *De reaedificatoria*, fue escrito entre los años 1450-1452. y finalmente, el tratado de escultura, *De statua*, menos extenso que los dos anteriores, fue elaborado alrededor del año 1464.

Sus tratados, concentrados en problemas particulares, contienen mucha información y consejos prácticos, preceptos y observaciones, al tiempo que ofrecen una respuesta a cuestiones fundamentales y generales de la estética. Su tratado de pintura no tiene precedentes, puesto que los trabajos anteriores dedicados a éste arte trataban exclusivamente de cuestiones técnicas. Éste y su tratado de arquitectura, desempeñaron un papel de igual importancia en la historia y desarrollo del pensamiento estético.

3. *Las concepciones.* Al analizar sus trabajos se puede distinguir seis características esenciales y significativas:

- a. Vuelta hacia el naturalismo y abandono de la concepción trascendente y simbólica del arte.
- b. Vuelta hacia el empirismo y abandono de la concepción apriorística y mística de lo bello.
- c. Abandono de la concepción absolutista de lo bello y de las normas artísticas. Si bien el arte está sujeto a principios racionales y reglas generales, el descubrimiento y sobre toda la aplicación de éstos principios y reglas es cuestión de raciocinio e intuición. Los principios y reglas pueden aplicarse de diferentes maneras. Era ésta una afirmación que reflejaba el espíritu de la vía moderna bajo medieval, su pluralismo y relativismo.

d. Afirmación de la actitud estética, y abandono de la evaluación del arte realizada desde un punto de vista moral. Antes de Alberti nadie había reparado gran cosa en la relación entre lo bello y el arte. La belleza era algo nuevo en la teoría del arte y, especialmente, en la teoría de las artes plásticas.

e. Insistencia en el humanismo, dirigida a separar a los artistas de los artesanos y elevar su obra a la categoría de trabajo intelectual, pero las aspiraciones de Alberti iban más lejos, quería que los artistas fueran considerados como científicos.

f. Vuelta hacia el clasicismo y abandono de la concepción trascendente del arte, tan manifiesta en el gótico.

4. *Concepción de lo bello.* A juicio de Alberti, admiramos el mundo más por su belleza que por su utilidad. Lo bello es –siempre según Alberti– armonía, disposición conveniente de las partes y proporción perfecta.

Alberti trató de definir la belleza en dos ocasiones: en el libro VI *De architectura*, la define simplemente como armonía –*concinnitas*–, y en el libro IX da una definición más amplia: la belleza es cierto consenso y concordancia de las partes en cualquier lugar que se encuentren, cuya concordancia ha de obtener según determinado número, acabamiento y disposición tal como lo exige la armonía, esto es, la principal tendencia de la Naturaleza.

Las principales tesis de Alberti concernientes a lo bello sostenían que:

- a. Para cada cosa hay una sola disposición armónica y perfecta de las partes y por tanto, para cada cosa hay una sola belleza. La belleza es armonía de la totalidad de las partes. Adaptadas unas a otras de tal modo que no se puede añadir ni cambiar nada sin estropear el conjunto.
- b. La disposición consiste en cierta y determinada proporción. Y aunque Alberti comprendía la diversidad e inconstancia de las cosas, creía también que éstas tienen elementos constantes e inmutables de los que dependen precisamente la armonía y la belleza.
- c. Las armónicas proporciones no son invento del hombre, sino que se dan en la naturaleza y son las leyes que las rigen: la armonía penetra en la esencia de todo. Para el hombre, en cambio, la armonía constituye una finalidad, una indicación para su arte, una condición de perfección. La belleza, pues, es ley y fin, ley de la naturaleza y objetivo del hombre.
- d. La belleza es una cualidad objetiva de las cosas y no una reacción subjetiva de los hombres.
- e. Alberti se interesaba poco por la filosofía. No obstante lo cual, las ideas filosóficas penetran también en las opiniones de aquellos que muestran desinterés por ésta disciplina.
- f. Alberti profesaba por último la tesis de que es bello lo que es útil y conveniente. No obstante, en la concepción albertiana de lo bello se advierte cierto dualismo; la belleza en tanto que perfecta proporción y la belleza en tanto que *decorum* = adecuación o, en otras palabras, la belleza como conveniencia de forma, y la belleza como consenso de forma y contenido.

5. *Concepción de la naturaleza.* A. para Alberti la armonía era una cualidad tanto del arte como de la naturaleza.

Asimismo, era para Alberti la imitación de la naturaleza el camino adecuado para el arte. En cambio, entendía la imitación de una manera distinta a la que pudiéramos esperar: imitar no significaba para él representar el aspecto de la naturaleza. La imitación de la naturaleza por el arte, era una imitación de las leyes que la rigen, del orden que reina en ella. Así imita a la naturaleza no sólo el pintor que pinta un retrato o un paisaje, sino también el arquitecto que observa las leyes de la estética.

Ciertas artes, empero, como la pintura o la escultura, imitan también el aspecto de lo natural. Alberti recomienda ésta imitación de la naturaleza, pero no sin reparos, ya que creía que las artes pueden no sólo imitar la belleza de las cosas, sino también añadirles una nueva belleza.

6. *Concepción del arte.* De las opiniones de Alberti acerca de lo bello y la naturaleza emanan sus dos tesis fundamentales del arte. Primero, que la finalidad del arte es la belleza, y, segundo, que el medio para conseguirla es la imitación de la naturaleza.

a. El pintor debe conseguir la conveniencia de todas las partes, porque sólo entonces todas ellas convergerán en la belleza única.

b. La otra tesis de Alberti concernía a la relación entre arte y naturaleza. El arte es la imitación de la naturaleza, pero más que imitación de su aspecto es imitación de sus leyes, y, además adopta el carácter de una selección. Los conceptos de Alberti conducen a dos conclusiones: Primero, gracias a la posibilidad de elegir, el arte no puede estar por encima de la naturaleza, y, segundo, la imitación no es pasiva, requiere iniciativa por parte del artista y más que copiar significa representar las cosas.

c. En grado no menor que la ciencia, el arte está sujeto a ciertos principios, reglas y valores. Pero si está sujeto a reglas, el arte es cuestión de necesidad, no de opción y libertad. Así, pues, según el concepto de Alberti, el arte es una específica combinación de la necesidad con la iniciativa del artista.

d. Lo esencial en una obra de arte es la conveniencia, la adecuación de las partes, y como éstas sólo se encuentran en un organismo vivo, la obra de arte será buena cuando esté modelada como los organismos, cuando esté construida orgánicamente, cuando tome modelos de la naturaleza.

e. Además de la conveniencia de las partes decide sobre el valor del arte su riqueza. Su abundancia y variedad, así que, además de unidad, el arte debe caracterizarse por la diversidad.

f. Alberti percibe el valor del arte tanto en el contenido de las obras como en su forma. La mayor obra del pintor será un cuadro que represente “historias humanas”, afirma también haciendo así hincapié en el contenido de la obra. Así pues, las partes primeras en la pintura son las superficies, de cuya composición nace la gracia que se llama belleza. Es decir, los elementos de la pintura son las superficies, que deciden sobre la belleza de la forma.

g. Alberti sostiene que nadie afirmará que pertenecen al pintor aquellas cosas que no podemos ver: el pintor trata de reproducir sólo lo que ve. Y otro tanto se refiere a la escultura y arquitectura que son artes exclusivamente visuales. En la pintura y escultura las cosas visibles no son, pues, signos ni símbolos sino objetos de arte.

h. Sólo Alberti realizó el giro decisivo en las teorías del arte y de lo bello que, por primera vez en la historia, quedaron estrechamente vinculadas.

i. Alberti enunció todas éstas tesis sobre la pintura, escultura y arquitectura por separado. Desconocía el concepto de bellas artes. Conforme a la concepción tradicional, el arte era para él toda habilidad de producir cosas basadas en reglas y principios. Lo común a todas las artes es su aspiración hacia lo bello. Empero, percibía ciertas características que, sólo tienen en común la pintura, la escultura y la

arquitectura. En primer término las tres aspiran a la belleza. En segundo lugar, buscan la belleza en las proporciones. Y en tercer lugar, se valen de imágenes y no de abstracciones.

j. En lo que respecta al juicio estético, Alberti dejó un par de frases de gran importancia. No es el juicio estético cuestión de opinión sino de razón, y además se trata de un razonamiento innato. Cree en consecuencia que ese juicio es objetivo, nada distinto en el fondo del científico. Y en cuanto a los problemas psicológicos, recalca los elementos racionales del proceso creativo, el artista debe las ideas a su ingenio; el saber a su experiencia; la elección, a su juicio, y lo demás al arte. No obstante, caben ciertas dudas sobre si por ingenio entendía Alberti la razón o el talento. En cambio, en los efectos producidos por el arte, subraya sobre los elementos emocionales.

k. Al escribir sobre el arte, Alberti se refería a tres clases de emociones; las expresadas por el artista, las representadas en la obra y las provocadas en los receptores.

l. Al vincular el arte con belleza y creación, Alberti elevó su dignidad, haciéndolo más estimable de lo que fuera en la Antigüedad y en la Edad Media. Sostenía que el arte había de deparar al artista la prosperidad, la paz del alma y con ello la gloria. Pero también debe asegurar la prosperidad del país y su posteridad. El placer y la conmoción son consecuencias directas del arte, y los bienes –particulares y sociales– son sus frutos futuros. Así le daba al arte un amplio planteamiento social, cosa que fue una de las características específicas de los nuevos tiempos.

7. *El diseño.* El dibujo (*disegno*) fue para Alberti uno de los elementos esenciales del arte. Entendía por diseño un proyecto (*preordinatione*) concebido por el ingenio, que consta de líneas y de ángulos y es dictado por la razón con el talento.

De sus textos se desprende que Alberti entendía el diseño de modo diferente a como lo entendemos hoy, no como un conjunto de líneas y de ángulos, sino como un proyecto preconcebido por la mente que se expresa en las líneas y los ángulos. Asimismo, opinaba que cultivar un arte más que imitar significa proyectar.

8. *Factores del arte y de lo bello.* Alberti completó su teoría general con un análisis de los elementos y factores del arte y de lo bello. Lo más importante era, la distinción entre el diseño y la materia, pero también hizo otras relevantes:

a. En la armonía distingue tres elementos que llama en latín *numerus*, *finitio* y *collocatio*, entendiendo por *numerus* una aritmética proporción de las partes de cada obra de arte; por *finitio* –acabamiento–, su forma geométrica, y por *collocatio* su unión con el entorno. Así, pues, los tres elementos de la armonía eran: proporción, forma y colocación, siendo el menos claro el término *finitio*, que Alberti usaba por lo visto como sinónimo del tradicional figura.

b. Alberti realizó una distinción parecida entre *dimensio* y *definitio*, es decir, entre dimensión y límite. Así, por *dimensio* de una escultura entiende la proporción de las formas típicas de todo el género humano, correspondientes a cánones generales, mientras la *definitio* engloba para él las proporciones y formas particulares, que son diferentes en las distintas personas y estatuas.

c. La tercera distinción introducida por Alberti fue la establecida entre *compositio* e *inventio*, o sea, lo que llamamos hoy forma y contenido (la invención correspondía al contenido, y por composición se entendía la forma).

d. Otra de las distinciones utilizadas por Alberti en relación con la arquitectura fue la existente entre *pulcritudo* y *ornamentum*, o entre belleza en el sentido estricto del término y ornamento. Por belleza entendía armonía, proporción y disposición de las partes, y por ornamento el “resplandor adicional” y el complemento de lo bello. Por otro lado, Alberti, con el concepto de lo bello, abarcaba también el “resplandor adicional”, por lo que su estricta distinción entre belleza y ornamento se convertía en distinción entre dos clases de lo bello, es decir, entre belleza estructural y belleza ornamental. La primera reside en la naturaleza de las cosas, mientras la segunda es añadidura externa.

En resumen, los factores de lo bello y del arte distinguidos por Alberti eran los siguientes: proyecto y materia, proporción y forma, rasgos genéricos e individuales, forma y contenido, estructura y ornamento.

9. *Antecesores y contemporáneos de Alberti.* a. La Edad Media era una época ajena para Alberti, aunque él viviera en tiempos próximos a ella.

b. Por ser hombre de la primera mitad del Quattrocento, Alberti conocía bien la Antigüedad, pero sólo la romana, y no la griega.

Alberti fue el primero en expresar las opiniones estéticas del Renacimiento. Su tratado de pintura que escribió en 1435, en su versión italiana, la dedicó a Brunelleschi, además cita a Donatello, a Ghiberti, a Luca Della Robbia y a Masaccio, es decir, a los artistas más célebres del Quattrocento. La teoría renacentista del arte inaugurada por Alberti, fue resultado de la colaboración del humanista con los artistas, basándose su autor en las primeras obras del arte nuevo, y consolidando así sus nuevas aspiraciones. Pero, la teoría de Alberti encontraría sus adeptos más tarde, en la fase clásica del Renacimiento, a fines del siglo XV y principios del XVI.

10. *Ideas viejas y nuevas.* Si se resumen las concepciones de Alberti, se pueden deducir las siguientes tesis:

A. a. La belleza es uno de los bienes de este mundo (al contrario de las tendencias sobrenaturales de la estética medieval), un bien distinto al placer y la utilidad (al contrario de la estética antigua).

b. La belleza existe en la naturaleza y en las obras de arte, y consiste siempre en la proporción, la armonía de las partes y su adecuada disposición (tesis fiel a la Antigüedad clásica).

c. La armonía en el arte significa una armonía de la forma y una proporción cuantitativa de sus partes, así como la adecuación de la forma y el contenido, al entorno y a la disposición del objeto, así como a las necesidades humanas.

d. El hombre tiene un gusto innato por lo bello y además la capacidad de reconocerlo.

e. Alberti también formuló la tesis de que la belleza no sólo es un valor, sino también una fuerza que protege del mal y de la crueldad humana y hace amena la existencia del hombre en la tierra.

B. a. Las artes tienen diversas finalidades y la belleza es la principal. Era éste un punto de vista que implicaba una nueva autonomía en el arte: el arte es autónomo, puesto que su finalidad es la belleza y no la moralidad, la utilidad o el placer.

b. La naturaleza es el modelo de las artes, pero seleccionando convenientemente los elementos de la misma las artes pueden llegar a superar a su modelo.

En mayor grado que el arte de la época, la estética de Alberti constituía una renovación de lo antiguo el arte renacentista ostentaba muchos elementos clásicos, pero su teoría era más clásica aún, y dicha teoría renacentista fue obra casi exclusiva de León Battista Alberti.

Notas de Alberti: tiene el mérito de haber conciliado el método lógico-abstracto con el uso tradicional y con ello haber facilitado su utilización práctica.

Su tratado de arquitectura se basaba en los diez libros vitruvianos.

Sostenía, en cuanto a la concepción objetiva de la arquitectura, que lo característico de la arquitectura debería ser la *necesidad*.

Para Alberti el ornamento era subsidiario.

Era estudioso en igual grado que artista.

Alberti dice que la composición convierte al cuadro en una historia.

Maestro De BEDFORG

(¿? ¿? 1405 - ¿? ¿? 1435)

Tuvo a su encargo la dirección de uno de los establecimientos de iluminación más importantes de París.

El nombre por el cual se le conoce se debe a su mecenas, el regente de Francia, para el cual hizo sus dos obras maestras: Las Horas de Bedford (British Library, Londres. 1423), y el Breviario (Bibliothèque Nationale, París. 1435). Sus obras revelan un refinado sentido del color. Colaboró con los maestros de Boucicaut y de Rohan.

Bernardo ROSSELINO

(Settignano ITA. 1409 – Florencia 1464)

Arquitecto y escultor florentino. Discípulo de Alberti, construyó según planos de éste, el palacio Rucellai de Florencia (1445-1450). Como escultor, realizó en el nuevo gusto renaciente, el sepulcro de Leonardo Bruni, en Santa Croce (1444), y el de la bienaventurada Villana, en Santa María Noella (1452).

Kaspar ISENMANN

(Colmar DEUTSCH. c. 1410 - /d. c. 1472)

Pintor Alsaciano. Es autor de siete Escenas de la Pasión, procedentes de un Retablo realizado entre 1462 y 1465 para la Iglesia de San Martín de Colmar. Fue, probablemente, Maestro de Martin Schongauer.

Willem VRELANT

(Utrecht NEERL. c. 1410 – Brujas 1481)

Pintor neerlandés. Practicó especialmente la miniatura y trabajó para el duque de Borgoña, Felipe el Bueno. Se conocen de él: un panel que representa los siete Dolores de la Virgen (Turín), algunos manuscritos iluminados por él, como Crónicas de Hainaut (biblioteca nacional de Bruselas), Espejo de humildad (biblioteca de Valenciennes), Espejo historial (biblioteca nacional de París).

Lorenzo Di PIETRO «VECCHIETTA»

(Castiglione D'Orcia ITA. c. 1412 – Siena 1480)

Pintor, y Escultor. Sus esculturas en bronce y sus tallas en madera están inspiradas en la obra de Donatello, y su producción pictórica aportó a la Escuela de Siena una nota de fuerza (frescos del baptisterio de Siena).

Antonio VIVARINI Da MURANO

(Murano ITA. c. 1415 – Venecia 1476 a 85)

Pintor. Perteneció a una familia de Pintores Venecianos de la segunda mitad del siglo XV. Su obra representa la transición entre las estilizadas formas Góticas y los nuevos modelos Renacentistas. Los hermanos Antonio Vivarini (c. 1415-c. 1480) y Bartolomeo Vivarini (c. 1432-1499) trabajaron juntos en la realización de Retablos de tema religioso, caracterizados por sus formas longitudinales, figuras rígidas y fondos arquitectónicos verticales, todo ello dentro de marcos dorados muy recargados.

Agostino Di DUCCIO

(Florencia ITA. 1418 – Perugia 1481)

Escultor y Arquitecto. Viajó por Italia haciendo bajorrelieves y decoraciones en Cerámica en diversas ciudades (Módena, Florencia, Rímni, Perugia, etc.). Sus obras más importantes son la Decoración del Templo de los Malatesta en Rímni, donde colaboró con Alberti, y la Fachada del Oratorio de San Bernardino en Perugia.

Andrea Di Bartola Di BARGILLA Del CASTAGNO

(Castagno c. Florencia ITA c. 1419 - ¿? 1457)

Pintor del primer Renacimiento. Exceptuando un breve periodo de tiempo en Venecia alrededor de 1442, trabajó siempre en Florencia. Allí pintó sobre todo Frescos para la Iglesia, para los Medici y para otras familias adineradas. Sobresalen en particular La última cena y una serie sobre la Pasión de Cristo, pintada para el Convento de Santa Apolonia (ambos entre 1445 y 1450, Convento de Santa Apolonia; hoy convertido en el Museo de Castagno). La influencia del Pintor Florentino Masaccio en Andrea del Castagno se aprecia en la monumentalidad y solidez de las figuras, y en la intensidad expresiva de gestos y rostros. Los fondos de sus obras, con elementos arquitectónicos que incluyen columnas, escaleras y ventanas, ponen de manifiesto su maestría en la ciencia, por entonces nueva, de la Perspectiva.

La elegante técnica escultórica del Maestro Florentino Donatello ejerció una progresiva influencia en la obra de la última época de Andrea del Castagno. Entre las obras notables de ese periodo se incluyen Hombres y mujeres ilustres, la Serie de nueve Frescos para la Villa

Carducci en Legnaia (c. 1450, Museo de Castagno) y el Retrato ecuestre del Jefe militar Niccolò Da Tolentino (1456), Catedral de Florencia.

Luciano LAURANA

(¿? ITA. 1420 - ¿? 1479)

Arquitecto del Renacimiento Italiano. Su Proyecto para el Palacio Ducal de Urbino fue uno de los más innovadores en su tiempo. Evolucionando dentro de la tradición marcada por el Renacimiento Florentino, dispuso un sistema de columnas, pilastras y arcos, para componer elegantes fachadas y amplias habitaciones. En el patio de soportales del Palacio consiguió ritmo, luminosidad, amplitud y exquisitez.

Piero Della FRANCESCA

(Borgo San Sepulcro, Arezzo ITA. c. 1420 – *fd.* 1492)

Pintor Italiano (*ver ilustración No.97*) del primer Renacimiento. Fue uno de los Artistas más importantes de su tiempo y el primero en aplicar de manera sistemática la Perspectiva geométrica a la Pintura.

Nació en Borgo San Sepulcro, un pequeño pueblo del Sur de la Toscana. Parece que estudió Arte en Florencia, aunque desarrolló su carrera en otras ciudades entre las que destacan Roma, Urbino, Ferrara, Rímimi y Arezzo. Recibió una fuerte influencia tanto de Masaccio como de Domenico Veneziano. Del primero derivan la solidez y rotundidad de sus figuras, mientras que de Domenico tomó el gusto por los colores delicados y las escenas bañadas por una luz natural fría y clara. A estas influencias añadió un innato sentido del orden y la claridad. Escribió tratados sobre Geometría y Perspectiva, además de reflejar ambos temas en sus obras. Concibió la figura humana como un volumen cuya correcta articulación en el espacio es posible gracias a una rigurosa construcción plástica y a una utilización nueva de la luz.

Casi todas sus obras son de carácter religioso —básicamente Altares y Frescos para las Iglesias— aunque su sereno y noble Díptico del Duque de Urbino en el que retrata a Federico de Montefeltro y su mujer Battista Sforza (1465), Uffizi, Florencia; es una de sus pinturas más famosas. El indiscutible punto culminante de su carrera fue la serie de grandes Frescos La leyenda de la Vera Cruz (c. 1452-65) para la Iglesia de San Francesco en Arezzo, en los que presenta escenas de sorprendente belleza, con taciturnas y majestuosas figuras fijadas en un espacio claro, cristalino. Estos frescos se caracterizan por los grandes contrastes —tanto en el tema como en el tratamiento— que crean un poderoso efecto de grandiosidad. Así por ejemplo, los desnudos de la Muerte de Adán contrastan con las figuras ataviadas suntuosamente de Salomón y la Reina de Saba, y la brillante luz diurna del Triunfo de Constantino con la oscuridad del Sueño de Constantino (una de las primeras escenas nocturnas del Arte occidental). Además, cada fresco se organiza en dos secciones —dos espacios cuadrados dentro de una estructura rectangular— que contribuyen a crear un marcado sentido del ritmo.

Los últimos trabajos de Piero Della Francesca muestran una probable influencia del Arte Flamenco, que supo asimilar sin traicionar con ello su personal estilo monumental. En obras tales como la Virgen de la Senigallia (c. 1470), Galería de Urbino; se aprecia, junto a sus propuestas originales, una preocupación por el detalle y un tratamiento de la Naturaleza muerta típicamente Flamencos.

Ciertos aspectos de su Pintura tuvieron una importancia significativa en Pintores del Norte de Italia como Mantegna y Giovanni Bellini, así como también en Rafael, pero su Arte fue, en general, demasiado individual y personal como para influir con fuerza en la gran corriente de Arte Florentino.

Notas de Piero Della Francesca: era riguroso teórico, utiliza el término *prospettiva*.

Benozzo «GOZZOLI» Di LESE Di SANDRO

(Florencia ITA. 1420 – Pistoia 1497)

Pintor de principios del Renacimiento. Destacó por sus pinturas de grupos de personas en procesiones o en medio de acciones de gran dramatismo, situados en paisajes imaginativos o en escenas con fondos arquitectónicos.

Fue aprendiz de Orfebte y discípulo del renombrado Pintor *Fra Angelico*, a quien ayudó en la realización de algunas obras, y llegó a ser uno de los Maestros más importantes de la Escuela Florentina. Su primera obra importante es la Vida de San Francisco (1450-52). Sus colores claros, su brío y su sentido de lo pintoresco caracterizan muchas de sus obras posteriores, entre las cuales cabe mencionar El cortejo de los Reyes Magos (1459), los Frescos del camposanto de Pisa, que representan escenas del Antiguo Testamento, y varios Retratos de los Médicis. Sus pinturas se caracterizan por el detalle realista con colores claros y brillantes. La mayor parte de sus obras son Frescos, que incluyen una Serie sobre la vida de San Francisco de Asís y los 24 Frescos de gran tamaño que representan escenas del Antiguo Testamento, entre ellas La vida de Noé y La visita de la Reina de Saba a Salomón (1469-85), Campo Santo de Pisa, Italia; que quedaron casi totalmente destruidos durante la II Guerra Mundial. Su obra más importante es La cabalgata de los Reyes Magos (1460), Palacio Medici-Riccardi, Florencia; un Fresco en el que quedó patente su interés por el paisaje, su afición a las anécdotas y su sentido narrativo; en esa obra están retratados personajes de la familia Medici y se representó él mismo. También realizó tablas de altar, como la de San Jerónimo con otro Santo (c.1470) del Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid España.

Jörg SYRLIN

(¿? ¿? c.1425 - ¿? 1491)

Escultor alemán. Fue autor de la sillería gótica de la catedral de Ulm.

Alesso BALDOVINETTI

(Florencia ITA. c. 1425 - ¿? 1499)

Pintor, Diseñador de mosaicos y vidrieras. Nació probablemente en Florencia. Su obra estuvo influenciada por los Pintores Florentinos Piero della Francesca, y Domenico Veneziano con quien colaboró en diversas obras. Pintó Frescos en un estilo Medieval tardío, delicado y de esmerado detalle. En su Natividad (1460-62), Fresco que se encuentra en la Iglesia de la Annunziata de Florencia, plasmó uno de los primeros paisajes que existen del valle del Arno. Baldovinetti pintó también estandartes, escudos y cofres, creó diseños de vidrieras; y

renovó el interés por el Arte del mosaico, del que fue un destacado Maestro.

Vincenzo FOPPA

(Brescia ITA. c. 1427 – *Id.* c. 1515)

Pintor. Estuvo influenciado por Bellini y por Mantegna. Entre sus obras, destacan la Decoración de la Capilla Portenari de San Eustorgio de Milán y el Políptico de Santa María de las Gracias en Brera.

Desiderio Da SETTIGNANO

(Settignano ITA. c. 1428/30 – Florencia 1464)

Escultor. Nació en Settignano, cerca de Florencia, en el seno de una familia de Artesanos de la Mampostería. Su predilección por los efectos luminosos y los valores pictóricos lo convierten en un muy probable discípulo de su gran contemporáneo Donatello, de quien recibió influencias. Pero Desiderio trabajó el mármol desarrollando un estilo menos espectacular, más refinado y elegante. Dos obras, ya definitivamente atribuidas a él configuran su estilo: el monumento funerario para Tumba de Carlo Marsuppini (comenzada después de 1453), Santa Croce, Florencia; y el Tabernáculo del Santo Sacramento (terminado en 1461), San Lorenzo, Florencia.

Famoso por sus obras monumentales, fue más bien en sus retratos femeninos (Busto de muchacha, Florencia) y en sus medallones marmóreos de relieve muy bajo (*schacciato*) donde se expresó con más refinada y delicada belleza.

Gentile BELLINI

(Venecia ITA. c. 1429 - *Id.* 1507)

Pintor. Hijo de Jacopo Bellini y hermano, probablemente mayor, de Giovanni. Trabajó en el taller familiar. Fue un Pintor muy aclamado en vida, elegido por la República de Venecia para ir a Constantinopla (actual Estambul) en 1479 cuando el Sultán Mohamed II solicitó que se le enviara un buen Retratista. Algunas de sus obras más hermosas fueron realizadas durante el año que residió en esta ciudad, entre las que se incluye un Retrato del Sultán (*National Gallery*, London) y una Acuarela de un Niño escriba (Museo Gardner, Boston), que denota la influencia del estilo pictórico Islámico. Tras su permanencia en Constantinopla, se convirtió en el máximo exponente del Orientalismo Veneciano. La serie de pinturas en que reflejó las procesiones y ceremonias Venecianas se convirtieron en modelo a imitar por su fidelidad al ambiente de la ciudad y por la intensa vitalidad transmitida.

Sin embargo, Bellini es más célebre por sus retratos fieles y minuciosos de los Dux de Venecia y por sus cuadros narrativos de gran formato. La mayor parte de estos últimos fueron destruidos por el fuego en el incendio del Palacio del Dux en 1579, pero se han conservado tres de sus Milagros de la Cruz (Academia, Venecia) que atestiguan su reputación. Estas obras, ambientadas en la Venecia de su época, muestran un estilo pictórico un tanto árido aunque son muy valiosas para registrar con precisión detalles de la ciudad y de sus habitantes en el siglo XV.

Giovanni BELLINI «Giambellino»

(Venecia ITA. c. 1430 - *Id.* 1516)

Pintor. De enorme influencia en el desarrollo de la Pintura en Venecia y Artista de fama internacional. Hijo de Jacopo Bellini y hermano (probablemente menor) de Gentile Bellini.

Comenzó su carrera como ayudante en el taller de su padre y continuó pintando hasta después de los 80 años. En su primera época estuvo muy influido por su cuñado, el Pintor de Padua Andrea Mantegna, de quien tomó el aspecto escultórico de las figuras, la potencial elocuencia de los contornos muy marcados y, en ocasiones, el tipo de composición, como en la obra de su primera época La oración del huerto (década de 1460), *National Gallery*, London. Sus obras están, sin embargo, imbuidas de una percepción, propia y sutil, del color y la luz, de una excepcional sensibilidad para los paisajes y de una compenetración con el tema humano mucho más directa y delicada que la de Mantegna.

Estos componentes personales del estilo de Bellini, que llegaron a ser fundamentales en el carácter de la Pintura Veneciana del Renacimiento en general, alcanzaron posibilidades aún más amplias y formas nuevas en sus obras de la década de 1470, cuando realizó diversos Retablos (La coronación de la Virgen), en los que manifestó su sentido del espacio y de la luz y su gran espiritualidad.

La Pintura Flamenca y, en 1475, la obra de Antonello Da Messina, le sirvieron a Bellini para comprender las enormes posibilidades del óleo, que desde entonces utilizó en lugar del temple. Su colorido adquirió mayor profundidad y se dedicó a investigar las interacciones de color, luz, aire y materia más a fondo. El resultado fue que la distinción entre masa y espacio se tornó menos clara; el aire comenzó a adquirir cuerpo entre ellos; las líneas de los contornos empezaron a desaparecer gradualmente para ser reemplazadas por transiciones de luz y sombra. San Francisco (c. 1480), Colección Frick, N. York; representa un primer estadio de ese proceso, que ya denota una evolución más avanzada en dos obras fechadas en la década de 1480: Madona de los arbolitos (1487), Academia, Venecia; y La Virgen, el Niño y Santos (1488), Iglesia de *Santa María dei Frari*, Venecia; y culmina hacia 1500 en el espléndido periodo final de Bellini.

Su San Francisco muestra también una innovación importante en las obras de esa época: el Paisaje adquirió tanta importancia como las figuras en la expresión de los estados de ánimo y el significado de la obra. En los paisajes, Bellini logró combinar la minuciosidad y la exactitud de los detalles, propias de la inspiración Flamenca, con el dominio Italiano de lo global como ningún Artista había hecho hasta entonces. También introdujo innovaciones que sentarían precedente en una serie de Retablos monumentales en los que se representa a la Virgen entronizada entre Santos. El equilibrio entre las figuras, el espacio, la luz, la Arquitectura y, a veces, el paisaje, es de una perfección de gran naturalidad y, a través de él, logró una imagen de serena grandeza, compleja pero armoniosa. Obras como La Virgen con el Dogo Agostino Barbarigo (1488), San Pietro Martire, Murano; son un magnífico ejemplo del más puro estilo Renacentista.

La última obra de la serie, La Virgen rodeada de Santos (1505) (*ver ilustración No.98*), Iglesia de San Zaccaria, Venecia; es típica de su época final: complejas modulaciones cromáticas imprimen un suave tono general en el que las figuras, los elementos que las rodean, la luz y el aire parecen inseparables, como si no fueran más que diferentes aspectos de una misma identidad. Las formas son amplias pero

menos densas que antes y la pintura está aplicada con trazo delicado para lograr contornos y superficies de una difuminada imprecisión. El festín de los dioses (1514), *National Gallery*, Washington, D.C.; cuyo paisaje fue concebido por Tiziano, nos muestra a un Bellini que siguió evolucionando y creando después de los 80 años, y que se interesó por los temas Clásicos y paganos poco antes de su muerte en Venecia en 1516.

La importancia histórica de Bellini es inmensa. Durante los 65 años de su evolución artística, consiguió que la Pintura Veneciana pasara del provincianismo al primer plano del Arte Renacentista. A él se debe en gran parte el esplendor de la Escuela Veneciana del siglo XVI puesto que en su taller se formaron dos de sus más relevantes creadores: Giorgione y Tiziano. Sus aportaciones personales determinaron, además, la especial contribución Veneciana a dicho periodo. Entre tales aportaciones se cuentan la luminosidad de su paleta, su percepción profunda de la Naturaleza y su conmovedora humanidad.

Mino Da FIESOLE

(Poppi ITA. c. 1430 – Florencia 1484)

Escultor italiano. Fue probablemente discípulo de Desiderio de Settignano. En Florencia esculpió bustos de Juan y de Pedro de Médicis (1453), el altar de Diotisalvi Nerón (1470), y el sepulcro del obispo Salutati, en la catedral de Fiésole; así como el del conde Hugo, en la badía de Florencia, con una graciosa figura de Caridad (1481). Maestro en el arte del relieve poco resalto, de estilo grácil y refinado, Mino experimentó, aunque tardía, la influencia de Ghiberti, especialmente manifiesta en los minuciosos paneles realizados en Prato para el púlpito de la catedral.

Carlo CRIVELLI

(Venecia ITA. c. 1430 - ¿? c. 1493)

Pintor. Influenciado por las Escuelas de Padua y Ferrara, trabajó principalmente en Fermo y ciudades de los alrededores. Sus retablos y tablas combinan el realismo Veneciano, la suntuosidad cromática y la riqueza ornamental, como puede apreciarse en sus guirnalda de frutas, de gran precisión y pureza de líneas. Sus primeras obras son de una gran delicadeza y expresividad emotiva. Su obra posterior es más monumental y reservada. Ejemplos de ello son la Anunciación (1476), *National Gallery*, London; y la Coronación de la Virgen (1493), Galería Brera, Milán.

Cosmé [Cosimo] TURA

(Ferrara ITA. c. 1430 – *id.* 1495)

Pintor del primer Renacimiento. Fue el fundador de la Escuela de Ferrara. Entre 1452 y 1456 residió con toda probabilidad en Venecia y Padua; en esta última ciudad pudo haber estudiado con Andrea Mantegna. En Ferrara realizó Pinturas para la Catedral (1458), la Biblioteca del Pico (1465-67), la Capilla Sacrati (1468) y la Capilla Belriguardo. Tura fue el Retratista oficial de la familia Este, casa Ducal de Ferrara. Utilizó perfiles angulosos y sinuosos para los contornos de las figuras, firmemente modeladas, con elaborados diseños de ropas y un realismo en los personajes muy próximo a lo grotesco. De entre sus obras sobresale el Cristo muerto sostenido por dos ángeles (c. 1475), *Kunsthistorisches Museum*, Viena.

Michel COLOMBE

(¿Borgoña? FRA. c. 1430 - ¿Berry o Tours? c. 1513)

Escultor. Fue uno de los Maestros de la Escuela del Loire. Entre sus obras, destacan la Tumba de Francisco II y San Jorge luchando contra el dragón.

Andrea MANTEGNA

(Isola di Carturo, Padua ITA. 1431 – Mantua 1506)

Pintor (*ver ilustración No.99*). Uno de los más importantes del siglo XV en el Norte de Italia. Maestro de la perspectiva y el escorzo, contribuyó de manera destacada al desarrollo de las técnicas compositivas de la Pintura Renacentista.

Nacido cerca de Viena. Un documento de 1441 le menciona como aprendiz e hijo adoptivo del Pintor Francesco Squarcione en Padua. Demostró siempre un apasionado interés por la antigüedad Clásica. La influencia tanto de la antigua Escultura Romana como de las obras de su contemporáneo Donatello son evidentes en el tratamiento que Mantegna confiere a sus figuras humanas. Éstas se distinguen por su solidez, rotundidad, volumen, expresividad y precisión anatómica.

Los principales trabajos llevados a cabo por Mantegna en Padua fueron de tipo religioso. Uno de los primeros y más destacados fue la Serie de Frescos sobre la vida de Santiago y San Cristóbal que hizo para la Capilla Ovetari en la Iglesia de los Eremitani (1456; seriamente dañados durante la II Guerra Mundial). En 1459 Mantegna viajó a Mantua como Pintor de Corte de la familia Gonzaga, cambiando su temática religiosa por la secular y los motivos alegóricos. De esta época destaca El tránsito de la Virgen (1462), Museo del Prado, Madrid. Su obra maestra fue el Conjunto de Frescos de la Cámara de los Esposos (1465-74) en el Palacio Ducal de Mantua. Con esta obra el Arte de la perspectiva ilusionista alcanzó nuevos límites, convirtiéndose en el prototipo del *trompe l'oeil* (trampa al ojo) tan desarrollado luego en el Arte Barroco y Rococó. Las refinadas figuras cortesanas no aparecen sólo representadas contra el fondo de la pared, sino dentro de un efectista espacio tridimensional, como si las paredes hubieran desaparecido. La ilusión se prolonga hasta el techo, que parece estar abierto al cielo, con sirvientes, un pavo real y querubines apoyados reclinados sobre una barandilla.

Los últimos trabajos de Mantegna tuvieron diferentes calidades. Su mayor encargo, la serie de nueve lienzos Los triunfos del César (1489), Hampton Court Palace, Inglaterra; presenta un Clasicismo bastante seco, frío, mientras que El Parnaso (1497), Louvre, París; Pintura alegórica, es su trabajo más fresco y animado. Su obra nunca cesó de ser innovadora. En la Virgen de la Victoria (1495), Louvre; introdujo un nuevo criterio compositivo, basado en las diagonales, muy explotado más tarde por Correggio, mientras que su Cristo muerto (1506), Pinacoteca Brera, Milán; es un forzado escorzo que anunció al Manierismo.

Mantegna, una de las figuras artísticas clave de la segunda mitad del siglo XV, dominó e influyó durante 50 años en la Pintura del Norte de Italia. También gracias a él algunos Artistas Alemanes, sobre todo Alberto Durero, pudieron conocer los descubrimientos artísticos del Renacimiento Italiano.

Giuliano Da MAIANO

(Maiano ITA. c. 1432 – Nápoles c.1490)

Arquitecto, y Escultor. Seguidor de la obra de Michelozzo y de Brunelleschi en Arquitectura, llevó a cabo una importante tarea de difusión de los principios arquitectónicos Florentinos. Trabajó en Siena, San Gimignano, Faenza, Nápoles y Loreto. Participó junto con su hermano Benedetto en los trabajos de la Basilica de Loreto.

Bartolomeo VIVARINI Da MURANO

(Murano ITA. c. 1432 - ¿? 1491)

Pintor. Perteneció a una familia de Pintores Venecianos de la segunda mitad del siglo XV. Los hermanos Antonio Vivarini (c. 1415-c. 1480) y Bartolomeo Vivarini (c. 1432-99) trabajaron juntos en la realización de Retablos de tema religioso, caracterizados por sus formas longitudinales, figuras rígidas y fondos arquitectónicos verticales, todo ello dentro de marcos dorados muy recargados.

Antonio «Del POLLAIUOLO» BENCI

(Florencia ITA. c. 1432 – Roma 1498)

Pintor, Escultor, Orfebre, y Grabador. Su imponente Relieve de plata San Juan Bautista y los suntuosos bordados realizados a partir de su diseño se muestran en el Museo de la Catedral de Florencia. Entre sus obras más conocidas se cuentan el Sepulcro en bronce del Papa Sixto IV (1484-93) y el del Papa Inocencio VIII (1493-97), ambos en San Pedro del Vaticano; Hércules y Anteo (c. 1475), Museo Bargello, Florencia; su famoso Grabado La Batalla de los diez hombres desnudos (c. 1470), Uffizi, Florencia; y el Retablo del Martirio de San Sebastián (1475), *National Gallery*, London; que destaca en la representación de la figura en un espacio tridimensional.

Nota de Antonio de Pollaiuolo: Asistía a las reuniones de la Academia Platónica.

Nicolas FROMENT

(Uzès FRA. c. 1435 - Aviñón 1484/86)

Pintor. La primera parte de su carrera se desarrolló en Florencia, junto a Cosme de Médicis. Adscrito desde 1468 a la Corte del Rey de Anjou, en Aviñón, pintó el célebre Tríptico de la Zarza ardiendo, con estilo más próximo a Van Eyck y al Arte Flamenco que al del Arte Florentino. Está considerado como uno de los principales representantes del Arte Provenzal.

Andrea «Del VERROCCHIO» Di Michele Di Francesco Di CIONE

(Florencia ITA. 1435 – Venecia 1488)

Escultor y Pintor. Es, junto con Donatello, uno de los principales Escultores Italianos del primer Renacimiento. Nació en Florencia y, según la tradición, se formó artísticamente en dicha ciudad. Trabajó como Orfebre en el taller de Giuliano Verrocchio, de quien tomó el sobrenombre; también como Escultor con Donatello, y como Pintor con Alesso Baldovinetti. Más tarde dirigió una gran Academia en Florencia que llegó a convertirse en el principal centro de Arte de la ciudad. Entre sus alumnos estuvieron Leonardo Da Vinci, Sandro Botticelli, Lorenzo Di Credi y Perugino.

El Monumento ecuestre de bronce que hizo para el Condotiero Veneciano Bartolomeo Colleoni, ubicado en el *Campo dei Santi Giovanni e Paolo* en Venecia, destaca por su impresión de nobleza y poder y por la consumada destreza con la que resuelve los problemas técnicos y anatómicos. Verrocchio sólo pudo hacer el modelo en arcilla (barro) de esta estatua, terminada tras su muerte por el Escultor Veneciano Alessandro Leopardi. Otras esculturas en bronce de sumo interés fueron el David (1470-72) (*ver ilustración No.100*), Museo Nacional del Barguello, Florencia; y Amorcillo con un delfín (c. 1476), para la fuente del patio del Palacio Vecchio, Florencia.

Muchos de los cuadros atribuidos a Verrocchio fueron ejecutados, con toda probabilidad, por sus discípulos, a partir de los diseños que hizo el Maestro. Las pocas pinturas en las que puede identificarse su estilo se distinguen por un dibujo y un modelado sobrio, firmes y un colorido esmaltado. Sus paisajes lo sitúan como pionero en el tratamiento de la perspectiva atmosférica. Entre sus principales cuadros están Bautismo de Cristo (1470), Galería de los *Uffizi*, Florencia; y numerosas versiones de la Virgen con el niño (*National Gallery of Art* de Washington, y Museo Metropolitano de Arte de N. York). Recientes estudios e investigaciones en torno al Bautismo de Cristo han confirmado que uno de los ángeles y parte del fondo del cuadro fueron obra de Leonardo Da Vinci.

Matteo Di Giovanni Di SIENA

(Borgo San Sepulcro ITA. c. 1435 – Siena 1495)

Pintor y Mosaísta. Discípulo de Vecchietta, entre sus cuadros destacan Crucifixión (1460), Asciano; y Asunción (1475), London. Trabajó en el pavimento de la Catedral de Siena: La degollación de los Inocentes (1481).

Pietro LOMBARDO

(Carona, Lugano ITA. c. 1435 – Venecia 1515)

Arquitecto y Escultor. Es autor, en Venecia, de la Iglesia de Santa María de los Milagros y de la Fachada del Palacio Dario, y del Mausoleo de Dante en Ravena.

Andrea Della ROBBIA

(Florencia ITA. 1435/37 – *fd.* 1528)

Escultor y Alfarero. Sobrino y discípulo de Luca, fue el más importante de sus sucesores. Formado con su tío, tanto en el trabajo del mármol como en el de la Cerámica, Andrea se especializó en la creación de una Escultura narrativa, continuó con la actividad del taller, próximo al estilo de su Maestro y sensible a las enseñanzas de Verrocchio. Su trabajo más conocido son Los niños expósitos, diez tondos o esculturas de formato circular, que representan a niños recién nacidos, situados en la fachada del inconcluso Ospedale degli Innocenti de Florencia. De sus múltiples realizaciones destacan los Putti del pórtico del Hospital de los Inocentes (Florencia) y los Relieves del Santuario de la Verna.

Los cinco hijos de Andrea se convirtieron también en hábiles Escultores en terracota, de ellos, los más conocidos y destacados son Giovanni Della Robbia (Florencia c. 1469 - c. 1529) y Girolamo Della Robbia (Florencia 1488 - París 1566).

Francesco Del COSSA

(Ferrara ITA. c. 1436 - ¿? c. 1478)

Pintor. Es uno de los principales representantes de la Escuela Ferraresa del s. XV. Su obra más conocida son los Frescos del Salón del Palacio Schifanoia de Ferrara, realizados con otros Artistas.

En 1470 se estableció en Bolonia, donde pintó diversos dípticos (Retablo de la observancia, Políptico Griffoni).

Bartolomeo BUON [BON]

(Venecia ITA. a. 1438 – *id.* 1464)

Arquitecto, y Escultor. Hijo de Giovanni. Tuvo una actitud más abierta a las aportaciones del Clasicismo y recibió la influencia de N. y de P. Lamberti, Escultores Toscanos activos en Venecia.

MELOZZO *Da FORLI*

(Forlì ITA. 1438 – *id.* 1494)

Pintor. Influidor por Piero della Francesca y Mantegna, introdujo en Roma la Pintura de figuras en el techo y el Arte del encuadre perspectivo 'cuadraturismo'. Entre las pocas obras suyas que se han conservado destaca Ángeles músicos (Pinacoteca Vaticana), la más célebre.

Francesco Di GIORGIO MARTINI

(Siena ITA. 1439-c. Siena 1502)

Arquitecto, Escultor, y Pintor. Su versatilidad y producción artística (pinturas, esculturas, obras de Arquitectura civil y fortalezas militares) le convirtieron en una figura dominante del Arte de finales del siglo XV en Siena.

Dirigió importantes obras en el Castillo de Urbino por encargo de Federico de Montefeltro y realizó el Ayuntamiento de Ancona, el Palacio Municipal de Jesi, y la Iglesia de la Madonna del Calcinaio, cerca de Cortona.

Su obra más importante (al margen de las contribuciones realizadas en el Palacio Ducal de Urbino) es la Iglesia de cúpula octogonal de Santa María de las Gracias (1485), cerca de Cortona, una de las Iglesias más perfectas del siglo XV; sus proporciones muestran la fuerte influencia de la cúpula de la Catedral de Florencia, realizada por el Arquitecto Florentino Filippo Brunelleschi.

Esculpió relieves en bronce: La flagelación (Perugia), El descendimiento (Venecia).

Sus pinturas combinan la severidad Florentina con la Poesía Vienesa: Anunciación y Natividad (c. 1475) Pinacoteca de Siena.

Sus esculturas y pinturas, influyeron en Artistas posteriores.

Durante sus últimos años escribió un Tratado de Arquitectura civil y militar (1492).

Cosimo ROSELLI

(Florencia ITA. 1439 – *id.* 1507)

Pintor Manierista. Discípulo de Neri Di Bicci, realizó numerosos Retablos (Virgen y Santos) y Frescos. Participó en la Decoración de la Capilla Sixtina. Artista de escasa originalidad, tuvo un notable éxito.

Jean COLOMBE

(Bourges FRA. c. 1440 – *id.* ¿1493?)

Pintor. Hermano de Michel. Realizó las miniaturas del Libro de los doce peligros del infierno y de las Horas de Laval y terminó Las muy ricas horas del Duque de Berry, que dejaron sin terminar los hermanos Limbourg.

Jacob «De BARBARI» WALCH

(Venecia ITA. c. 1440 - ¿Bruselas? 1516)

Pintor italiano de origen alemán, fue un excelente grabador, autor de bellas y eruditas alegorías y de escenas mitológicas. Barbari residió en Weimar, Nuremberg y Países Bajos. Su cuadro La perdiz (1504, Munich) es uno de los primeros ejemplos de la moderna pintura de bodegones.

Notas de Jacopo de Barbari: Le enseñó a Durero en Italia, las figuras dibujadas conforme a la idea de la perfecta proporción, más no le dio ni reglas, ni principios, cosa que Durero se propuso buscar por su propia cuenta.

Benedetto *Da MAIANO*

(Maiano ITA. 1442 – Florencia 1497)

Arquitecto, y Escultor. Se basó en los principios de Brunelleschi para crear moderadas estructuras según cánones de severo equilibrio. De su amplia obra escultórica, destaca el Púlpito de Santa Croce de Florencia.

**Donato «BRAMANTE» Di Pascuccio D'Antonio D'Angelo LAZARI
(Monte Asdrualdo, c. Urbino ITA. 1444 – Roma 11 de Marzo 1514)**

Arquitecto. El Artista más influyente del alto Renacimiento junto a Rafael Sanzio, desarrollado en Roma como nuevo estilo Clásico a principios del siglo XVI.

Al principio se formó como Pintor, y de su obra más temprana se conservan los Frescos de la fachada del Palacio del Podestà en Bèrgamo, realizados en el año 1477. En 1482 se instaló en Milán y comenzó su carrera como Arquitecto. En su Proyecto para la Iglesia de Santa Maria presso San Satiro (1488), Milán; consiguió resolver las dificultades que presentaba el solar utilizando, por primera vez en la Arquitectura, un juego perspectivo o trampantojo en las pinturas del presbiterio fingido, que falsea las proporciones de la Iglesia y procura una sensación de profundidad insólita. El resto de sus obras en Milán, como el Ábside de Santa Maria delle Grazie (1492-95), muestran la influencia de Leon Battista Alberti y del Renacimiento Florentino, pero sobre todo la de Leonardo Da Vinci, a quien conoció en la capital Lombarda y del que tomó las plantas centralizadas rescatadas de la antigüedad como modelos ideales para el nuevo clasicismo Humanista.

Con la caída del Duque Ludovico Sforza en 1499, Bramante huyó a Roma, donde trabajó casi en exclusiva a las órdenes del ambicioso Papa Julio II. En la ciudad eterna, rodeado por las ruinas del antiguo Imperio, evolucionó hacia un estilo más monumental y austero, que ya se puede apreciar en el Proyecto del Claustro de Santa Maria della Pace en Roma (1500), con su pórtico inferior de arquerías sobre pilastras. Una de las primeras obras Romanas maduras de Bramante es el Templete de San Pietro in Montorio (1502) (*ver ilustración No. 101*), un pequeño templo circular cubierto por una cúpula semiesférica, quizá inspirado en el desaparecido templo de la Sibila, en Tívoli. Encargado por el Rey de España en el lugar donde la tradición sitúa el martirio y crucifixión de San Pedro, fue el primer edificio de la nueva Arquitectura Romana y el único concluido enteramente por Bramante. Con su columnata exenta y homogénea, el espacio interior diminuto y sus superficies desprovistas de ornamentos figurativos, representa un momento culminante de la Arquitectura del Renacimiento. Con él Bramante se acerca como nadie al espíritu Clásico, combinando los ideales Romanos de *severitas* y *dignitas* (austeridad y decoro) con la elegancia y la vitalidad del *Cinquecento* Italiano. Al parecer, el proyecto original enmarcaba el templete en un patio circular de 16 columnas, que habrían aumentado la monumentalidad de esta pequeña joya y sus efectos perspectivos. Pese a todo, gracias a su rápida ejecución, se convirtió en un modelo decisivo del estilo Clásico, difundido con la importancia de las obras antiguas en los tratados de Sebastiano Serlio o Andrea Palladio.

Los dos grandes proyectos que ocuparon el resto de su actividad creativa, y que desgraciadamente se llevaron a cabo de forma parcial y con sucesivas aportaciones de otros Arquitectos, fueron la Reconstrucción de la Basílica de San Pedro y el Plan para los Palacios del Vaticano. En 1503, Julio II volvió a Roma para ser elegido Sumo Pontífice y encabezar el resurgimiento de la ciudad eterna como capital de la Cristiandad. Allí se encontró con Bramante y su floreciente estilo, que adoptó como símbolo del nuevo esplendor Romano. Su primer encargo fue el Cortile (patio cuadrado) del Belvedere, que debería haber sido un gran patio de 300 m. de longitud y 25 m. de altura, dispuesto en tres terrazas unidas por escalinatas. Las dos superiores albergarían un jardín, que se convirtió en esquema teórico del nuevo paisajismo Renacentista, el patio inferior se emplearía para torneos y el conjunto, flanqueado por logias de arquerías Clásicas, se culminaría con una exedra monumental. Se trataba de un nuevo concepto espacial, ideado para exhibir la colección papal de Escultura antigua, cuyo origen sólo se puede situar en los Palacios imperiales Romanos, pero que nunca llegó a realizarse con la forma que Bramante había imaginado. De su mano tan sólo se conservan la puerta oriental del patio inferior y la rampa en espiral de la torre.

El Proyecto para la Basílica de San Pedro consistía en un gran templo centralizado de planta cuadrada, cubierto por una monumental cúpula central, inspirada en el Panteón de Agripa, cuatro cúpulas subsidiarias y cuatro torres en las esquinas. Sin embargo, después de la muerte de Julio II en 1513 y las sucesivas intervenciones de otros autores, el proyecto que definitivamente se acometió fue el de Miguel Ángel, una planta centralizada que recogía muchas de las ideas de Bramante y del que se conservan los tres ábsides posteriores y la gran cúpula central. Carlo Maderno terminó el templo extendiendo la nave de acceso hasta generar una planta de cruz latina, siguiendo la ideología litúrgica de la contrarreforma, en detrimento de la armonía del espíritu Bramantino.

Bramante está considerado uno de los grandes genios artísticos del alto Renacimiento Italiano. Consiguió fundir con éxito los ideales de la antigüedad Clásica y los de la Cristiandad, al tiempo que su grandeza, su expresividad y su dramatismo espacial fueron los cimientos del Barroco del siguiente siglo. Su estilo Clásico, junto al de su discípulo Rafael Sanzio, ilumina la obra de Baldassare Peruzzi, Giulio Romano, Jacopo Sansovino y la familia Sangallo, los Arquitectos que dieron forma al nuevo esplendor de la ciudad eterna.

Notas de Bramante: Decía sobre la concepción solemne del arte: "He alejado de mí toda melancolía y traté de alimentar mi alma con júbilo y los placeres. ¿acaso Dios no ha dado al hombre lo que llaman libre albedrío?, puede pues vivir en libertad".

Le llamó *la gran luce* a la obra de Vitruvio.

Bramante diseñó su obra mayor –el templo de San Pedro– en forma central.

**Luca D' Egidio Di Ventura De SIGNORELLI Da CORTONA
(Cortona ITA. c. 1445 a 50 – íd. 1523)**

Pintor del Renacimiento. Fue uno de los grandes Maestros de la Escuela de Umbría y estuvo asociado con el Pintor Toscano Piero Della Francesca, quizás como su discípulo, de quien derivó su tratamiento de la Perspectiva. Su maestría en el dibujo de la Anatomía humana estuvo inspirada en el trabajo de Antonio del Pollaiuolo.

La Virgen y el niño con cuatro Santos y un ángel (1484), Retablo firmado para la Capilla de la Catedral de Perugia, revela su manera de representar la figura humana. Sus obras maestras son los Frescos con las escenas del infierno, purgatorio y cielo (1499-1504) para la Capilla de San Bricio de la Catedral de Orvieto. Inspiradas en la Divina Comedia de Dante Alighieri, están representados con un dramatismo profundo El fin del mundo y El Juicio Final, destacando los cuerpos violentamente retorcidos. Estas enérgicas figuras, con sus realistas detalles anatómicos, ejercieron gran influencia en la obra posterior de Miguel Ángel y Rafael.

Alessandro Di Mariano FILIPEPI «Sandro BOTTICELLI»

(Florenca ITA. 1445 – *í.d.* 17 de Mayo 1510)

Pintor. Uno de los más destacados del Renacimiento Florentino. Desarrolló un estilo personalísimo, caracterizado por la elegancia de su trazo, su carácter melancólico y la fuerza expresiva de sus líneas.

Hijo de un Curtidor. El apelativo por el que se le conoce (diminutivo Italiano de la palabra botijo) era probablemente el apodo de su hermano mayor o el nombre del Orfebre del que fuera aprendiz. Más tarde fue discípulo de *Fra* Filippo Lippi. Trabajó con el Pintor y Grabador Antonio Del Pollaiuolo, del que aprendió el dominio de la línea, y también recibió gran influencia de Andrea Del Verrocchio.

Hacia 1470 Botticelli ya tenía su propio taller. Dedicó casi toda su vida a trabajar para las grandes familias Florentinas, especialmente los Medici, para los que pintó retratos, entre los que destaca su Retrato de Giuliano De Medici (1475-76), Galería Nacional de Arte, Washington, D.C. La adoración de los Magos (1476-77), Galería de los Uffizi, Florenca; no fue encargo de los Medici pero en él pintó a los personajes con rasgos muy parecidos a los de dicha familia. Como integrante del brillante círculo intelectual y artístico de la corte de Lorenzo de Medici, Botticelli recibió la influencia del Neoplatonismo Cristiano de ese círculo, que pretendía conciliar las ideas Cristianas con las Clásicas. Esa síntesis la expresó en La primavera (c. 1478) y en El nacimiento de Venus (posteriores a 1482) (*ver ilustración No.102*), dos obras realizadas para una de las villas de la familia Medici, que hoy se hallan en la Galería de los Uffizi y que, probablemente, son las obras más conocidas de Botticelli. Aunque los expertos no han llegado a un acuerdo definitivo sobre la interpretación de estos dos cuadros, sus elegantes personajes, que forman diseños lineales abstractos bañados por una suave luz dorada, podrían representar a Venus como símbolo del amor tanto cristiano como pagano. Dentro de este ámbito profano también destaca la serie de cuatro cuadros Nastapio degli Honesti (Museo del Prado, Madrid), donde recrea una de las historias del Decamerón, de Boccaccio.

Botticelli también pintó temas religiosos, principalmente tablas de Vírgenes, como La Virgen escribiendo el Magnificat (década de 1480), La Virgen de la granada (década de 1480) y La coronación de la Virgen (1490), todas ellas en los Uffizi, y Virgen con el niño y dos Santos (1485), *Staatliche Museen*, Berlín. Entre sus otras obras de tema religioso destacan San Sebastián (1473-74), *Staatliche Museen*, y un Fresco sobre San Agustín (1480), Ognissanti, Florenca. En 1481 Botticelli fue uno de los Artistas llamados a Roma para trabajar en la decoración de la Capilla Sixtina del Vaticano, donde pintó los Frescos Las pruebas de Moisés, El castigo de los rebeldes y La tentación de Cristo.

En la década de 1490, cuando los Medici fueron expulsados de Florenca y el Monje Dominicó Girolamo Savonarola predicaba la austeridad y la Reforma, Botticelli sufrió una crisis religiosa, aunque no abandonó la ciudad, donde murió. Sus obras posteriores, como la Pietà (principios de la década de 1490), Museo Poldi Pezzoli, Milán y sobre todo la Natividad mística (década de 1490), *National Gallery*, London y la Crucifixión mística (c. 1496), *Fogg Art Museum*, Cambridge, Massachusetts; expresan una intensa devoción religiosa y un retroceso en el desarrollo de su estilo.

La Estética de Botticelli.

De acerbado modernismo Botticelli, es sin embargo, el más cuatrocentista. De todos los pintores de esos años es el más lineal y linealista, y es el más enamorado de lo inestable y lo fugitivo. Su arte se compone de cuatro elementos: es una estética del trazo, del plano, del arabesco y antes que nada una estética del instante.

Giuliano Da «SANGALLO» GIAMBERTI

(Florenca ITA. c. 1445 – *í.d.* 1516)

Arquitecto, y Escultor. Trabajó en su juventud como Escultor tallista y completó su formación en Roma. Como Arquitecto militar, trabajó en las Fortificaciones de Colle Val d'Elsa, en el Poggio Imperiale de Poggibonsi y en las Fortalezas de Ostia y Sansepolcro.

Hacia 1480 inició el Palacio Mediceo de Poggio a Caiano; realizó la Tumba Sassetti (Santa Trinità, Florenca).

Entre 1483 y 1485 construyó en Florenca la Iglesia de Santa Maria Maddalena de'Pazzi y la Iglesia de Santa Maria delle Carceri en Prato. Colaboró con su hermano y otros a comenzar la Palacio Strozzi y el Palacio Gondi, ambos en Florenca.

En 1499 colaboró con Bramante en la Cúpula de la Basílica de Loreto.

En 1514 se encargó de la Fábrica de San Pedro, con Fra'Giocondo y Rafael. Figura de primera fila de su tiempo, heredero y original intérprete de las formas brunelleschianas, su contribución fue fundamental para la elaboración de las formas arquitectónicas de principios del s. XVI.

Liberale Da VERONA

(Verona ITA. 1445 – *í.d.* 1529)

Pintor, y Miniaturista. Formado en Verona y Lombardía, fue discípulo de Stefano Dai Libri. Su trabajo en Roma, Viterbo y Siena inspiró a Francesco Di Giorgio y Girolamo Da Cremona.

Alvise VIVARINI

(Venecia ITA. c. 1446 – *í.d.* c. 1505)

Escultor. Hijo de Antonio, pintó con maneras algo más rotundas figuras humanas más sólidas y consistentes, y llegó a ser un especialista del estilo cristalino y luminoso que dominó, en torno al año 1500, la Pintura Veneciana.

Giovanni Antonio AMADEI «AMADEO»

(Milán ITA. 1447 – *í.d.* 1522)

Escultor, y Arquitecto. Sus obras se caracterizan por la abundancia y por la riqueza de la decoración (incrustaciones policromas, profusión de elementos esculpidos), típicas del estilo arquitectónico lombardo.

Sus principales realizaciones son la Capilla Colleoni (1470-73), en Bérgamo, y la Fachada de la Cartuja de Pavía, en colaboración con Benedetto Briosco.

Pietro VANNUCCI « Il Perugino »

(Città della Pieve, Perugia ITA. c. 1445 a 48 – Fontignano, Perugia 1523)

Pintor. Vivió y trabajó esencialmente en Perugia, de donde le viene el sobrenombre. Se cree que se formó en Florencia con A. Verrocchio y está documentada su presencia en Roma, donde pintó en la Capilla Sixtina el famoso Fresco de la Entrega de las llaves a San Pedro. Tuvo un próspero taller en Perugia, en el que en 1496 ingresó Rafael, que heredó los principales rasgos estilísticos de su Maestro: composición clara y armoniosa, figuras idealizadas y tratamiento suave y sentimental de los temas religiosos. Decoró al Fresco la Sala de audiencias del Colegio del Cambio de Perugia, pero se le recuerda sobre todo por sus obras de caballete, en particular La Asunción y los Desposorios de la Virgen. Fue autor también de algunos Retratos de mérito.

Domenico «GHIRLANDAIO» Di Tommaso BIGORDI

(Florencia ITA. 1449 – *fd.* 1494)

Pintor. Hijo de un Orfebre, su Maestro fue A. Baldovinetti, de quien heredó su depurado formalismo y su estilo sereno. Trabajó con sus hermanos Davide (1452-1525) y Benedetto (1458-97) en el taller familiar, uno de los más prósperos de la Florencia de la época, del que salieron innumerables obras para la burguesía de la ciudad. Sus trabajos denotaron al principio influencias de Filippo Lippi y el realismo Flamenco de Hugo Van Der Goes, y más tarde la de Verrocchio. Resulta muy indicativo de la reputación del Pintor el hecho de que en 1481 fuera llamado a Roma para participar en la decoración de la Capilla Sixtina, en la que se conserva de él La vocación de los apóstoles Pedro y Andrés. Pero su obra más valorada la realizó a partir de 1486 en la Capilla mayor del templo Florentino de Santa Maria Novella, donde pintó Escenas de la vida de la Virgen y de San Juan Bautista. Estos Frescos, de brillante colorido, constituyen un retrato de la sociedad burguesa de Florencia, plasmado con minucioso detallismo y gusto por el boato. En 1488 pintó La Adoración de los Magos para el Ospedale degli Innocenti y en 1491 ejecutó su última tabla, La Visitación, que hoy en el Museo del Louvre. De sus excelentes retratos, el más significativo es Abuelo con nieto, tela en la que se aúna una sorprendente combinación de ternura y crudo realismo.

Diego De La CRUZ

(¿? ¿FLA.? 1/2 s. XV a. 1486 – ¿? d. 1499)

Pintor. Probablemente de origen Flamenco, documentado en Burgos de 1486 a 1499. Colaboró con Gil De Siloe como policromador. De su obra, se conservan un Tríptico de la Epifanía (Catedral de Burgos) y el Retablo de los Reyes Católicos, de estilo hispanoflamenco.

Ercole Da FERRARA ROBERTI

(Ferrara ITA. c. 1450 – *fd.* 1496)

Pintor. Discípulo de C. Tura y F. del Cossa, participó con este último en la Decoración del Palacio Schifanoia (Ferrara). Posteriormente partió a Bolonia con Cossa, donde colaboró en el Retablo de San Lázaro y terminó su Políptico Griffoni para la Iglesia de San Petronio realizando la predela Los milagros de San Vicente Ferrer.

Hacia 1480 pintó su obra más destacada, Madona en el trono.

Entre 1482-1486 pintó los desaparecidos Frescos de la Capilla Garganelli en San Petronio (Bolonia).

Su obra suavizó el Expresionismo de sus Maestros y se caracterizó por un profundo estudio de los caracteres de los personajes.

Pedro BERRUGUETE

(Paredes de Nava ESP. c. 1450 - ¿*fd.*? 1504)

Pintor. Asumió también la corriente Flamenca, junto a la idealización Italiana sin prescindir de muchas reminiscencias decorativas Mudéjares.

Se formó en Palencia antes de marchar a Italia, donde trabajó al servicio del Señor de Urbino en la Decoración de la Biblioteca de su Palacio.

Regresó en 1482 a España, donde trabajó primero en Toledo y, a partir de 1495, en Ávila. Para el convento de los Dominicos de esta última ciudad realizó su obra más famosa, Diez tablas con Escenas de la vida de Santo Domingo, en las que brilla su estilo de dibujo vigoroso, robusto, modelado y de alegre colorido. Tanto en estas creaciones como en sus tablas sobre milagros de Santos y en general en toda su obra, se advierte la característica fusión que llevó a cabo entre el estilo Hispanoflamenco, de corte realista, y el estilo italianizante, Clasicista y de gran refinamiento. Esta fusión está, sin duda, en la base de sus peculiaridades estilísticas.

Antonio Del MASSARO Da VITERBO «Il Pastura»

(Viterbo ITA. 1450 - ¿? 1516)

Pintor. Fue, sobre todo, autor de Frescos, entre los que destacan los de las Estancias Borgia en el Vaticano, en colaboración con el Pinturicchio, los de la Catedral de Orvieto y, en particular, los del Coro de la Catedral de Tarquinia, obras en las que resulta obvia su elegante inspiración en el Perugino y en el mismo Pinturicchio.

Gil MORLANES I «El Viejo»

(¿? ESP. c. 1450 - ¿? c. 1517)

Pintor. Su actividad, desarrollada en Aragón, se sitúa en la transición del Gótico al Renacimiento, del que fue introductor en la región. De su obra han perdurado el Retablo de alabastro del Monasterio de Montearagón (iniciado en 1506) y la Fachada de Santa Engracia de Zaragoza (ya muy restaurada).

Bartolomeo SUARDI «BRAMANTINO»

(Milán ITA. 1450 - ¿? c. 1536)

Arquitecto, y Pintor. Fue discípulo y colaborador de Bramante. Construyó la Capilla Trivulzo en San Nazaro (1519). Su pintura es deudora de la de Foppa y Leonardo.

Leonardo Da VINCI

(Vinci ITA. 15 de Abril 1452 – Clos-Lucé FRA. 2 de Mayo 1519)

Artista famoso como Pintor, Escultor, Arquitecto, Ingeniero y Científico. Uno de los grandes Maestros del Renacimiento. Su profundo amor por el conocimiento y la investigación fue la clave tanto de su comportamiento artístico como científico. Sus innovaciones en el campo de la Pintura determinaron la evolución del Arte Italiano durante más de un siglo después de su muerte; sus investigaciones científicas —sobre todo en las áreas de anatomía, óptica e hidráulica— anticiparon muchos de los avances de la ciencia moderna.

Leonardo nació en el pueblo Toscano de Vinci, próximo a Florencia. Hijo de un rico Notario Florentino y de una campesina, a mediados de la década de 1460 la familia se instaló en Florencia, donde Leonardo recibió la más exquisita educación que esta ciudad, centro artístico e intelectual de Italia, podía ofrecer. Leonardo era elegante, persuasivo en la conversación y un extraordinario músico e improvisador.

Hacia 1466 acudió a formarse al taller de Andrea Del Verrocchio, figura principal de su época en el campo de la Pintura y Escultura. Junto a éste, Leonardo se inició en diversas actividades, desde la Pintura de retablos y tablas hasta la elaboración de grandes proyectos escultóricos en mármol y bronce. En 1472 entró a formar parte del gremio de Pintores de Florencia y en 1476 todavía se le menciona como ayudante de Verrocchio, en cuya obra Bautismo de Cristo (c. 1470), Galería de los *Uffizi*, Florencia; pintó el ángel arrodillado de la izquierda y el paisaje de matices neblinosos.

En 1478 Leonardo alcanzó la maestría. Su primer encargo, un Retablo para la Capilla del Palazzo Vecchio, sede del Ayuntamiento Florentino, no llegó a ejecutarse. Su primera gran obra, Adoración de los Magos (*Uffizi*), que dejó inacabada, hacia 1481, se la encargaron los Monjes de San Donato de Scopeto, cerca de Florencia. Otras obras de su etapa juvenil son la denominada Madonna Benois (c. 1478, Museo del Ermitage, San Petersburgo), el Retrato de Ginebra de Benci (c. 1474), *National Gallery*, Washington; y el inacabado San Jerónimo (c. 1481), Pinacoteca Vaticana.

En 1482 Leonardo entró al servicio de Ludovico Sforza el Moro, duque de Milán, tras haberle escrito una carta en la que el Artista se ofrecía como Pintor, Escultor, Arquitecto, además de Inventor, e Ingeniero hidráulico; y donde afirmaba que podía construir puentes portátiles, que conocía las técnicas para realizar cañones, que podía hacer barcos así como vehículos acorazados, catapultas y otras máquinas de guerra y que incluso podía realizar esculturas en mármol, bronce y terracota. De hecho, sirvió al duque como Ingeniero en sus numerosas empresas militares y también como Arquitecto. Además, ayudó al Matemático Italiano Luca Pacioli en su célebre obra De Divina Proportione (1509), que trata sobre el sistema de relaciones armónicas conocido como sección áurea.

Durante su larga estancia en Milán, Leonardo también realizó otras pinturas y dibujos (la mayoría de los cuales no se conservan), escenografías teatrales, dibujos arquitectónicos y Maquetas para la Cúpula de la Catedral de Milán. Su mayor encargo fue el Monumento ecuestre en bronce a tamaño colosal de Francesco Sforza, padre de Ludovico, para su ubicación en el patio del Castillo Sforzesco. Sin embargo, en Diciembre de 1499, la familia Sforza fue expulsada de Milán por las tropas francesas. Leonardo dejó la estatua inacabada (fue destruida por los Arqueros Franceses que la usaron como Diana) y regresó a Florencia en 1500. De esta primera etapa en Milán también cabe citar algunos retratos femeninos como el de La dama del armiño (Museo Czartoryski, Cracovia).

Durante su estancia en Florencia, viajó un año a Roma. En 1502 entró al servicio de César Borgia, Duque de Romaña, hijo del Papa Alejandro VI. En su calidad de Arquitecto e Ingeniero mayor del Duque, Leonardo supervisó las obras en las fortalezas de los territorios papales del centro de Italia. En 1503, ya en Florencia, fue miembro de la comisión de Artistas encargados de decidir sobre el adecuado emplazamiento del David de Miguel Ángel (1501-04), en la Academia, de Florencia; y también ejerció de Ingeniero en la guerra contra Pisa. Al final de este año comenzó a planificar la decoración para el gran salón del Palazzo della Signoria con el tema de la Batalla de Anghiari, victoria Florentina en la guerra contra Pisa. Realizó numerosos dibujos y completó un cartón en 1505, pero nunca llegó a realizar la Pintura en la pared. El cartón se destruyó en el siglo XVII, conociéndose la composición a través de copias como la que realizó Petrus Paulus Rubens.

Durante su segundo periodo Florentino, Leonardo pintó varios retratos, pero el único que se ha conservado es el de La Gioconda (1503-06) (*ver ilustración No. 103*), Louvre, París; uno de los retratos más famosos de toda la Historia de la Pintura, también conocido como Mona Lisa, al identificarse a la modelo con la esposa de Francesco del Giocondo, aunque se han barajado varias hipótesis sobre su verdadera identidad. Si algo merece destacarse de forma especial es la enigmática sonrisa de la retratada. Parece ser que Leonardo sentía una gran predilección por esta obra ya que la llevaba consigo en sus viajes.

En 1506 regresó a Milán al servicio del Gobernador Francés Carlos II Chaumont, Mariscal de Amboise. Al año siguiente fue nombrado Pintor de la Corte de Luis XII de Francia, que residía por entonces en la ciudad Italiana. Durante los seis años siguientes Leonardo repartió su tiempo entre Milán y Florencia, donde a menudo visitaba a sus hermanastros y hermanastras cuidando de su patrimonio. En Milán continuó sus proyectos de Ingeniería y trabajó en el Monumento ecuestre de Gian Giacomo Trivulzio, Comandante de las fuerzas francesas en la ciudad. Aunque el proyecto no se llegó a finalizar, se conservan dibujos y estudios sobre el mismo. De esta misma época parece ser la segunda versión de la Virgen de las rocas y Santa Ana, la Virgen y el Niño (c. 1510) Louvre, París. Desde 1514 hasta 1516 vivió en Roma bajo el mecenazgo de Giuliano de Medici, hermano del Papa León X. Se alojaba en el Palacio del Belvedere en el Vaticano, y se ocupaba fundamentalmente de experimentos científicos y técnicos. En 1516 se trasladó a Francia a la Corte de Francisco I, donde pasó sus últimos años en el castillo de Cloux, cerca de Amboise, en el que murió.

La Gioconda, la obra más famosa de Leonardo, sobresale tanto por sus innovaciones técnicas como por el misterio de su legendaria sonrisa. La obra es un ejemplo consumado de dos técnicas —el *sfumato* (difuminado) y el claroscuro— de las que Leonardo fue uno de los primeros grandes Maestros. El *sfumato* consiste en eliminar los contornos nítidos y precisos de las líneas y diluir o difuminar éstos en una especie de neblina que produce el efecto de inmersión en la atmósfera. En el caso de La Gioconda el *sfumato* se hace evidente en las gasas del manto y en la sonrisa. El claroscuro es la técnica de modelar las formas a través del contraste de luces y sombras. En el retrato

que nos ocupa las delicadas manos de la modelo reflejan esa modulación luminosa de luz y sombra, mientras que los contrastes cromáticos apenas los utiliza.

Especialmente interesantes en la Pintura de Leonardo son los fondos de paisajes, en los que introduce la perspectiva atmosférica (creación de efectos de lejanía aplicando el *sfumato* y otros recursos ambientales). Los grandes Maestros del Renacimiento en Florencia, como Rafael, Andrea Del Sarto y *Fra Bartolommeo*, aprendieron esta técnica del Artista Florentino. Asimismo, transformó la escuela de Milán y, en Parma, la evolución artística de Correggio está marcada por la obra de Leonardo.

Los numerosos dibujos que se conservan de Leonardo revelan su perfección técnica y su maestría en el estudio de las anatomías humana, de animales y plantas. Estos dibujos se encuentran repartidos por museos y colecciones europeas como la del castillo de Windsor, Reino Unido, que constituye el grupo más numeroso. Probablemente su dibujo más famoso sea su Autorretrato de anciano (c. 1510-13) Biblioteca Real, Turín.

La Estética de Leonardo da Vinci.

Las competencias y talento de éste artista, pensador y escritor podrían sugerir que Leonardo da Vinci ocupara una posición muy elevada en la historia del arte y de la estética y, sin embargo, la que tiene está ciertamente por debajo de las esperanzas. Y no porque sus escritos permanecieran durante mucho tiempo sin editar, sino más bien por su propio carácter. Así el tratado de la pintura, expresa más los gustos personales de Leonardo que algo que pudiera pretender a las condiciones de teoría general del arte y de lo bello.

1. *Principios metodológicos.* Los principios metodológicos abogados por Leonardo son suyos propios, notablemente libres de los imperativos de la tradición y nada parciales, siendo la base de su programa la experiencia y las matemáticas.

Leonardo entendía la experiencia de manera moderna, o sea, estrechamente ligada con la práctica, y se daba cuenta de que las relaciones entre ambas son muy complejas: que no existe teoría sin práctica y, al revés.

En grado todavía mayor que el de Alberti, fue Leonardo gran admirador de éste don sin igual de la naturaleza que es la vista, que nos informa del mundo más y con mayor certeza que la razón, por lo que el arte sirve para conocer el mundo del mismo modo que la ciencia

En base a las concepciones leonardescas podríamos afirmar que el objetivo del arte consiste en conocer el mundo visible. La creación de formas, luces y colores era para Leonardo un fenómeno propio de la naturaleza, análogo a los fenómenos geológicos, o a los fenómenos atmosféricos, puesto que todos ellos están sujetos a las leyes de la naturaleza.

2. *La concepción del arte.* Leonardo no elaboró ninguna definición propia del arte. A él sólo le interesaban personalmente las artes representativas, la específica capacidad del hombre para representar la realidad, y en particular, la enigmática representación de la realidad tridimensional sobre el plano del cuadro.

Leonardo asumió la división tradicional de las artes en mecánicas y liberales, pero mostrando -contra la tradición- que la pintura no es un arte mecánico, sino liberal, en primer lugar porque es creativo a pesar de ser imitativo. Con ésta afirmación hizo Leonardo una gran aportación a la trascendental transformación del concepto del arte, y al hecho de que el arte dejara de ser considerado como producción para ser elevado a la categoría de creación.

El arte creativo puede y debe ser fiel a la realidad, pues el artista no debe corregir a la naturaleza.

Al mismo tiempo, la pintura es un arte creativo, porque fidelidad no significa pasividad, la fidelidad a la naturaleza se consigue precisamente luchando con ella.

3. *Criterios de Evaluación.* Leonardo pone diez premisas que conciernen al valor de las artes y los criterios de evaluación:

- a. Si el objetivo de las artes es representar la realidad, la fidelidad será un valor primordial.
- b. El valor de las artes será tanto mayor cuanto más realidad puedan abarcar y de cuántos más modos disponga para hacerlo.
- c. Uno de los mayores valores de las artes es la perfección y dignidad de lo que representan.
- d. El valor del arte aumenta cuando al representar cosas individuales revela al tiempo su regularidad individual, permitiendo así conocer la realidad.
- e. El valor del arte aumenta cuando percibe la realidad no sólo con los sentidos sino también con la razón.
- f. El valor del arte aumenta cuando es creativo, cuando representa a la naturaleza independientemente y por sí mismo.
- g. Tanto mayor es el valor del arte cuantas más dificultades supera y combate.
- h. Tanto mayor es el valor del arte cuanto más duraderas son sus obras.
- i. También el grado de accesibilidad de la obra eleva su valor.
- j. Finalmente, hace figurar entre los valores del arte su armonía.

4. *Relación entre las artes y la naturaleza.* El sistema de valores ideado por Leonardo no era un sistema sencillo, así tenía por valor tanto la fidelidad a la naturaleza como la creación. Sin embargo, ambos postulados no se contradecían, puesto que Leonardo entendía por creatividad la ingeniosidad en el ser fiel. Y del diseño dijo que éste no sólo imita las obras de la naturaleza sino que también crea infinidad de formas que la naturaleza no produce.

5. *El saber y la belleza.* El arte, la pintura en especial, conoce y reproduce la realidad y es por tanto un saber, y se parece a la ciencia.

Leonardo insistió repetidas veces en el hecho de que la pintura es un saber. En cambio, perteneció también a aquellos artistas y escritores del Renacimiento que al escribir sobre arte no mencionaban para nada la belleza, o al menos la aludían en muy contadas ocasiones, mostrando más interés por los procesos que se desarrollan en la naturaleza. A Leonardo le interesaba sobre todo el mundo natural que percibimos, y mucho menos el cuándo y porque nos complace.

6. *Proporciones y reglas.* Leonardo era partidario de la teoría de las proporciones perfectas, pero con cierta reserva, debido a su empirismo y a su pluralismo.

- a. las proporciones no deben establecerse a priori. No se deben fijar de antemano ciertas proporciones como las perfectas.
- b. Existen muchas proporciones perfectas.
- c. Las proporciones de un mismo hombre no son fijas, cambiando según sus movimientos, y no sólo óptica sino también anatómicamente.
- d. Las proporciones del cuerpo conciernen a la cantidad y no a la calidad, que es lo más importante. Considera que la perspectiva y la

geometría, sólo alcanzan al conocimiento de cantidad y discontinuidad, sin ocuparse por la calidad en que radica la hermosura.

El papel de la proporción en el arte y especialmente en la pintura es limitado porque las proporciones atañen sólo a los cuerpos mientras que el arte representa también el alma.

De entre los entusiastas de la perfecta proporción, Leonardo es el más moderno y el que la trata con mayor reserva.

7. Observaciones y parangones. Las observaciones más originales de Leonardo concernían a los colores, las luces y las sombras.

Las ideas esenciales son las siguientes: prácticamente nunca se percibe el color local de cada cosa, que es su color real, lo que se percibe está condicionado por el color propio de las cosas circundantes, por el aire que la envuelve y por lo ojos que la contemplan, y con la forma pasa lo mismo. El contorno de las cosas se ve afectado por las cosas circundantes, que varían su aspecto.

Estas observaciones, que son de carácter psicológico, resultan de suma importancia para la estética, y gracias a ella fue posible romper con la visión geométrica del mundo, que había predominado durante tanto tiempo. Sus tesis y concepciones suponen el comienzo de una nueva teoría de la pintura y el arte en general, pero de momento fue tan sólo un comienzo que no tuvo continuación. Leonardo tenía cierta propensión a generalizar sus observaciones y a hacer abundantes distinciones y enumeraciones. Así distinguió cuatro elementos de la pintura: movimiento, plasticidad, dibujo y colorido; dos campos de la pintura: la forma y el color; dos componentes de la figura humana: la calidad y el movimiento, y otras muchas enumeraciones como éstas.

Asimismo, Leonardo era propenso a trazar parangones, no sólo entre las artes respectivas, sino también en el interior de un mismo arte.

8. Gustos personales. En el tratado de la pintura hay muchos fragmentos que no pertenecen a la historia de la estética sino a la historia de la técnica pictórica o a la de los gustos personales, constituyendo un comentario a sus trabajos pictóricos. Esto se refiere sobre todo a preceptos, consejos o instrucciones que da a los pintores. La mayoría de estos consejos era dictada por su predilección por la luz dispersa y difuminada, por el *sfumato*, por el suave modelado, o bien por la aspiración a la plasticidad del dibujo. Aquellos preceptos expresan el gusto de la época, el tradicional principio del *decorum* y la conveniencia, probando que Leonardo comulgaba con ellos.

9. Ni antecesores ni seguidores. Los méritos de Leonardo para con la estética pueden dividirse en dos grupos. Su aportación al planteamiento de las cuestiones tradicionales de la estética se expresa con su intento de determinar la relación del arte con la naturaleza. Aquí su postura era radical, pregonando un naturalismo mucho más íntegro que el de cualquier otro pensador. Y también fue radical su postura respecto a la relación entre el arte y el saber, ya que para él, el arte era una saber. En lo que concierne a la actitud del arte hacia las reglas, Leonardo se mostraba cauteloso, restando importancia a su función. Por otro lado, la contribución de Leonardo a ciertas cuestiones que quedan fuera de los marcos de la problemática tradicional se expresa bien en su concepción fenoménica del mundo visible, basada en sus incontables observaciones y en sus intentos de diferenciar los fenómenos del arte, descubriendo sus elementos y funciones. Esta sería la aportación más original e independiente de Leonardo a la teoría del arte.

Tras la muerte de Leonardo, las siguientes generaciones de artistas y amantes del arte admiraron la grandeza de su obra y talento, pero sus tesis y sus conceptos permanecieron mucho tiempo sin publicarse y, por lo tanto, no ejercieron la menor influencia en sus sucesores.

Notas de Leonardo: definió la perspectiva como “timón y rienda” de la pintura y formuló la ley de la *perspettiva naturalis* obtenida “por experiencia”.

Tenía prioridad del espacio sobre los diferentes objetos de un cuadro, esto se acentuó cada vez más en el curso del siglo XVI.

Se apoyaba más en sus investigaciones, en los estudiosos medievales que en los antiguos.

Sostenía, sobre la concepción antropométrica del arte, que las proporciones de un hombre bien construido deben corresponder a las más sencilla figuras geométricas.

En cuanto a sus proyectos arquitectónicos, diseñaba edificios de forma centralizada.

Bernardino Di BETTO «Il Pinturicchio»

(Perugia ITA. c. 1454 - Siena 1513)

Pintor. Discípulo de Perugino, trabajó con él en la Capilla Sixtina, sobre todo en la Circuncisión de los hijos de Moisés, el Bautismo de Cristo y el Viaje de Moisés. De entre sus obras anteriores a 1490 destacan las Historias de San Bernardino, en la Iglesia de Santa María en Ara Coeli, y la Natividad, en Santa María del Popolo. Entre 1493 y 1494 decoró las Estancias Borgia. Realizó un Políptico en Umbría y mostró sus dotes compositivas en los Frescos de la Iglesia de Santa María la Mayor (1500-01), sobre todo la Anunciación, y en la decoración de la Capilla Troili. Desde 1502 hasta su muerte trabajó en Siena, ciudad en la cual pintó una de sus obras más famosas las Historias de Pio II en la Biblioteca Piccolomini.

Tullio LOMBARDI

(¿? ITA. c. 1455 – Venecia 1532)

Arquitecto, y Escultor. Hijo y colaborador de Pietro, trabajó también en Venecia, donde construyó la Iglesia de El Salvador y realizó numerosas esculturas inspiradas en la Antigüedad Clásica.

Antonio GIAMBERTI «Da SANGALLO I»

(Florencia ITA. c. 1455 – Venecia 1532/35)

Arquitecto. Hermano de Giuliano, fue su colaborador durante años. Como Arquitecto militar, participó en la Restauración del Castel Sant'Angelo (Roma) y en las Fortificaciones de Civitacastellana.

Desde 1518 se estableció en Montepulciano, donde dejó algunas de sus obras más conocidas: la Iglesia de San Biagio y numerosos palacios. Su obra se inspiró en la armónica severidad Romana, así como en los ideales de Rafael y Bramante.

Ambrogio Da FOSSANO BORGOGNONE [o BERGOGNONE]

(¿? ITA. c. 1456 - ¿? 1523)

Pintor. Documentado entre 1481 y 1522. Es autor de la primera fase de la Decoración de la Cartuja de Pavía, donde renovó el estilo

Lombardo.

Bernardino ZENALE

(Treviglio c. de Bérgamo ITA. c. 1456 – Milán 1526)

Pintor, y Arquitecto. Colaboró con su compatriota Bernardo Butinone en varias obras, entre otras el Políptico de la Colegiata de Treviglio. En su Escarnio de Jesucristo (1503) se advierte la influencia de Foppa y Bramante. Influido también por Leonardo y Bramantino (Virgen con el Niño y ángeles), a partir de 1513 trabajó, sólo como Arquitecto, en el Duomo de Milán.

Lorenzo Di CREDI

(Florenca ITA. 1456 – *íd.* 1537)

Pintor. Fue un gran Pintor del *Quattrocento* y compañero de Leonardo Da Vinci durante su aprendizaje en el taller de Verrocchio. Lorenzo era el Director de actividades pictóricas del taller del Maestro, que se ocupaba sobre todo de la Escultura. Realizó sus mejores obras durante su juventud (Virgen con el Niño, Venus, Autorretrato).

El estilo de Credi fue muy depurado y perfeccionista, pero adolece de cierta falta de originalidad que le hiciera brillar con luz propia. Muchos de sus cuadros se consideran una versión matizada de la obra de Leonardo. Más tarde se impregnó de la monumentalidad y colorido del pleno Renacimiento, produciendo obras tan sobresalientes como su Madona con Santos de 1510. Tuvo varios discípulos y una taller muy importante, con una carrera próspera.

En 1497 destruyó toda su obra profana por la influencia de las predicaciones de Savonarola en Florenca.

Con posterioridad, se limitó a producir tablas sagradas de estilo impecable, como Virgen y los Santos, o San Miguel.

Filippino LIPPI

(Prato ITA. c. 1457 – Florenca 1504)

Pintor. Muerto su padre Filippo (*ver ilustración No.92*), fue iniciado en la Pintura por *Fra Diamante*; con posterioridad, fue discípulo de Botticelli, con cuyo estilo tiene muchos puntos de contacto (Visión de San Bernardo). Completó los frescos de Masaccio y de Masolino de la Capilla Brancacci del Carmen en Florenca (Escenas de la vida de San Pedro) y pintó también numerosos retablos y cuadros para altares.

Jean BOURDICHON

(Tours FRA. c. 1457 – *íd.* 1521)

Miniaturista, y Pintor. Su obra más representativa es la ilustración del Libro de horas de Ana de Bretaña.

Antonio LOMBARDI

(¿? ITA. c. 1458 – Ferrara c. 1516)

Escultor. Hijo y colaborador de Pietro, esculpió, entre otras obras, el Bajorrelieve en bronce de la Iglesia de San Antonio de Padua.

Giovanni María FALCONETTO

(Verona ITA. 1458 – Papua 1534)

Pintor y arquitecto italiano. Fue el más importante de una numerosa familia de artistas veroneses de los siglos XV y XVI. Primero se dedicó a la pintura, y colaboró con Melozzo da Forlì en la decoración de la iglesia de San Nazaro de Verona; luego se consagró a la arquitectura y se trasladó a Roma para estudiar el arte antiguo. Hacia 1520, ya establecido en Papua, el patricio Alvise Carrazo le encargó trabajos en el palacio. Se inspiró en los arcos romanos para proyectar la puerta de entrada en la villa Carrazo, y las puertas de San Juan y Savonarola en Papua (1528-1530).

Giovanni Battista CIMA «Da CONEGLIANO»

(Conegliano ITA. c. 1459 – *íd.* 1517/18)

Pintor. Fijó su residencia en Venecia en 1492 y se acercó a la obra de Bellini y de Messina. En sus cuadros, plasma aldeas del Véneto recortadas sobre horizontes luminosos. Destacan Anunciación, Bautismo de Cristo, Virgen del Naranja y La adoración de los pastores.

Adolf DAUCHER

(Ulm DEUTSCH. 1460/65 – Augsburg 1523/24)

Escultor alemán. Colaboró con su cuñado Gregor Erhart y con Holbein el Viejo, en la decoración del retablo de Kaisheim (1502). Su mejor obra, de tendencia italianizante, es el conjunto que esculpió para la capilla de los Fugger, sus protectores, en Santa Ana de Augsburg (1509-1518), en el que colaboró su hijo Hans (Ulm 1485-Stuttgart 1538).

Sebastián De ALMONACID

(Torrijos ESP. c. 1460 - ¿? 1526)

Escultor. Se convirtió en una de las principales figuras de la transición al renacimiento en la cultura española. Algunas de sus obras son : la puerta del claustro de la catedral de Segovia, el sepulcro del condestable Don Álvaro de Luna y su mujer, y el altar mayor de la catedral de Toledo.

Vittore CARPACCIO

(Venecia ITA. 1460 – *íd.* 1526)

Pintor. Las principales creaciones de este Renacentista de la Escuela Veneciana son los Cuatro ciclos dedicados a Santa Úrsula, San Jerónimo, la Vida de la Virgen, y la Vida de San Esteban; algunos de ellos actualmente dispersos o desaparecidos. Gentile Bellini (1429-1504) y Antonello da Messina (1430-1479) fueron los Pintores que mayor influencia ejercieron sobre la obra de Carpaccio, cuyas creaciones se caracterizan por el interés en la realidad circundante y por un elevado detallismo. La introducción de Venecia en sus escenas lo convirtió en el primer gran Pintor de *vedute* (vistas), tema pictórico relativo a dicha ciudad que gozó de gran popularidad y tradición posterior. La recuperación de Carpaccio en el siglo XIX se debió al influyente Crítico Británico John Ruskin, quien admiró la precisión en el estudio de la Arquitectura y la luminosidad en la representación de la atmósfera presente en las creaciones del Veneciano.

Cristoforo «Il Gobbo» SOLARI [o SOLARIO]

(¿Angera? Varese ITA. 1460 – Milán 1527)

Escultor, y Arquitecto. Activo en Venecia y Milán. trabajó en la Catedral de Milán y en la Cartuja de Pavía, donde realizó los Sepulcros de Beatriz de Este y Ludovico Sforza (1499).

Bernhard STRIGEL.

(Memmingen DEUTSCH. 1460/61 – *íd.* 1528)

Pintor alemán. Sus cuadros son de un sólido realismo. Entre sus obras figuran algunos compartimientos de retablo en el museo de Nuremberg, retratos en Berlín (la familia Cuspinian), y en Munich (Honrad Rehlinger y sus hijos).

Mathis GOTHARDT ó NEIHARDT «Matthias GRÜNEWALD»

(Würzburgo DEUTSCH. 1460/80 – Halle 1528)

Pintor. La fecha de nacimiento de Grünewald, apellido concedido por su biógrafo en el siglo XVII, es incierta; aunque se le localiza mucho antes de 1500, ya que su primera obra fechada es de 1503. En 1509 fue nombrado Pintor oficial en la Corte del Elector de Mainz, cargo que tuvo que abandonar en 1525 debido a sus simpatías por la revuelta campesina. Al parecer se aproximó también a la causa protestante. Las Alas del Retablo del Monasterio de Isenheim, con escenas basadas en las revelaciones místicas de Santa Brígida de Suecia, se consideran como su obra más importante. Dotó a sus escenas religiosas de una fuerte expresividad dramática a través de la intensidad cromática y la agitación de la línea. A finales del siglo XIX fue rescatado del olvido por las vanguardias, que vieron en su obra un antecedente de su propia reacción contra la representación Naturalista tradicional.

La estética de Grünewald.

Grünewald mostraba posturas religiosas en su arte, perteneció a la secta de los “espiritualistas”, siendo su mayor obra, el altar de Isenheim (1515), una creación genuinamente gótica.

El carácter emocional y expresivo y lo trascendente de las obras de Grünewald son hechos tan acusados que a su lado las figuras de las catedrales góticas del siglo XIII, dan la sensación de frías y rígidas. Lo característico de éste arte, era el combinar el trascendentalismo religioso con un naturalismo desconocido en el gótico temprano. Su arte implica una estética, que expresiva y naturalista a la vez trascendente, siendo la razón de ser de éste arte el expresar las cosas sobrenaturales mediante formas naturales. Pero no hubo ningún estético que enunciara las concepciones de ésta estética.

Andrea «SANSOVINO» CONTUCCI

(Monte San Savino, Arezzo ITA. 1460/67 – *íd.* 1529)

Escultor y Arquitecto. Discípulo de A. Pollaiuolo, trabajó en Portugal (Pila bautismal de la Catedral de Volterra), y en Florencia (Grupo del Bautismo de Cristo, Baptisterio). En Roma realizó las Tumbas de Ascanio Sforza y de Girolamo della Rovere (Santa Maria del Popolo).

De 1513 a 1527 fue Maestro de obras del Santuario de Loreto. Su obra sigue ligada a los modos del *Quattrocento*, combinados con un gusto decorativo propio del Estilo Lombardo.

Piero «Di Cosimo» Di LORENZO Di CHIMENTI

(Florencia ITA. c. 1462 – *íd.* 1521)

Pintor. Fuertemente influido por Leonardo Da Vinci y por Signorelli, se especializó en composiciones extrañas y fantásticas (Prometeo, Centauros y lapitas). Fue sensible al Realismo Flamenco. Algunos de sus Retablos muestran un descarnado Naturalismo y un original retorno a los esquemas del *Quattrocento*. Piero Di Cosimo fue también un buen Retratista, de quien se recuerdan la controvertida Simonetta Vespucci y los Retratos de Giuliano de Sangallo, y del Padre Francesco Giamberti.

Antonio RIZZO

(Verona ITA. a. 1465 - ¿? d. 1491)

Arquitecto, y Escultor. Está documentada su presencia en Pavía trabajando en los Claustros de la Cartuja (1465). Posteriormente, fijó su residencia en Venecia, donde realizó el Monumento al Dux Tron en los Frari; las Estatuas de Adán y Eva (1491), de gran Naturalismo y vigor expresivo; y la de El guerrero (conocida como Marte), para el arco Foscari (Palacio de los Dux). También en el Palacio Ducal realizó el Pórtico oriental del patio y la llamada Escalera de los Gigantes, de extraordinaria elegancia.

Gian Cristoforo ROMANO

(Roma ITA. c. 1465 – Loreto 1512)

Escultor italiano. Trabajó en las tumbas de los Visconti y de los Sforza en la cartuja de Pavia, llamado posteriormente (1491), por Ludovico Moro a Milán, esculpió allí el busto de Beatriz De Este (Louvre).

Hans HOLBEIN I «El Viejo»

(Augsburgo DEUTSCH. c. 1465 – Issenheim, Alsacia 1524)

Pintor, y Dibujante. Reconocido Artista dentro de la tradición Flamenca, notable por sus retratos. Exponente de la transición del Gótico tardío al Renacimiento en el Sur de Alemania. La relación con la Pintura Flamenca de su época le permitió superar el arcaísmo incipiente de sus primeras obras.

Desde 1490 llevó a cabo una intensa actividad por medio de su taller de Augsburgo. Pintó retratos y, sobre todo, retablos (destacan el del Convento de Weingarten, el de los Dominicos de Frankfurt, el de la Abadía de Kaisheim, y el Altar de San Sebastián).

Quentin MASSYS

(¿? ¿? 1465 - ¿? 1530)

Pintor flamenco. Se le considera como el verdadero fundador de la escuela pictórica de Amberes, de cuya gilda se le nombró maestro en 1491. recogió la herencia de las tradiciones artísticas del siglo XV, e introdujo con discreción, las novedades importadas de Italia, especialmente las debidas a Leonardo y Rafael. Algunas de sus obras son: Linaje de Santa Ana (1510, museo de Bruselas), y Entierro de Cristo (1509-1511, museo de Amberes).

Giovanni Antonio BOLTRAFFIO

(¿? ITA. 1466 - ¿? 1516)

Pintor. Discípulo de Leonardo y uno de sus seguidores milaneses más aventajado. Pintó asuntos religiosos y retratos.

Timoteo VITI, Della VITE ó da URBINO.

(Urbino c. 1467-id. 1523)

Pintor italiano. Fue discípulo de Giovanni Santi (padre de Rafael), y de Francesco Francia en Bolonia. Al regresar a Urbino, pintó un retablo para la catedral (el obispo Arrivabene de Urbino y el duque Guido Baldo, arrodillados ante Santo Tomás y San Martín, actualmente en el museo de Urbino). Dio consejos al joven Rafael, que posteriormente habría de llamarlo a Roma (1519). Colaboró en algunas obras del maestro.

Domenico FANCELLI

(Settignano ITA. 1469 – Zaragoza 1519)

Escultor. Fue uno de los principales introductores del estilo Renacentista en la Escultura Española. Entre sus obras, cabe citar el Sepulcro de los Reyes Católicos en la Capilla Real de Granada.

Francesco Da PONTE BASSANO I «El Viejo»

(Bassano, c. Venecia ITA. c. 1470 – *id.* c. 1540)

Pintor. Siguió el estilo de Bellini y sus obras más célebres denotan una recuperación de carácter provinciano de la temática de Montagna, de Cima Da Conegliano y de la Pintura Veronesa.

Jan MOSTAERT

(Haarlem NEERL. c. 1470/75 - ¿Horn? 1555/56)

Pintor. Formado bajo la influencia de Geertgen Tot Sint Jans. Trabajó en la Corte de Margarita de Austria, en Malinas. Pintó composiciones religiosas, retratos y paisajes, en los que se aprecia el influjo de Patinir.

Albrecht DÜRER «Alberto DURERO»

(Nuremberg DEUTSCH. 1471 – *id.* 1528)

Grabador, y Pintor. Fue sin duda la figura más importante del Renacimiento en Europa septentrional, donde ejerció una enorme influencia como transmisor de las ideas y el estilo Renacentistas, a través de sus grabados. Se formó en una escuela latina y recibió conocimientos sobre Pintura y Grabado a través de su padre, Orfebre, y de Michael Wolgemut, el Pintor más destacado de su ciudad natal. Como era habitual en la época, al concluir sus estudios realizó un viaje, que lo llevó a diversas ciudades de Alemania y a Venecia (1494), ciudad a la que regresaría entre 1505 y 1507 y en la cual recibiría las influencias de Mantegna y Giovanni Bellini, además de asimilar los principios del Humanismo. Previamente había contraído matrimonio y abierto un taller en su Nuremberg natal, donde se dedicó a la Pintura (Retablo Paumgärtner) y sobre todo al Grabado. A esta época pertenecen las series de grabados El Apocalipsis, La Gran Pasión y la Vida de la Virgen, convencionales en cuanto a temática pero revolucionarios por lo que se refiere a su concepción y su complejidad técnica. Las figuras, plenas de expresividad, son esculturales y están definidas por una multitud de detalles. La minuciosidad es precisamente uno de los rasgos destacados del estilo de Durero, carácter que es probable que heredara del oficio paterno. Después de su segunda estancia en Italia, pintó algunas obras de grandes dimensiones como El martirio de los diez mil, en las que incorporó la riqueza del colorismo veneciano en composiciones de gran dinamismo y repletas de figuras. También por entonces pintó las figuras de tamaño natural de Adán y Eva, pieza clave de su creación artística. Tal era su fama que fue nombrado Pintor de Corte del Emperador Maximiliano I (1512); también Carlos I lo reclamó. Realizó retratos de Maximiliano, de carácter, animados por la riqueza y variedad de las texturas, que rivalizan en perfección con los Autorretratos, quizá lo más conocido de su obra pictórica. Alberto Durero gustó de retratarse a sí mismo desde la temprana edad de trece años y mantuvo siempre esta costumbre, reflejo del nuevo interés Renacentista por el hombre, y en especial el Artista. Sin embargo, son los grabados las realizaciones en que dio una muestra más cabal de su genio; destacan los de 1513-14, sobre temas imaginativos y que permiten varios niveles interpretativos: El caballero, La muerte, y El diablo, San Jerónimo en su estudio y la triste Melancolía I, su obra cumbre como Grabador, que constituye una compleja alegoría sobre las dificultades con que tropieza el Artista en la realización de su obra

creativa. Durante los últimos años de su vida, Durero se centró en la ejecución de un retablo para su ciudad natal: Los cuatro apóstoles. Esta obra, de grandes dimensiones e intenso colorido, refleja el trabajo de toda una vida, en particular los numerosos estudios que había hecho sobre las proporciones y la monumentalidad de la figura humana. Se recuerdan también como obras de un Maestro algunos de sus dibujos de plantas y animales, así como las acuarelas pintadas por puro placer a partir de paisajes que había contemplado durante sus viajes, así como los dibujos de gentes y lugares de los Países Bajos, que constituyen un testimonio histórico inapreciable. Erasmo de Rotterdam le dedicó la mejor alabanza que un Humanista podía hacer de un Pintor, al definirlo como el “Apeles de las líneas negras”.

La Estética de Durero.

En Europa Central, la estética renacentista empieza tan sólo en el siglo XVI y se divide en dos capítulos. Uno lo forma la persona de Durero, vinculado con Italia, pero que al norte de los Alpes constituía un fenómeno aislado, ya que en esta parte de Europa no se cultivaba la estética o se cultivaba aún del modo medieval. Y el segundo capítulo sería escrito por diversos autores, entre los que ninguno alcanza la talla de Durero; representantes de diversas corrientes, todas ellas eran distintas tanto de la italiana como del pensamiento dureriano.

1. *El artista y estudioso.* Durero, admirando el Renacimiento Italiano intentaba pintar como los italianos renacentistas, siendo acaso el primero que en los países germánicos hablara de su época en tanto que “renacimiento”.

Toda su vida procuró medir, calcular y fijar racionalmente las proporciones de las cosas. Muy joven dominó el arte de la perspectiva, y ello no obstante, ya como artista maduro viajó a Bolonia con el único objetivo de “aprender” allí la perspectiva. Y siendo consciente de que la práctica y el saber teórico del artista eran dos conceptos dispares, pretendía fundirlos en uno solo.

Pero Durero, además de artista, fue también un pensador, no sólo un práctico sino también un teórico del arte. Sus escritos de arte contienen, pues, descripciones técnicas, instrucciones, recomendaciones y experiencias propias, así como intentos de generalizaciones teóricas de carácter estético.

2. *No sé lo que es belleza.* Durero afirmaba no saber que cosa es la belleza, pero, había que entender bien ésta frase: Durero sabía dar una definición para lo bello (así, explicó que empleaba la palabra “bello” en el sentido de justo, acertado y adecuado) así como sabía enumerar las cualidades que distinguen la belleza (su causa primera era, a su juicio, la armonía), y distinguir entre las cosas bellas y las que no lo son. Lo que no sabía en cambio, era determinar la esencia, la fórmula absoluta de lo bello, y en este sentido afirmaba no saber “que es la belleza”.

Durero observó que existía una notable conformidad de opiniones en cuanto a la calificación de las cosas como bellas. La diferencia que él se planteaba era entre un juicio competente sobre el arte y uno corriente, entre un juicio basado en el saber y el basado en los gustos y preferencias.

3. *La medida adecuada.* La mejor garantía de la belleza es la medida adecuada. La medida adecuada asegura la buena forma no sólo en la pintura, sino en todas las demás cosas que en el terreno del arte “pueden crearse”. La medida produce armonía, es decir, ajuste, equilibrio, igualación. Así pues, para Durero era bello lo mesurado y proporcional, estribando la belleza en la adecuada proporción de las partes de las cosas, de la figura humana en especial.

Numerosas artistas trataron de descubrir la medida adecuada, pero Durero lo hizo mejor que los demás, con mayor realismo y eludiendo los dogmas. Así, pues, en la teoría de la proporción Durero representa posturas pluralistas. Amén de pluralista, su postura en la teoría de lo bello era también empírica, calculó las proporciones, pero lo hizo en base a la experiencia, y no partiendo de hipótesis apriorísticas. Panofsky afirma que Durero representa la cumbre en el desarrollo de la teoría de la proporción.

4. *Los límites del conocimiento.* Durero se desvelaba por fijar las proporciones adecuadas del hombre, pero no tenía la seguridad de que los resultados de sus cálculos fuesen infalibles. En otra ocasión admite que no sabría decir de manera cierta u definitiva qué proporción se aproxima a la belleza absoluta.

Pero al mismo tiempo no existe en las convicciones de Durero ningún subjetivismo estético, en la creencia de que la belleza fuera cuestión de impresiones personales. Durero estaba seguro de que cada cosa tiene su propia y adecuada medida, pero dudaba de que él o cualquier persona fuese capaz de encontrarla por la misma razón, también para él la última palabra la tenía la fe: para llegar a la perfección en el arte son necesarios el esfuerzo y la ayuda divina. La verdadera belleza sólo la conocen “Dios y aquel al que Dios lo haya revelado”. Más en su estética no hay huella de subjetivismo: las cosas tienen desde luego su medida objetiva de lo bello y de la perfección.

5. *La naturaleza.* “La medida adecuada para el arte se debe buscar en la naturaleza”. Pero además hay que elegir y seleccionar de la naturaleza. Y a la naturaleza hay que descifrarla.

La pintura da forma a las cosas, pero debe hacerlo con fidelidad, al igual que la ciencia, “arrancando” la verdad a la naturaleza.

La teoría de Durero es uniforme en su objetivismo y “geometrismo”, en su convicción de que existe medida adecuada para cada cosa. Ms no se puede decir lo mismo de su práctica artística, en la que advierte cierto dualismo. Durero trató de dar proporciones perfectas, resultantes de sus cálculos, a las famosas figuras de Adán Eva y los Apóstoles, y en cambio sus dibujos de la naturaleza, no tiene relación alguna con sus cálculos, su belleza no reside en las eriditas proporciones, sino en su realismo y expresividad.

Notas de Durero: Muestra, y es el primero, un verdadero interior en el que nos creemos inmersos, refuerza la impresión de una representación determinada, no por las leyes objetivas de la arquitectura, sino mediante el punto de vista subjetivo del espectador.

Durero dijo en cuanto a la naturaleza de la perspectiva: “lo primero es el ojo que ve, lo segundo el objeto visto, y lo tercero la distancia intermedia”.

Durero es nominalmente quien adoptó la teoría de los italianos fundamentada en la exactitud matemática.

Paolo De San LEOCADIO

(Reggio Emilia ITA. a. 1472 - ¿? p. s. XVI)

Pintor. Se le atribuyen la Virgen con Niño y Santos, en la Galería Nacional de London, y el San Miguel de Santo Domingo de Orihuela.

Fra Bartolomeo Di San Marco Baccio Del PATTORINO Della PORTA
(Florencia ITA. 1472 – Pian di Mugnone 1517)

Pintor. Fue discípulo de C. Rosselli. En sus primeras obras es patente la influencia de Leonardo. Sus grandes composiciones de Arte devoto, resueltas en un estilo riguroso y monumental, no carecen de sublimidad.

Pietro TORRIGIANO
(**Florenia ITA. 1472 – Sevilla 1528**)

Escultor. La falta de dominio de un temperamento extraordinariamente impetuoso condicionó toda su existencia. En un arrebato de ira propinó un puñetazo a Miguel Ángel y le rompió la nariz; este hecho irritó de tal forma a Lorenzo De Médicis que Torrigiano se vio obligado a abandonar Florenia. En los años siguientes llevó una vida errante por Italia y los Países Bajos hasta que, en 1511, se trasladó a Inglaterra, donde esculpió con gran maestría las Tumbas de Enrique VII e Isabel de York, sus obras maestras; y comenzó las Tumbas de Enrique VIII y Catalina de Aragón, que quedaron en fase de proyecto seguramente porque algún incidente le obligó a salir del país.

En 1522 se estableció en Sevilla, donde realizó su famoso San Jerónimo penitente y donde murió en prisión, condenado por la Inquisición. Con sus obras contribuyó a la afirmación de la Escultura Renacentista en España.

Lucas CRANACH I MÜLLER «El Viejo»
(**Cranach [hoy Kronach], Bamberg DEUTSCH. 1472 – Weimar 1553**)

Pintor. Las primeras obras conservadas de este Artista datan de 1502 y coinciden con su estancia en Viena, donde cambió su nombre por el de su ciudad natal. De aquella época datan varios cuadros suyos de asunto religioso, de expresividad muy acentuada: las dos Crucifixiones, la de 1500 y la de 1503. La tabla Alto en la huida a Egipto (1504), destaca en cambio, por su amplia concepción idílica.

En 1505, llamado por el Elector Federico “el Sabio” de Sajonia, se trasladó a Wittenberg, ciudad en la que permaneció hasta 1550 como Pintor de la Corte, y en donde destacó, además, como ciudadano, llegando a ocupar diversos cargos. Se convirtió así mismo en el representante artístico de la causa Protestante con su serie de Retratos de Martín Lutero y su círculo, aunque el Retrato del Arzobispo de Maguncia, Alberto de Brandeburgo, demuestra que no había roto con las destacadas figuras del Catolicismo. Precisamente son los retratos lo que más caracteriza la obra de Cranach, como el del Duque Enrique “el Piadoso” y su esposa Catalina, y el Autorretrato que se encuentra en los Uffizi. Entre otras obras de esta época son de destacar El martirio de Santa Catalina, El juicio de París, Cacería en Torgau, y sus versiones de Adán y Eva.

Su estilo estaba plenamente formado ya en 1515 y desde ese momento experimentó pocos cambios, con tendencia al final de su vida hacia la recuperación de los ritmos lineales Góticos, en obras en las que se disuelven los límites entre lo sagrado y lo profano. Considerado en su época como “el más rápido de los Pintores”, según reza en su lápida, esta forma de trabajo se trasluce en una cierta irreflexión en las composiciones.

Hans BURGKMAIR «El Viejo»
(**Augsburgo DEUTSCH. 1473 – *id.* 1531**)

Pintor, y Grabador. Artista desigual, a veces muy mediocre y otras muy aventajado discípulo de los Venecianos, pintó notables tablas de altar.

Mariotto ALBERTINELLI
(**Florenia ITA. 1474 – *id.* 1515**)

Pintor italiano, discípulo de Cisimo Roselli y de Fra Bartolomeo. Fue autor de un pequeño tríptico (1500), en el museo Poldi Pezzoli (Milán), Visitación (1503), en los Uffizi, Crucifixión (1506), en la cartuja de Val d'Éma, y La Virgen y el Niño, con san Jerónimo y san Zenobio (1506), en el Louvre.

Jean CLOUET
(**¿? FLA. c. 1475 – París FRA. 1541**)

Pintor, Miniaturista, y Dibujante de origen Flamenco. Fue nombrado Pintor de cámara de Francisco I (1523). Su fama se debe, sobre todo, a los retratos, tanto los realizados al pastel, que crearon un género de gran éxito en Francia, como los óleos (Francisco I).

Felipe De BIGARNY «De BORGONA»
(**Langres FRA. c. 1475 - ¿ESP.? 1543**)

Escultor. Fue el introductor del Renacimiento en Castilla. Escribió los Relieves de la girola de la Catedral de Burgos, ciudad donde se estableció. Su estilo, de clara connotación Francesa, está influido aún por el Gótico de los últimos años. El Retablo mayor de la Capilla Real de Granada (1520) ganó en grandiosidad y dramatismo.

De 1525 es la Capilla del Condestable de Burgos, en la que colaboró con Diego de Siloe. A su última época pertenece la Sillería de la Catedral de Toledo.

Alejo FERNÁNDEZ
(**¿Córdoba ESP.? c. 1475 – Sevilla 1545 ó 46**)

Pintor. Al parecer de origen Alemán. Sus primeros trabajos en España los realizó en Córdoba (Cristo de la columna con San Pedro y donantes, Tríptico de la Santa Cena), obras que, a pesar de su acusado estilo Gótico, evidencian ya una influencia Renacentista.

En 1508 se mudó para trabajar en las Pinturas del Retablo mayor de la Catedral de Sevilla, y, durante un cuarto de siglo, fue la personalidad dominante de la Pintura Sevillana.

Hacia 1520 pintó su obra más famosa, el Retablo de la Capilla del Maese Rodrigo.

En 1522 terminó el Retablo de Marchena, del que se conserva la Virgen de la Rosa y la Virgen de los Navegantes.

Enrique ARFE

(Harff, c. Colonia DEUTSCH. c. 1475 - ¿? d. 1545)

Orfebre. Se formó en Colonia y llegó a principios del s. XVI a España, donde realizó la desaparecida Custodia de la Catedral de León (1501-15) y trabajó también en la Custodia de San Benito de Sahagún. Magníficos ejemplos de su Arte de filigrana son las Custodias de las Catedrales de Toledo y de Córdoba, esta última de estilo flamígero. Realizó también varias cruces procesionales.

Sebastiano SERLIO

(Bologna ITA. 1475 – Fontainebleau 1554/55)

Arquitecto, Escultor, y Tratadista. Residió en Roma, donde fue discípulo de B. Peruzzi, y en Venecia.

En 1541 se trasladó a Francia, llamado por Francisco I, como Arquitecto Jefe del Castillo de Fontainebleau. Más que por sus escasas obras, la importancia de Serlio estriba en su Tratado de Arquitectura, compuesto por siete libros, que empezó a publicarse en 1537.

Nota de Serlio: Trató la obra de Vitruvio como si fuera la Biblia.

Francesco VECELLIO

(Pieve di Cadore ITA. c. 1475 – *fd.* c. 1560)

Pintor Manierista. Hermano mayor de Tiziano y discípulo suyo.

Vicente MASIP

(Valencia ESP. 1475/80 - ¿? 1545/50)

Pintor. Creador de un lenguaje Renacentista, de influencia rafaelesca, que predominó en la Escuela Valenciana hasta finales del siglo XVI. De origen Valenciano, documentado ahí desde 1513, desarrolló su actividad artística en la zona Levantina, creando un taller muy activo en el que se formó su hijo Juan De Juanes.

Educado en el conocimiento del Arte Italiano, país al que quizá viajó, definió un estilo solemne y clásico, de armoniosas composiciones y modelos idealizados. La obra de Yáñez y de Llanos, que por entonces pintaron el Retablo de la Catedral de Valencia, le puso en contacto con la Pintura Renacentista italiana.

De su obra, influida por S. del Piombo, F. Francia y Rafael, cabe destacar la serie iconográfica del Retablo de la Catedral de Segorbe (Castellón, 1530), y entre otras obras el Museo del Prado, Madrid, conserva dos tablas suyas: La Visitación y El martirio de Santa Inés.

Michel Angello BUONARROTTI

(Capreze, Arezzo ITA. 1475 – Roma 1564)

Escultor, Pintor, Arquitecto, y Poeta. Fue uno de los grandes Artistas del siglo XVI. Entre los veinte y los treinta años realizó la Piedad de la Basílica de San Pedro, El Baco y el David (*ver ilustración No. 104*), y compitió con el viejo Leonardo en los Frescos de la sala del Gran Consejo del Palazzo Vecchio.

Con sólo 32 años recibió el encargo de pintar la Bóveda de la Capilla Sixtina para el Papa Julio II, un trabajo que se prolongó de 1508 a 1512, También se comprometió a construir un gran Monumento funerario para el Papa, en el que estuvo trabajando casi hasta su muerte. En los años veinte, en Florencia, trabajó en la Sacristía nueva de San Lorenzo, y en la Biblioteca Mediceo-Laurenziana.

En 1534-36 pintó el gran Fresco del Juicio Universal en la pared del fondo de la Capilla Sixtina. En las últimas décadas de su vida volvió a trabajar en la Tumba del Papa Julio II y realizó varios Grupos escultóricos con la Piedad.

La Estética de Miguel Ángel

En lo que concierne a la historia del pensamiento estético, Miguel Ángel se sitúa en la última fase del renacimiento, mientras que su obra artística pertenece a dos fases: clásico y barroco.

Miguel Ángel fue, en efecto, un artista y pensador que pertenece tanto a la historia del arte como a la historia de la estética, pues aunque no escribió ningún tratado estético, expresó sus ideas y conceptos, tanto en verso como en prosa, tratando cuestiones de carácter universal y trascendente. Las principales ideas estéticas de Miguel Ángel se centran así en dos problemas: la relación entre el arte y la naturaleza, y lo que podríamos denominar el tema del "cerebro, ojo y mano".

1. *Arte y naturaleza.* A. durante siglos se había tomado como axioma la convicción de que el objetivo de la pintura y escultura es representar la naturaleza, mientras que la belleza no era sino un resultado obtenido al realizar este objetivo. Ésta convicción se tambaleó por primera vez en el Renacimiento, cuestionándose su veracidad, y la tesis fue planteada al revés; es decir, empezó a dominar la creencia de que el objetivo del arte era precisamente la belleza, mientras la imitación de la naturaleza no es más que un medio artístico del que se vale la creación.

Miguel Ángel fue uno de los mayores defensores de ésta nueva concepción.

B. Para Miguel Ángel el problema era relativamente sencillo, ya que no veía ningún antagonismo entre la naturaleza y lo bello. Así, pues, el que en su obra imite la naturaleza, imitara lo bello. No obstante lo cual, el hecho de que la naturaleza sea bella, no significa que el arte tenga siempre que imitarla. El arte también puede crear otra belleza. En este aspecto había cierta discrepancia entre las opiniones de Miguel Ángel y las de Leonardo.

C. En la naturaleza no todo es igualmente bello: el artista, al tomarla como modelo, debe realizar una selección. En la tesis de la selección se trataba de elegir los fragmentos de distintos objetos y componer con ellos un objeto más bello. Pero la concepción de Miguel Ángel era diferente, pues no pensaba en seleccionar ni componer fragmentos, sino en elegir de la naturaleza los objetos más dignos de ser imitados.

D. El artista puede completar la hermosura de la naturaleza porque al pintar o esculpir no sólo se sirve del modelo que tiene ante sí, sino también del que lleva dentro de sí; no sólo de los objetos exteriores sino también de la imaginación, que es interior.

E. El artista no está, pues, obligado a atenerse a la realidad.

F. El gran arte, empero, incluso cuando no imita a la naturaleza, se parece a ella, porque ambos son productos naturales, hechos sin artificialidad ni esfuerzo alguno.

G. El arte puede mucho, aún crear cosas bellas que no existen, pero no puede reflejar completa la belleza de cosas existentes. Reproducir es más fácil que crear, y se trata, por supuesto, de reproducir algo tan perfecto como la naturaleza.

2. *Cerebro, ojo y mano.* Las dos afirmaciones fundamentales de Miguel Ángel son: el arte es cosa del cerebro y del ojo.

Miguel Ángel afirma que el arte representa una visión que el hombre tiene en su mente o en el cerebro, a diferencia de la afirmación de que el arte representa a la naturaleza, que se solía tener.

Además se afirmaba que el valor del arte se conoce por su conformidad con ciertas reglas universales, establecidas y conservadas por el intelecto. Miguel Ángel afirmaba en cambio que el arte no se somete a la prueba de las reglas, sino del juicio individual y bien concreto del ojo. En realidad, en el arte no hay reglas universales, siendo el ojo el que juzga el arte. Estos dos conceptos de Miguel Ángel son sumamente importantes para la historia del pensamiento estético.

3. *Intelletto.* En la teoría del arte de Miguel Ángel, la razón ocupa un lugar tan relevante como en las teorías tradicionales, mas su opinión es muy distinta. Miguel Ángel daba al término otro sentido, entendiendo como el trabajo del artista como la realización de las imágenes, ideas y visiones que éste tiene en su mente. El contenido del arte –la belleza– no proviene de la naturaleza por medio de los sentidos, sino directamente de la visión intelectual del artista. En la obra de arte, lo esencial es el diseño del artista que procede de su visión. Miguel Ángel también usaba el término “dibujo”, definiéndolo como fuente y cuerpo de la pintura, la escultura y la arquitectura. Era ésta la misma concepción del dibujo que había profesado Alberti.

Miguel Ángel creía que la visión le es innata al artista, y aunque no negaba que de la naturaleza proviniesen diversos elementos de la obra de arte, no creía que de ella dimanase la totalidad de la belleza de la obra, o, en todo caso, no derivaba de ella su belleza superior, la verdadera, porque ésta se encuentra sólo en el corazón. Pero esta belleza no era para Miguel Ángel subjetiva y personal, ni la concebía como expresión del psiquismo individual del artista, al contrario dicha visión del artista la tenía por objetiva e impersonal.

La visión es innata, pero no a todos, y a pesar de que la visión es innata al artista, su realización en una obra de arte le exige enorme esfuerzo.

4. *Guidizio dell'occhio.* Miguel Ángel opinaba que el juicio del artista no radica en la mano sino en el ojo. En el ojo quiere decir en imágenes concretas, no en las reglas abstractas. El pintor tiene la verdadera proporción en el ojo. El ojo no es un sentido como cualquier otro, sino es el medio de cognición concreta en que se basa el arte. Y, al mismo tiempo es lo que una al hombre con el mundo.

La tesis del *guidizio dell'occhio*, que afirmaba que el arte y la belleza son cuestión de una visión directa, llegó a reemplazar el concepto tradicional según el cual el arte y la belleza eran cuestión de principios generales. Miguel Ángel a dejar de creer en la existencia de las reglas generales, no pensaba hacer del arte una nueva ciencia, a su modo de ver, el arte era tan grande como la ciencia, pero no era ciencia.

El que en el arte no haya reglas universales no significa que no haya en él juicios ciertos; precisamente “el juicio del ojo” merece más confianza que todas las reglas. Miguel Ángel no negaba al juicio del ojo un claro objetivismo en las cuestiones del arte y lo bello, son precisamente nuestros ojos los que emiten juicios objetivos y ciertos. El giro operado por Miguel Ángel en materia de arte no iba desde el objetivismo al subjetivismo, sino del universalismo al individualismo. El juicio del ojo no es subjetivo, pero es individual, y no se deja expresar en reglas generales. Si hay reglas aplicables en el arte, nunca serán absolutas, sino aquellas que dejen un lugar a la diversidad y libertad del artista.

Para combatir el concepto de las proporciones fijas alegaba –igual que Leonardo– el argumento de que los seres vivos están en continuo movimiento, y que eso modifica sus proporciones, por lo que los personajes representados en cuadros y esculturas no pueden tener proporciones fijas, no pudiendo haber cánones. Asimismo, las proporciones de las figuras cambian conforme a su colocación y a la posición desde la que son contempladas.

El ideal de una teoría matemática del arte, omnipresente en el siglo XV dejó de serlo para Miguel Ángel, siendo claramente relegado por el *giudizio dell'occhio*. Y fue éste el cambio más crucial de los muchos ocurridos en la teoría renacentista del arte.

5. *La metafísica del arte.* Los conceptos artísticos de Miguel Ángel son de carácter empírico y descriptivo, pero tienen unos cimientos y superestructura espiritualistas y metafísicos. Hablaba en sus sonetos de los eternos ideales, sus poemas silencian la belleza que el hombre contempla con los ojos para alabar sólo la belleza divina y eterna.

Ésta superestructura metafísica de la teoría de Miguel Ángel no era tan nueva ni original como sus fundamentos empíricos.

Miguel Ángel hizo de la concepción de la tesis tradicional de la belleza algo sorprendente, recogió su superestructura, y puso en duda los fundamentos físicos aprobados hasta entonces sin vacilación; asumió la metafísica y varió la teoría empírica. Estaba más dispuesto a creer en el origen divino de lo bello que en las proporciones matemáticas. Por otra parte las ideas espirituales eran muy populares en el Renacimiento, pero en la interpretación de Miguel Ángel tenían más tintes religiosos que filosóficos, constituyendo el trasfondo religioso para su teoría del arte, más que una teoría propiamente dicha.

6. *El descubrimiento de las formas.* La estética de Miguel Ángel está entre las más objetivas que haya habido en la historia. Así creía, que las formas que el artista otorga a la materia pre-existen no sólo en su mente sino también en la materia misma.

Era ésta una concepción muy singular, según Miguel Ángel, el artista esculpe conforme a una imagen interior que lleva dentro, y al tiempo esculpe lo que, oculto, ya estaba antes en el mundo exterior a él.

7. *Criterios del arte.* Los criterios que aplicaba este gran artista para evaluar el arte, son trece, según Francisco de Holanda, entre los que figuran las cualidades objetivas de la obra (como la proporción y la gracia) y las cualidades subjetivas del artista (como el saber, la maestría, la paciencia, el esfuerzo y el atrevimiento). Miguel Ángel aplicaba estos criterios, pero él mismo nunca los compuso ni trató de darles una justificación. Sin embargo se deducen dichos criterios basándose para ello en sus obras pictóricas, escultóricas, arquitectónicas y literarias.

Y otro tanto se refiere a los conceptos de invención, inspiración y verosimilitud, o a su admiración por lo antiguo.

8. *La época postclásica.* El periodo clásico del Renacimiento heredó los conceptos del arte y de lo bello formulados anteriormente y los realizó en sus obras. Y una vez realizados, no tardó en abandonarlos, o, al menos los abandonó Miguel Ángel y algunos otros artistas.

Así, pues, Miguel Ángel inauguró el arte clásico del Renacimiento y luego dio origen a otro arte no clásico ya una concepción no clásica del arte. Como vivió una larga vida durante la cual el arte sufrió abundantes transformaciones, se distinguen cinco periodos en su creación: el periodo de las obras juveniles, el del *David*, el del techo de la sextina, el de las tumbas de los Médicis y el del *juicio final*. El *David* y la sextina serán obras de arte del arte clásico, mientras el *juicio final* pertenece ya al barroco. Pero el propio Miguel Ángel aseguraba que nunca cambió de opinión y que nunca se contradijo a sí mismo.

Se puede afirmar que lo que cambió fueron las formas de su arte, mientras que su concepción del mismo siguió inalterada. Lo que ocurrió fue que uno de los que realizaron la teoría del clásico, inició posteriormente otra teoría distinta. Y ésta segunda difiere de la clásica a raíz de dos tesis fundamentales: no deciden sobre la belleza, los principios generales sino el juicio individual del ojo, y además lo bello reside "en el corazón".

Claramente influyeron en su interpretación del arte su concepción del mundo y de la vida. Especialmente la religión imprimió en su postura ante el arte y ante lo bello una acusada huella, desconocida incluso en los siglos medievales.

No obstante, en los últimos años de su vida, se operó un cambio en sus posturas. Miguel Ángel vivió cuarenta años más después de que acabara la fase clásica, y en éstos tiempos predominaron los elementos no clásicos de su talento, por lo que el nombre del que otrora fuese un clásico se convirtió en símbolo de rebelión contra lo clásico.

Su sentimiento del horror de la existencia y de la soledad humana, su desgarrón entre el alma y la materia, eran incompatibles con la armonía y serenidad renacentistas.

Nota de Miguel Ángel: continuó con el diseño de forma central en el Templo de San Pedro.

Giorgio «Giorgione» BARBARELLI ZORZI Da CASTELFRANCO
(Castelfranco Veneto ITA. c. 1477 – Siena 1510)

Pintor (*ver ilustración No. 105*). Es una de las figuras más oscuras de la Historia del Arte, ya que nada se sabe de su vida y muy poco de su obra, sobre la que existen numerosos problemas de atribución, entre otras razones porque dejó varios cuadros inacabados, que completaron otros Pintores. Pese a ello, puede afirmarse sin lugar a dudas que el Artista fue un innovador, una figura fundamental en la evolución de la Pintura Veneciana.

Llegó a Venecia hacia el año 1500 y se formó en el taller de Giovanni Bellini, antes de establecerse por su cuenta en asociación con Vincenzo Catena. Participó en dos importantes encargos públicos: un Lienzo para la Sala de audiencias del Palacio Duca (perdido) y los Frescos exteriores del Fondaco dei Tedeschi, en colaboración con Tiziano. Además, pintó por encargo para coleccionistas privados, y en esto se diferencia de los otros Artistas de su tiempo, que trabajaron sobre todo para grandes instituciones públicas o de la Iglesia.

Se le considera el inventor del paisaje emocional, es decir, de la Naturaleza representada en función del estado de ánimo del Artista. Constituye una buena muestra de ello su obra más admirada, La tempestad, donde el tema parece un mero pretexto para la realización de un ejercicio de imaginación creadora; este cuadro, de colores fríos y saturados, ejerció una gran influencia en la pintura posterior. Un papel de primer orden desempeña también el paisaje en otra de las grandes creaciones de Giorgione, Los tres filósofos, una pintura de significado incierto en la que resulta muy innovador el que la pincelada se oriente casi exclusivamente a la creación de efectos cromáticos. Obras de atribución segura son también el Retrato de Laura y Venus dormida. Giorgione murió de forma prematura, probablemente a causa de la peste, cuando contaba poco más de treinta años de edad.

Cesar «Il Milanese» Da SESTO
(Sesto Calende ITA. 1477 – Milán 1523)

Pintor italiano, discípulo e imitador de Leonardo Da Vinci. En Roma estudió las obras de Rafael, con el que se relacionó algún tiempo, e imitó su técnica, así como la de Dorso Dossi. Obras de él son: El Bautismo de Cristo (Milán), La Adoración de los Magos (Nápoles), San Roque y la Virgen (Biblioteca Ambrosiana, Milán).

Galeazo CAMPI
(Cremona ITA. c. 1477 – *fd.* 1523)

Pintor. Realizó la Anunciación de la Galería Borromeo de Milán.

Martín SCHAFFNER
(Ulm DEUTSCH. c. 1477/78 – *fd.* 1546/49)

Pintor, Escultor, y Medallista. En su producción, en la que predominan los retratos y temas históricos, se advierte la influencia de Holbein el Viejo, Dürero y Burgkmair (La adoración de los Reyes Magos, 1508).

Giovanni Antonio BAZZI «Il SODOMA»
(Vercelli, Piamonte ITA. 1477 – Siena 1549)

Pintor Manierista. Discípulo de G.M. Spanzotti, se interesó por la manera de Leonardo (Amor y castidad). Entre 1505 y 1508 se dedicó a terminar los Frescos del Claustro de Monteolivetto Maggiore (Siena), iniciados por L. Signorelli. Llamado a Roma, en 1508 empezó a trabajar en la Estancia de la Signatura del Vaticano y en el Fresco Escenas de la vida de Alejandro para la Villa Farnesina, de influencia Rafaelesca. En 1518 regresó a Siena para decorar el Oratorio de San Bernardino y una Capilla de la Iglesia de San Domenico. Su obra tuvo gran influencia en los Manieristas Sieneses.

Jan «MABUSE» GOSSAERT

(Maubeuge FLA. [act. FRA.] c. 1478 - Middelburg 1532)

Pintor. Se formó en la corporación de Pintores de Amberes y entró al servicio de los Duques de Borgoña, lo que le permitió visitar Roma en 1508-09. Este hecho circunstancial convirtió a Jan Gossaert en una figura destacada, ya que aprendió aspectos del Arte Italiano que después introdujo en su país natal. Se le considera, por tanto, el importador del estilo Italianizante en Flandes. En sus obras se advierte una clara diferencia entre el antes y el después del viaje a Roma, pese a que su estilo conservó siempre detalles Flamencos. Realizó excelentes retratos, obras de tema religioso y obras mitológicas que fueron toda una novedad en su país y que resultan un tanto extravagantes por su peculiar interpretación del estilo Italiano. Durero consideraba que Gossaert sobresalía más como Artesano que como creador.

Antoine JUSTE [GIUSTI]

(Corbignano, c. Settignano ITA. 1479 – Tours 1519)

Escultor. Esculpó la Tumba del Obispo Thomas James en la Catedral de Dolde-Bretagne (1507) y una Serie de apóstoles para la Capilla del Castillo de Gaillon.

Joachim PATENIER [PATINIR]

(Bouvignes FLA. c. 1480 - Amberes 1524/25)

Pintor. Se le reconoce el mérito de haber sido el primer Pintor Flamenco en tratar el paisaje como género independiente. No obstante, Patinir no se atrevió nunca a pintar meros paisajes, algo inconcebible en la época, sino que dio a la recreación de la Naturaleza mayor protagonismo y espacio que a las figuras, por lo general pequeñas, de sus obras de temática religiosa. Sólo se conservan cuatro obras firmadas, entre ellas la famosa Huida a Egipto, pero se le atribuyen muchas otras, con particular mención para Travesía de la laguna Estigia. En sus paisajes, Patinir combinó la observación detallista del natural con el delirio imaginativo y fantástico, que lo aproxima a otros Pintores Flamencos famosos por su extravagancia como El Bosco y P. Brueghel.

Jacopo NIGRETTI «Palma El Viejo»

(Serina, Bérgamo ITA. c. 1480 – Venecia 1528)

Pintor. Formado en Venecia con Vivarini y G. Bellini, pronto se sumó al nuevo estilo suntuoso y refinado, inaugurado por Giorgione y Tiziano. Además de los cuadros de tema mitológico y los retratos, obras en las que el Artista da una imagen de la belleza femenina suntuosa y opulenta (Las tres hermanas), tiene numerosas obras religiosas destinadas a Iglesias (Políptico de Santa Bárbara, c. 1510).

Marcantonio RAIMONDI

(Bologna ITA. c. 1480 – *id.* c. 1534)

Grabador Manierista. Formado con el Orfebre F. Francia, hacia 1511 se estableció en Roma, donde trabajó como Grabador al servicio de Rafael (de quien grabó numerosas obras, así como de Miguel Ángel, Baccio Bandinelli y Julio Romano). Sus trabajos, en los que obtuvo modernos efectos pictóricos (Lucrecia, El sueño de Rafael), son versiones personales más que fieles traducciones del original.

Albrecht ALTDORFER

(Ratisbona DEUTSCH. c. 1480 - ¿? 1538)

Pintor. Grabador, y Arquitecto. Sus primeras obras, que reflejan una naturaleza salvaje y misteriosa, ponen de manifiesto contactos con la cultura figurativa de la región Alpino-danubiana. En sus cuadros de mayor tamaño y de planteamiento monumental, se acercó al estilo de Durero. Buscó en la estructuración espacial de la Pintura, tanto en interiores como en exteriores, audaces y fantásticas ambientaciones arquitectónicas.

Hans Leonhard SCHÄUFFELEIN

(Nuremberg DEUTSCH. c. 1480 – Nördlingen 1539)

Pintor, y Grabador. Trabajó con Durero hasta 1505, y a partir de 1515 fue Pintor oficial de la ciudad de Nördlingen. Entre sus grabados en madera destaca la Serie de la Pasión.

Damián FORMENT

(Valencia ESP. c. 1480 – Sto. Domingo de la Calzada 1540)

Escultor. Fue la gran figura de la Escultura Renacentista en Aragón. Los especialistas discrepan sobre su formación; según algunos, aprendió el oficio en Valencia con su padre, también Escultor; al decir de otros, se formó en Florencia. En cualquier caso, parece bastante probable una estancia en Italia, ya que su Escultura es plenamente Renacentista en un momento en que este estilo aún no había cuajado por completo en España.

En 1509 está documentada su presencia en Zaragoza, donde el primer encargo importante que cumplimentó fue el Retablo del altar mayor de la Basílica del Pilar. Forment concibió esta obra, de grandes dimensiones, con una estructura arquitectónica todavía gótica que acoge figuras ya plenamente Renacentistas, monumentales y de gran elegancia en las poses y actitudes.

Hacia 1512 aproximadamente comenzó el Retablo de la Catedral de Huesca, que presenta grandes similitudes estilísticas con el del Pilar. En Zaragoza realizó algunas otras obras que se han perdido o sólo se conservan en parte.

En 1527 fue contratado por los Monjes para que labrara el Retablo mayor de la Iglesia del Monasterio de Poblet. En él, Forment abandonó por primera vez las formas Góticas de la Arquitectura del retablo y creó una estructura Renacentista con figuras más solemnes y elegantes, si cabe, que las de sus realizaciones anteriores.

Diez años más tarde está documentado su gran Retablo para la Iglesia de Santo Domingo de la Calzada. Fue ésta la primera y única vez en que no empleó el alabastro como material, sino la madera, que más adelante fue dorada y policromada. Murió cuando aún trabajaba en

esta obra, que, sin embargo, dejó prácticamente concluida.

**Vasco FERNANDEZ «El Grão»
(Viseu PORT. c. 1480 – *Id.* c. 1543)**

Pintor. Se le atribuyen los fragmentos del Retablo de Lamego (1506-11), una Piedad (1525) y un Pentecostés (1535).

**Gaudenzio FERRARI
(Valduggia ITA. c. 1480 – Milán 1546)**

Pintor, Escultor Manierista, y Arquitecto. Se inspiró en Bramantino y colaboró con Rafael en Roma. Trabajó en Saronno (Concierto de ángeles, 1535) y en Vercelli.

**Gian Girolamo SAVOLDO
(Brescia ITA. c. 1480 – *Id.* 1548)**

Pintor. Formado en el ambiente de la Escuela Veronesa e influido por los Artistas Lombardos, así como por Giorgione y Tiziano en el cromatismo y los efectos lumínicos, su obra se erige en uno de los principales precedentes del Naturalismo de Caravaggio. Destacan sus composiciones nocturnas y paisajes crepusculares.

**Conrad MEIT o MEYT
(Worms DEUTSCH. c. 1480 - Amberes 1550/51)**

Escultor Alemán de la Escuela Flamenca. Trabajó en Malines, en la Corte de Margarita de Austria. Realizó las Estatuas yacentes de Margarita de Borbón, de Filiberto de Saboya y de la propia Margarita de Austria para la Iglesia de Brou (1526-31). Fue uno de los primeros Escultores septentrionales que asimiló el espíritu y el estilo del Renacimiento.

**Lorenzo LOTTO
(Venecia ITA. c. 1480 – Loreto 1556)**

Pintor. Se desconoce quién fue su Maestro, pues realizó numerosos viajes y es probable que aprendiera en diversos talleres. Aunque la composición de su estilo es esencialmente Veneciana, sus soluciones son muy personales y de gran modernidad. Sus obras de juventud (El obispo Rossi, 1505; el Retablo de Santa Cristina, 1505-06; San Jerónimo, 1506) tienen cierta relación cronológica con las de Giorgione. También estudió con atención a los Maestros de su época, como Bellini, Antonello da Messina y Durero.

Tras su estancia en Roma (1509), su obra acusa cierta influencia de Peruzzi, Sodoma, Bramantino y, sobre todo, Rafael.

De regreso en Venecia en 1526, su producción, que no muestra influencia alguna de Tiziano, se caracteriza por un estilo suelto y dramático (La gloria de san Nicola, 1529; Crucifixión, 1531; Madona del Rosario, 1539; La limosna de San Antonio, 1542). De entre sus numerosos retratos, algunos de ellos son verdaderas obras maestras, cabe destacar: Agostino y Niccolò della Torre (1515), Micer Marsilio y su esposa (1523), Retrato de joven (1527) y Andrea Odoni (1527).

**Baldassare PERUZZI
(Siena ITA. 1481 – Roma 1536)**

Pintor Manierista, y Arquitecto. Se formó en Siena con Pinturicchio y más tarde con Rafael. De 1508 a 1511 construyó, en Roma, la Villa Farnesina, que además decoró con pinturas llenas de imaginación y sabiduría técnica. Colaboró con Rafael en la Iglesia de Santa Maria della Pace de Roma. En 1520 fue nombrado Arquitecto de San Pedro del Vaticano. En Pintura supo siempre combinar el refinamiento de la Escuela Sienesa con el Clasicismo Romano. Su última obra, el Palazzo Massimo alle Colonne, es la obra maestra del Manierismo arquitectónico.

Nota de Peruzzi: Diseño una catedral basándose totalmente en los cálculos de Vitruvio.

**Raffaello «Rafael» SANZIO [SANTI]
(Urbino ITA. 1483 – Roma 1520)**

Pintor Renacentista Manierista considerado como uno de los más grandes e influyentes Artistas de todos los tiempos.

Su nombre completo era Rafael Sanzio (o Santi) de Urbino. Nació en Urbino y su primera formación la adquirió de su padre, el Pintor Giovanni Santi. Según la opinión de muchos Historiadores del Arte, también estudió con Timoteo Viti en Urbino y realizó bajo su influencia numerosas miniaturas, dentro de una atmósfera delicada y poética, como en Apolo y Marsias (Museo del Louvre, París) y El sueño del caballero (1501), National Gallery, London. En 1499 se trasladó a Perugia, en Umbría, y se convirtió en pupilo y ayudante del Pintor Perugino. Durante este periodo realizó obras en un estilo muy próximo al de su Maestro, hasta el punto de que han existido dudas respecto a algunas atribuciones. Entre las obras de Rafael realizadas en Perugia destacan dos grandes composiciones: Los desposorios de la Virgen (1504), Brera, Milán, obra pintada ya en Florencia; y la tabla del retablo de Città di Castello, en la que representa la Crucifixión con dos ángeles, la Virgen y los Santos Jerónimo, Magdalena y Juan Evangelista (1503), National Gallery, London.

En 1504, Rafael se trasladó a Florencia, donde estudió la obra de reconocidos Pintores contemporáneos suyos, de quienes aprendió sus métodos de representación de luces y sombras, sus estudios anatómicos y actitudes dramáticas. En esta época cambió su forma de pintar, basada en las composiciones geométricas y el interés por la perspectiva, hacia unas maneras más naturales y suaves. Su evolución durante el periodo Florentino puede seguirse a través de sus numerosas Madonnas (vírgenes). El primer ejemplo es la Madonna del Granduca (1504-05), Palacio Pitti, Florencia. Ejemplos posteriores muestran la influencia de Leonardo en la expresión de serenidad y en los esquemas compositivos triangulares y equilibrados, como es el caso de La bella jardinera (1507-08), Museo del Louvre, París; y La Virgen del jilguero (1505), Galería de los Uffizi, Florencia. La última de las vírgenes Florentinas, la Madonna del baldaquino (1508), Palacio Pitti,

Florenia; forma parte de un retablo y se asemeja estilísticamente a la obra de *Fra* Bartolomeo.

Los encargos más importantes que Rafael recibió durante su estancia en Florenia procedían de Umbría. Su composición más original en este periodo es el Entierro de Cristo (1507), Galería Borghese, Roma. Forma parte de un retablo y muestra la fuerte influencia de Miguel Ángel en la disposición y actitudes de los cuerpos y en el tratamiento anatómico de los mismos.

En 1508 Rafael se trasladó a Roma, requerido por el Papa Julio II, quien le encargó la decoración mural de cuatro pequeñas *stanze* (habitaciones) en el Palacio de la Ciudad del Vaticano. En el techo de la primera de ellas, la Stanza della Segnatura (1509-11), están pintadas las alegorías de La Teología, La Filosofía, La Poesía y La Justicia, respondiendo a un programa iconográfico elaborado e intelectualizado. En una de las paredes, bajo La Teología, se sitúa La disputa del sacramento, que representa la discusión del dogma de la Trinidad. La escuela de Atenas (*ver ilustración No.106*), situada debajo de La Filosofía, representa un espacio arquitectónico abierto donde Platón, Aristóteles y otros Filósofos discuten y argumentan. Bajo La Poesía se encuentra el célebre Parnaso, en el que el dios Apolo aparece rodeado por las musas y los grandes Poetas. Por último, bajo La Justicia, se puede observar el Fresco de Gregorio IX aprobando los Decretales. La segunda estancia, la Stanza d'Heliodoro (1512-14), pintada por Rafael y sus discípulos, contiene escenas que representan el Triunfo de la Roma católica sobre sus enemigos.

Tras la muerte del Papa Julio II en 1513 y el ascenso de León X aumentó la influencia y las responsabilidades de Rafael. Se le nombró Maestro mayor de la Basílica de San Pedro en 1514, y un año después se le puso al frente de la dirección de todas las excavaciones arqueológicas en Roma y alrededores. Debido a sus numerosas actividades, sólo consiguió pintar parte de la tercera *stanza* del Palacio del Vaticano, la del Incendio del Borgo (1514-17). El resto es obra de sus ayudantes. De igual forma, para la cuarta cámara, la sala Constantina, simplemente realizó los bocetos preparatorios. Durante este periodo también diseñó Diez tapices con los hechos de los apóstoles destinados a la Capilla Sixtina. Esos cartones o dibujos se encuentran en la actualidad en el Museo Victoria y Alberto en London. Rafael también proyectó la Arquitectura y decoración de la Capilla Chigi en la Iglesia de Santa Maria del Popolo y la decoración de la Villa Farnesina, que incluye el Triunfo de Galatea (c. 1513).

Además de estas empresas mayores, ejecutó cierto número de pinturas de caballete, entre las que destacan el Retrato de Julio II (1511-12); series de vírgenes, como la Madonna Sixtina (c. 1514), Gemäldegalerie, Dresde; y otras pinturas religiosas, como la Transfiguración (1517-20), Vaticano. Rafael murió cuando sólo contaba 37 años.

La Estética de Rafael.

En dos cartas de Rafael, aunque cortas, expresan los conceptos que resultan fundamentales para lo clásico. La primera, dirigida a Baltasar Castiglione, contiene dos tesis: el artista se sirve de modelos existentes en la naturaleza, y realiza una selección, y, en segundo término, el artista se guía por la idea que tiene en el interior de su mente. Ambas tesis se complementan mutuamente, expresando en conjunto la actitud clásica frente al arte y la naturaleza, así como la opinión del artista acerca de la imitación y la espontaneidad en el arte.

En la segunda de sus cartas, escrita en 1519 al papa León X, amplía Rafael la tesis de la imitación, reconociendo que también las formas arquitectónicas derivan de la naturaleza, y las evalúa según el criterio de su finalidad, del placer para la vista y la conformidad con la naturaleza, o, en otros términos, desde el punto de vista de la conformidad del arte con la utilidad, con la belleza y con la verdad.

Así, en las cartas de Rafael se manifiestan las tesis generales de la estética clásica del Renacimiento. Tanto el propio Rafael como los artistas a él contemporáneos, llegaron a estas tesis por sí mismos, y no las tomaron de los filósofos. Pero, en realidad son éstas tesis clara resonancia de los conceptos filosóficos.

Notas de Rafael: Mantuvo el diseño central de Brunelleschi para el templo de San Pedro.

Su obra no fue puramente realista, porque el suyo era un realismo idealizante.

Antonio «Da SANGALLO II El Joven» CORDIANI

(Florenia ITA. 1483 – Terni 1546)

Arquitecto. Sobrino de Giuliano y de Antonio el Viejo, inició su actividad como tallador en Florenia.

En 1503 se trasladó a Roma, donde frecuentó la fábrica de San Pedro y a Bramante y Rafael. Construyó allí la Iglesia de Santa María de Loreto y el Palacio Baldassini. Su obra más importante es el Palacio Farnesio, concebido según el tipo Florentino de tres pisos, y que sería terminado por Miguel Ángel. Para los Farnesio realizó numerosos edificios en la región de Viterbo (Castillo de Capodimonte; la Rocca di Caprarola). Fue nombrado Maestro de obras ayudante de Rafael en 1516 y, en 1536, Arquitecto de todas las fábricas pontificias. Destacó asimismo en su faceta de Ingeniero militar (Fortaleza da Basso, Florenia).

Ridolfo Del GHIRLANDAIO

(Florenia ITA. 1483 - *íd.* 1561)

Pintor. Hijo de Domenico, fue discípulo de su tío David y de Rafael. Entre sus obras, sobresalen La adoración del Niño y dos Escenas de la vida de San Zenobio.

Giovanni Antonio De SACCHIS «Il Pordedone»

(Pordenone ITA. c. 1484 – Ferrara 1539)

Pintor. Activo en Roma y en diversas ciudades del Norte de Italia (Ferrara, Cremona, Venecia). Sus obras, con procedimientos Manieristas, denotan influencias de Giorgione y de Ticiano: Virgen de la Misericordia, Frescos de la Catedral de Treviso (1520) y de la Catedral de Cremona (1522); Frescos de la Madonna di Campagna, en Piacenza (1531).

Hans «GRIEN» BALDUNG

(Swabisch-Gmünd DEUTSCH. 1484/85 – Estrasburgo 1545)

Pintor, Grabador, y Dibujante. Se formó en el taller de Dürero, pero se distinguió de su Maestro por un acentuado gusto por los colores brillantes y por la distorsión voluntaria de las figuras. Desarrolló su actividad sobre todo en Estrasburgo y secundariamente después ejecutó

el Retablo mayor de la Catedral de Friburgo, considerado su obra maestra. Entre sus numerosas realizaciones de temática religiosa (*ver ilustración No. 107*), mitológica, alegórica, retratos y diseños para vidrieras y tapices, las más características de su estilo son aquellas en las que aparece algún componente macabro, como Las edades y la muerte o La muerte y la doncella. Algunas de sus obras y muchos de sus grabados están impregnados de contenido erótico y sensual.

Giovanni Giacomo Della PORTA
(**Porlezza, Como ITA. c. 1485 – Génova 1555**)

Arquitecto, y Escultor. Trabajó en Génova y Cremona; fue Arquitecto de la Catedral de Milán, y en 1531 regresó a Génova, donde dejó numerosas obras.

Michele SANMICHELI
(**Verona ITA. 1484 – íd. 1559**)

Arquitecto, e Ingeniero. Discípulo de Bramante y de Giuliano Da Sangallo, de 1509 a 1528 fue Maestro de obras de la Catedral de Orvieto, donde también realizó la Capilla Petrucci en la Iglesia de San Domenico. Construyó diversos Palacios en Verona y en Venecia.

En 1528 fue nombrado Arquitecto militar de la República Serenísima. Destacado exponente del Manierismo arquitectónico, introdujo en el Véneto la cultura Romana.

Girolamo Da ROMANO «Il Romanino»
(**Brescia ITA. c. 1484 - ¿? c. 1562**)

Pintor. Formado en Venecia en contacto con Giorgione, Bellini y Tiziano, realizó una producción inspirada en el tonalismo Veneciano y la obra de L. Lotto (Virgen en el trono).

En 1520 pintó las Escenas de la Pasión, de un Expresionismo violento e imaginativo. De regreso a Brescia, produjo ciertas obras que por sus características lumínicas y Naturalistas se colocan entre los precedentes de Caravaggio (Cena en la casa de Emaús). Realizó un gran número de tablas sagradas, sobrias y ricas en colorido de derivación tizianesca, y diversas decoraciones al Fresco en Palacios, de tema profano.

Joos Van CLEVE [ó Van VLEEF] «Van Der BEKE»
(**¿? FLA. c. 1485 – Amberes 1540/41**)

Pintor. Conocido antes de su identificación como “Maestro de La muerte de la Virgen”, desde 1511 fue Maestro de la corporación de comerciantes de Amberes. Pintó escenas religiosas que revelan la influencia de los grandes Artistas Italianos y realizó también retratos (El emperador Maximiliano).

Sebastiano «Del Piombo» LUCIANI
(**Venecia ITA. c. 1485 – Roma 1547**)

Pintor. Debe su sobrenombre al cargo de *Cancelliere del Piombo* (Canciller de Bulas), para el que fue nombrado por Clemente VII. Discípulo de Giovanni Bellini, más tarde se vio influido por Giorgione.

En 1511 se trasladó a Roma, al servicio de Agostino Chigi, y realizó Frescos mitológicos en la Villa Farnesina. Pronto se acercó al estilo de Miguel Ángel, con obras de carácter monumental y gran fuerza dramática (La resurrección de Lázaro), no exentas de cierta pesadez y aridez. Sus obras del período romano se caracterizan por una religiosidad austera y doliente. Destaca, por su calidad, en la producción de retratos (Andrea Doria).

Jean JUSTE [GIUSTI] I
(**San Martino a Mensola, Florencia ITA. 1485 – Tours FRA. 1549**)

Pintor. Terminó, tras la muerte de su hermano Antoine, el Monumento funerario de Luis XII y Ana de Bretaña en Saint-Denis (son suyas las estatuas orantes y yacentes).

Tiziano VECELLIO
(**Pieve di Cadore ITA. c. 1485/90 – Venecia 1576**)

Pintor Manierista. Fue el más grande Pintor de la Escuela Veneciana.

Recibió su primera formación en el Taller de Giovanni Bellini, del que salió a los dieciocho años para integrarse en la Escuela de Giorgione, con quien mantuvo una estrecha relación hasta la muerte del Maestro en 1510. Completó algunas de sus pinturas, en las que no queda clara la autoría. La concepción poética de la Pintura de éste dejó una profunda huella en Tiziano, como resulta evidente en todas sus obras de juventud, y muy especialmente en la enigmática alegoría Amor sagrado y amor profano, lienzo con el que se consagra ya como un Maestro del desnudo femenino, además de manifestar un talento natural en la plasmación del paisaje.

Con anterioridad había colaborado con Giorgione en la realización de los Frescos de la fachada del Fondaco dei Tedeschi y había realizado los Milagros de San Antonio para la Scuola del Santo en Padua. No tardó en convertirse en el Artista más importante de Venecia y fue nombrado, en consecuencia, Pintor oficial de la República. Aunque sus obras más conocidas y admiradas en el presente son las de tema alegórico y mitológico, el Artista comenzó la parte más brillante de su carrera con una serie de retablos de colores fuertes y contrastados y figuras poderosas, como La Asunción o el Retablo Pesaro para Santa Maria dei Frari. Son obras de composición energética que muestran una gran vitalidad. Los mismos esquemas dinámicos se repiten en las obras mitológicas de este período, como La bacanal o Baco y Ariadna. Por entonces, Tiziano se reveló también como un gran Retratista, con obras como el llamado Ariosto, en las que establece un esquema nuevo: el protagonista aparece reproducido de medio cuerpo, con las manos visibles y unos rasgos reales pero idealizados,

captados en ocasiones por medio de un golpe de intuición.

Cuando Bellini murió en 1516, fue nombrado Pintor oficial de la República Veneciana. Fue desarrollando un estilo propio, a partir del de sus Maestros. Realizó espléndidas obras de tema religioso, mitológico y retratos de concepción original, gran viveza de color, con movimiento y composición audaz.

Hacia 1530, perdió a su esposa, y seguramente como consecuencia del impacto emocional que ello le causó, se evidenció un cambio en su estilo pictórico, que evolucionó hacia composiciones menos dinámicas, más pausadas, hacia colores mucho más claros y complementarios en lugar de contrastados. Utilizó colores de gamas pálidas en lugar de azules y rojos. También la composición es menos innovadora. Su Arte se hizo más sobrio y meditativo.

Por entonces, la fama del Pintor se difundió por Europa siendo mencionado en todas las Cortes Europeas, lo que le permitió recibir encargos de monarcas como Carlos I de España y Francisco I de Francia, a los que retrató en obras magistrales.

Después del primer Retrato de Carlos I, el Emperador quedó tan entusiasmado con el Arte de Tiziano que lo nombró Pintor de la Corte. También los Príncipes Italianos solicitaron sus servicios, y así para el Duque de Urbino pintó la famosa Venus de Urbino (*ver ilustración No. 108*), de una sensualidad nueva en el Arte del Renacimiento.

En 1530 conoció al Emperador Carlos V quien, después de ver un Retrato suyo hecho por Tiziano, le nombró Pintor de Cámara y le elevó al rango de Conde Palatino y Caballero del Toisón de Oro.

En 1545-46, Tiziano, que sólo había abandonado Venecia en 1511 para trabajar en Padua, hizo su único viaje a Roma, donde quedó impresionado por las obras de la antigüedad y por la Pintura de Miguel Angel, que por entonces había terminado la Capilla Sixtina. Esto supuso el punto de partida hacia un nuevo tratamiento del color a base de pinceladas largas y atrevidas, y de manchas y toques que deshacen las formas y dan una apariencia ligera y agradable a las pinturas, lo cual esconde el gran trabajo subyacente.

Entre 1548 y 1562 fue reclamado por Carlos I, viajó a Augsburgo con el Emperador y trabajó luego al servicio del Príncipe heredero, su hijo Felipe II, para quien, además de retratos, realizó una serie de cuadros de tema mitológico denominados por el propio Pintor Poesías por su carácter idílico y distante. Su última obra documentada es la Piedad de Venecia, que presenta ciertas afinidades con el Manierismo.

Las obras de su última etapa, de factura suelta, reflejan un espíritu otoñal ajeno a las nuevas corrientes pictóricas. La influencia sobre los Pintores posteriores ha sido profunda porque fue un Artista magistral que revolucionó la técnica del óleo con su pincelada libre y expresiva. Sus obras eran buscadas por toda Italia.

Aunque Tiziano alimentó durante los últimos años de su vida la idea de que había nacido en 1475, para hacer creer que era un anciano venerable e inspirar respeto y compasión, la crítica moderna ha establecido casi con total seguridad que nació en 1490 y que murió a una edad más que respetable, con ochenta y seis años.

La grandeza de Tiziano como Pintor, su fama de Artista inimitable y la gran influencia que ejerció sobre sus coetáneos y sucesores contrastan con su carácter de hombre avaricioso, que siempre se quejaba de ser pobre pese a las grandes riquezas que había acumulado, y que se servía en ocasiones del engaño para obtener ventajas.

Hermann VISCHER II

(Nuremberg DEUTSCH. c. 1486 – *fd.* 1517)

Escultor. Hijo de Peter "el Viejo", trabajó en el Castillo de Meissen y realizó la Tumba de Hermann Von Henneberg (c. 1507-1512, Römhild).

Andrea «Del SARTO» VANUCCI D'AGNOLO

(Florencia ITA. 1486 – *fd.* 1530)

Pintor. Se formó con Piero Di Cosimo y tuvo un Taller de Pintura que fue uno de los más activos de Florencia a comienzos del siglo XVI. Residió siempre en su ciudad natal, de la que sólo salió para realizar breves viajes a Francia, Roma y otras ciudades Italianas. Destacó esencialmente como excepcional decorador al Fresco, con obras maestras de este género: Escenas de la vida de San Felipe Benizzi (1509-10) en el Claustro de la Iglesia de la Annunziata; y Grisallas con la Vida de San Juan Bautista (1515-26) en el Claustro de los Descalzos de su ciudad natal.

Fue también un gran Pintor de Retablos Madonna delle Arpie (1517) Galería Uffizi; y un excelente Retratista (Lucrecia De Fede, Auto-retrato y Retrato de mujer, Uffizi; Retrato de hombre Gal. Nal. London).

Otras obras destacadas:

Cortejo de los Magos (1511).

Natividad de la Virgen (1514).

La disputa de la Trinidad (1517) Galería Palatina, Florencia.

La Madonna del sacco (1525) Claustro grande de la Annunziata.

La última cena (1519-29) Convento de San Salvi.

Fue uno de los grandes Pintores Italianos de su tiempo, con un estilo comparable en muchos rasgos al de Rafael, al que superó en el tratamiento de las atmósferas y el color. Por algunos aspectos de su Arte se le considera un precursor del Manierismo. Sus numerosos y notables dibujos se conservan en buena parte en la Galería de los Uffizi, en su ciudad natal.

Domenico «Mecherino» BECCAFUMI

(Valdibiena c. Siena ITA. c. 1486 – Siena 1551)

Pintor, y Escultor Manierista. Es uno de los representantes más destacados del primer Manierismo Italiano. El contacto con diversas culturas le llevó a crear un lenguaje propio en búsqueda siempre de lo insólito, tanto mediante colores irreales como con deformaciones anatómicas resaltadas por la iluminación.

Iacopo TATTI «Da Sansovino»**(Florencia ITA. 1486 – Venecia 1570)**

Escultor Manierista, y Arquitecto. Estudió escultura con Andrea Sansovino, de quien tomó el nombre. Sus primeras obras escultóricas muestran una refinada inspiración Clásica. Instalado en Roma, realizó la Tumba del Cardenal Giovanni Michiel en San Marcello al Corso, y los Proyectos de los Palacios Niccolini y Lante.

En 1527 se instaló en Venecia. En 1529 fue nombrado Director de las obras urbanas de San Marcos. Hizo los Proyectos para los Palacios Corner y Manni, así como la Scala d'Oro para el Palacio Duca. En sus obras de reestructuración del centro urbano Veneciano logró conciliar el lenguaje del Clasicismo Romano con el respeto por la tradición *Véneta* y los edificios medievales y del *Quattrocento*. En su Escultura, caracterizada por un preciosismo Manierista en los detalles y un gusto casi pictórico por los contrastes lumínicos, destaca el Grupo de estatuas del campanile, los Evangelistas del Coro de San Marcos y la Puerta de la Sacristía, y las Estatuas de Marte y Neptuno para la Escalera de los Gigantes del Palacio Duca.

Nota de Sansovino: Al levantar la biblioteca de Venecia, tuvo que presentar una opinión favorable de la Academia Vitruviana.

Pieter VISCHER II «El Joven»**(Nuremberg DEUTSCH. 1487 – *Id.* 1528)**

Escultor. Hermano de Hermann, realizó dibujos coloreados, pequeños bronceos y plaquetas.

Giovanni Da UDINE**(Udine ITA. 1487 – Roma 1564)**

Pintor Manierista, y Estuquista. Trabajó con Rafael en las Logias del Vaticano (1517-20) y en la Villa Madama; con Julio Romano en Mantua y con Perino del Vaga en Génova. Realizó también Naturalezas Muertas.

Giovanfrancesco PENNI «Il Fattore»**(Florencia ITA. c. 1488 - Nápoles 1528)**

Pintor. Discípulo y colaborador de Rafael, participó en los Frescos de varios de los Palacios Vaticanos en Roma.

Bernard [Bernaert o Barend] Van ORLEY**(Bruselas FLA. c. 1488 – *Id.* 1541)**

Pintor. Se formó con su padre de la Cámara del Regente. Su obra refleja un intento de aunar el Clasicismo Italiano con el Realismo y Decorativismo Flamenco.

Trabajó al servicio de Margarita De Austria y María De Hungría.

Asumió la influencia de Rafael. Gran Decorador, fue el responsable de supervisar en Bruselas (Flandes) la ejecución de la serie de Los hechos de los apóstoles, pintados por Rafael en cartones para ser convertidos a tapices. Su obra maestra es la serie de doce tapices de las Cacerías de Maximiliano (1521-30). Sus cuadros religiosos (Tríptico de La Virtud y la Paciencia, 1521) son imitaciones de Rafael y Miguel Ángel. Su adaptación a la Pintura Italiana es mas equilibrada y armoniosa que en Gossart y así aparece en la Virgen con el niño y en La sagrada familia.

Giovanni MERIGLIANO [MIRILIANO, MARIGLIANO, o MERLIANO] Da NOLA**(Nola ITA. 1488 – Nápoles 1558)**

Escultor. Influenciado por las obras realizadas en Nápoles por B. Ordóñez y D. Siloé, realizó tumbas monumentales y numerosas estatuas para Iglesias napolitanas. En España realizó el Sepulcro de Ramón Folc De Cardona (Iglesia de Bellpuig, Lérida).

Alonso BERRUGUETE**(Paredes de Nava ESP. c. 1488/90 – Toledo 1555/61)**

Escultor, y Pintor Manierista. Fue un entusiasta de las formas miguelangelescas, sus convencionales modelos en actitudes crispadas y la iluminación con evocaciones leonardescas la pone en relación con los Manieristas Florentinos. Su influencia se dejó sentir en toda la Escultura Castellana.

Hijo del Pintor Pedro Berruguete, iniciador del Renacimiento pictórico en España, fue seguramente discípulo de su padre antes de trasladarse a Italia en 1504 para completar su formación. No se conocen obras de su período Italiano, durante el cual se sabe que estudió sobre todo las creaciones de Miguel Ángel y las Obras Maestras de la Antigüedad Clásica. Su única actividad artística documentada de esta etapa es la Finalización de la Coronación de la Virgen de Filippino Lippi.

Se cree que Berruguete llegó a Italia siendo esencialmente un Pintor y que regresó a España convertido en un Escultor por la enorme influencia que ejercieron en él las obras de Miguel Ángel y el Laocoonte. Pero su formación italianizante desembocó en un Arte singular, de fuerte personalidad, signado por una intensa plasmación de la espiritualidad y por la traducción en patético de cualquier sentimiento.

Retornó a España hacia el año 1518 y poco después fue nombrado Pintor de la Corte de Carlos I, pese a lo cual trabajó principalmente como Escultor.

Realizó el Retablo del Monasterio de San Benito en Valladolid. Y esculpió la Sillería alta del Coro de la Catedral de Toledo, dos Obras Maestras que permiten considerar a Berruguete el principal Escultor Español del siglo XVI y una de las grandes figuras de la escultórica hispánica de todos los tiempos. En el grandioso Retablo de San Benito, realizado entre 1528 y 1532, el estilo más peculiar de Berruguete se presenta ya en toda su plenitud. Sus figuras recuerdan las de Miguel Ángel por la musculatura poderosa y la fuerza emocional, pero se acercan, anticipándolas, a las del Greco en cuanto a estilización y expresionismo. Por todas estas características se considera a este Artista el introductor del Manierismo en España. Del Retablo de San Benito, el grupo más valorado es el Sacrificio de Isaac, en el que alcanza su

cima el trazo nervioso típico del artífice, que modela con cierto frenesí los cabellos, los ropajes y las carnes. También son muy conocidos el San Jerónimo y el San Sebastián, dotados de gran patetismo, con un realismo triste en los rostros y los gestos. Por la importancia de su actividad en la ciudad de Valladolid a partir de 1517 y hasta su traslado a Toledo, se considera a Berruguete el fundador de la Escuela Vallisoletana de Escultura, uno de los principales focos del Arte Español del Renacimiento y el Barroco. Su trayectoria artística culminó con la Sillería alta del Coro de la Catedral de Toledo, que ocupó los últimos años de su actividad, su obra más virtuosa y pulida. En cada sitial del Coro, el autor talló una figura en altorrelieve con la expresividad y la fuerza dramática que le son características: todo un repertorio de personajes bíblicos en las actitudes más diversas, fruto, en cada caso, de un detallado estudio psicológico. Esta obra magistral culmina en el Grupo de la Transfiguración, labrado en alabastro por encima del sitial central y que compendia en sí todas las cualidades artísticas de este Escultor único.

Entre otras obras destacan La anunciación y su célebre San Sebastián ambas en el Museo Nacional de Escultura (Valladolid).

Girolamo Della ROBBIA

(Florencia ITA. 1488 – París 1566)

Arquitecto, Escultor, y Alfarero. Se trasladó a Francia y trabajó muchos años cerca de París, donde participó en la Decoración de Fontainebleau; sin embargo, su trabajo fue de una calidad inferior al de su padre y al de su tío.

Lucas Van LEYDEN

(Leiden NEERL. 1489 ó 94 – *id.* 1533)

Pintor, y Grabador. Se formó y trabajó en su ciudad natal, pero viajó mucho, sobre todo por los Países Bajos, y Flandes. Se cree que llevó una vida un tanto disoluta. Sin embargo, ello no le impidió llevar a cabo una copiosa producción, tanto de grabados como de pinturas. Se le considera una de las grandes figuras de la Historia del Arte en la técnica del Grabado, con un estilo similar al de Durero, aunque más imaginativo y con mayor gusto por lo anecdótico y caricaturesco. Aplicó a su Pintura gran imaginación y una envidiable capacidad de observación. En sus cuadros, sobre todo religiosos y de costumbres, se da una unión muy armoniosa entre figura humana y paisaje. Es particularmente destacable el Tríptico del Juicio Final, realizado con la pincelada fluida típica de este artista, que gozó de gran celebridad ya en su tiempo.

Antonio «CORREGGIO» [COREZO] ALLEGRI

(Corregio c. Parma ITA. 1489 – *id.* 1534)

Pintor. Nada se sabe acerca de la formación de este Artista, conocido con el nombre de su pequeña ciudad natal, que fue uno de los Pintores más atrevidos y originales de comienzos del siglo XVI y uno de los que ejercieron mayor influencia en la posterior Pintura Barroca.

Se especula con la posibilidad de que efectuara un viaje a Roma hacia 1518, pero Vasari afirma que nunca estuvo en dicha ciudad y que en realidad conoció la Pintura de Rafael y Miguel Ángel, en la que sin duda se inspiró, a través de dibujos y grabados. Estos dos Artistas fueron referentes básicos en la formación de su estilo, pero también aprendió de Mantegna, del cual tomó la perspectiva ilusionista, y de Leonardo, de cuyo esfumado se sirvió para dotar a sus obras de una elegancia sentimental.

Comenzó su carrera artística en Correggio, con obras de temática religiosa en las que manifestó particular predilección por la composición en diagonal. Se recreó, sobre todo, en el tema de la Virgen con el Niño, antes de trasladarse hacia 1518 a Parma, donde pintó las obras a las que debe esencialmente su fama. El primer encargo importante que recibió allí fue la Decoración de la Cámara de la Abadesa del Convento de San Pablo; inspirándose en La cámara de los esposos de Mantegna, realizó una Pintura ilusionista sobre el tema de Diana, con un putti surgiendo entre cañizos cubiertos de follaje. En esta misma línea se inscriben La Ascensión en la cúpula de la Iglesia de San Juan Evangelista y La Asunción de la Virgen en la cúpula de la Catedral de Parma, decoradas de tal manera que el acentuado escorzo de la figura central crea magníficos efectos de profundidad. La novedad de estas obras demuestra que Correggio era un Pintor de enorme inventiva, rasgo evidente también en algunas de sus obras mitológicas, a las cuales dotó de una sensualidad inusual en su tiempo.

Hans VISCHER

(Nuremberg DEUTSCH. 1489 – Leipzig 1550)

Escultor. Hermano de Hermann y Peter. Dirigió el taller a la muerte de su padre y colaboró en varias obras con Durero.

Bartolomé ORDOÑEZ

(Burgos ESP. c. 1490 – Carrara ITA. d. 1520)

Escultor. De trayectoria artística breve, comenzada hacia 1516, pero muy influyente.

Se especula sobre la posibilidad de que se formara en Florencia, ya que fue el primer Escultor Español que siguió sin cortapisas el estilo Renacentista. Ya que tuvo conocimiento de la obra de Donatello y de Miguel Ángel joven, de quien tomó la fuerza elegante y solemne de sus figuras.

Tras permanecer un tiempo en Nápoles, donde realizó una serie de relieves con Diego de Siloé en la Capilla Caracciolo de la Iglesia de San Giovanni a Carbonara.

Se trasladó y trabajó igual para el Coro y Trascoro de la Catedral en Barcelona; allí trabajó en madera y en mármol, y dejó una de sus creaciones más valoradas: Las escenas de la vida de Santa Eulalia del trascoro, que constituyen un modelo de finura y elegancia.

Al morir el Escultor Florentino Domenico Fancelli, Carlos le encargó el Sepulcro del Cardenal Cisneros, para la Capilla de la Universidad de Alcalá de Henares, España; y también de sus padres los Reyes Católicos, los Sepulcros de Juana la Loca y Felipe el Hermoso para la Capilla Real de Granada. Ordóñez se trasladó y estableció en Carrara (Italia), para labrar estas obras en mármol de las canteras locales y murió sin llegar a finalizarlas, pero habiendo completado la mayor parte del trabajo.

Los Mausoleos presentan una gran riqueza decorativa, siguiendo el tipo definido por Fancelli, con medallones, guiraldas, y hornacinas

con Santos.

Andrea Da SALERNO SABATINI
(Salerno ITA. 1490 – Gaeta 1530)

Pintor Manierista. Considerado durante mucho tiempo como discípulo y colaborador de Rafael en Roma, según recientes estudios nunca dejó Nápoles. Entre su producción, destaca La adoración de los Magos y diversos Retablos en la Abadía de Montecassino.

Giovanni LUTERINI «Dorso DOSSI»
(Pieve di Cento ITA. c. 1490 – Ferrara c. 1542)

Pintor Manierista. Trabajó casi exclusivamente al servicio de los Duques de Este. Para su formación, fue decisivo el cromatismo de Giorgione y de Tiziano.

Hacia 1520 se decantó hacia formas de corte más clásico (Virgen con San Jorge y San Miguel) y, en sus últimas obras, hacia una manera más convencional, derivada de G. Romano (Alegorías).

Juan De VALMASEDA
(¿? ESP. c. 1490 – d. 1547)

Escultor. Auténtico representante de la Escuela de Palencia, fue uno de los más originales Artistas del Renacimiento Castellano. Trabajó en el Sepulcro de los Gumiel (c. 1514-15) San Esteban, Burgos; junto a Vegara. Colaboró poco después en el Retablo de la Catedral de Oviedo.

El Retablo de San Ildefonso de la Catedral de Palencia (c. 1530), donde aunó la tradición Gótica a las formas ya Renacentistas, está considerado una de sus obras maestras.

Pedro MACHUCA
(Toledo ESP. c. 1490 – Granada 1550)

Arquitecto y Pintor. Su única, pero universal, obra de Arquitectura es el Palacio de Carlos V, un imponente edificio Renacentista encargado por el Emperador como residencia en la Alhambra de Granada.

Se formó en Italia, donde fue discípulo de Miguel Ángel, se relacionó con Rafael, y pudo conocer a Jacobo Florentino.

Estas circunstancias hizo de él un caso excepcional en la España de su tiempo, ya que cultivó en Arquitectura un estilo Italianizante, de líneas sumamente severas y puras, que se encuentra en las antípodas del estilo Plateresco por entonces en boga.

De regreso a España (1520), trabajó como Pintor en la Capilla Real de Granada, ciudad donde residió realizando ahí sus obras más importantes; aunque trabajó también en Jaén, Toledo y Uclés.

En 1528 comenzó las obras del Palacio del Emperador Carlos V en la Alhambra. Y la Puerta de las Granadas, también en el recinto del Palacio Nazarí. En sus trazas se aprecia el contacto con la cultura del Arquitecto Romano Vitrubio a través de los Artistas Italianos Rafael, Baldassare Peruzzi y, sobre todo, Giulio Romano. Se trata de un edificio de planta cuadrada que introdujo como elemento innovador un patio circular. Todo él está girado respecto a la trama principal de los patios y edificios Nazaríes de la Alhambra. El patio tiene un diámetro aproximado de 30 m, con una composición de alzados adintelados a base de dos órdenes superpuestos. El cuerpo bajo está cubierto por una bóveda de cañón. El aspecto global es de bastante ligereza, en contraste con la poderosa pesantez de las fachadas, más próximas al espíritu Romano. Los principales materiales utilizados son la piedra caliza arenisca rojiza en todo el palacio y el mármol grisáceo en las portadas.

Fue más brillante como Arquitecto que como Pintor, pero en este campo desplegó una amplia actividad con obras religiosas de estilo Manierista y figuras distantes. Se destacan en su obra pictórica la Virgen de la leche y el Retablo de Nuestra Señora de la Consolación, en Jaén.

Jean COUSIN I «El Viejo»
(Soucy, Sens FRA. c. 1490 – París c. 1561)

Pintor Manierista. Realizó cartones para tapices (Serie de la Vida de San Mamés) y para vidrieras, cuadros (Eva, primera Pandora), y grabados. También escribió algunos tratados (Libro de perspectiva).

Giulio «Julio» PIPI ROMANO
(Roma ITA. 1492 – Mantua 1546)

Arquitecto, Decorador, y Pintor Manierista. Fue el discípulo preferido de Rafael y su colaborador en varios cuadros. Su producción arquitectónica más importante está ligada a Mantua. Con una intensa campaña de proyectos urbanísticos y de construcciones religiosas y civiles, dejó marcado de forma definitiva el aspecto arquitectónico de la ciudad. Su obra maestra es el Palacio del Té (1524-35), residencia de verano de la Corte, cuya construcción, articulada alrededor de un patio central, se caracteriza por el equilibrio entre los distintos motivos Clásicos (bandas lombardas, friso con metopas, almohadillado, nichos, etc.). El estilo enfático y extravagante de los frescos que constituyen la decoración del interior del Palacio se transformó en uno de los paradigmas de la cultura Manierista Europea (El Olimpo).

Maestro Francesco Lazzaro Torni FLORENTINO [o FLORENTÍN]
(Florencia ITA. 1492 - Roma 1562)

Pintor Manierista, Escultor, Arquitecto y Estucador. Trabajó con su hermano Jacobo en la Capilla Real de Granada. En 1519 empezó una de las obras más importantes del Renacimiento español: la Torre de la Catedral de Murcia (que terminaría su hermano Jacobo), donde se le atribuye también, la Portada de las Cadenas en esta misma Catedral. Además de Trabajos decorativos en el Castillo de Vélez Blanco.

**Giovanni Battista Di Iacopo De ROSSI «ROSSO FIORENTINO»
(Firencia ITA. 1494 – París FRA. 1540)**

Pintor Manierista. De su producción Florentina destaca La Asunción en la Santísima Annunziata (1517), el Descendimiento de la Cruz y Moisés y las hijas de Jetró, pieza única que evidencia la influencia de Miguel Ángel. Durante su estancia en Roma realizó los Frescos de la Creación de Eva y el Pecado original (1524) y, tras el saqueo de la ciudad, se refugió en Borgo Sansepolcro y Arezzo (La cruz a cuestas), observándose un cambio en su Pintura, más oscura e inquietante. Tras una etapa en Venecia, marchó a Francia (1530) requerido por Francisco I para dirigir las obras decorativas de Fontainebleau; destaca la decoración caprichosa y elegante de la Galería de Francisco I con frescos y marcos de estuco; a esta época también corresponde otra de sus obras maestras, la Piedad (Louvre). Rosso manifestó su temperamento atormentado en composiciones de gran dinamismo plástico, con figuras agitadas y violentas y colores fríos e insólitos, que lo convierten, junto con Pontormo, en una de las principales figuras del Manierismo Toscano.

**Iacopo «PONTORMO» CARUCCI
(Pontormo, c. ESPOLI ITA. 1494 – Firencia c. 1556)**

Pintor Manierista (*ver ilustración No. 109*). Alumno de Andrea Del Sarto en Firencia, influido por Miguel Ángel y después, a través de los grabados de Dürero, por el estilo nórdico. Sus principales obras son: Vertumno y Pomona de la gran sala de la Villa Poggio, en Caiano, cerca de Firencia (1520-22); el Ciclo de La Pasión en el Claustro de la Cartuja de Galuzzo; El descendimiento de la cruz de Santa Felicità de Firencia (1526), una de sus mejores obras; La cena de Emaús; José en Egipto y numerosos retratos de expresiones muy originales. Después de 1545, fue encargado de la Decoración del Coro de San Lorenzo (Firencia); esta obra, intrincada y poco monumental, no tuvo éxito (fue destruida en el s. XVIII).

La Estética de Pontormo.

Pontormo. Fue el primer manierista del siglo XVI. Se revelaba contra la convención clásica y pretendía pintar de otra manera. El, junto con Rosso iniciaron el periodo de protesta. Pontormo fue melancólico y solitario, aunado a su juventud, lo predestinó a ser un creador revolucionario en lo artístico.

Pontormo cree que el pintor se propone hacer obras imposibles; así, trata de llegar a la misma perfección de la naturaleza, cosa inalcanzable porque dispone solamente de una superficie plana y de algunos colores. Más todavía, el pintor pretende llenar con su espíritu un lienzo muerto, quiere mejorar la naturaleza, corregirla y enriquecerla, darle más gracia, superarla y hacer cosas que ella no ha hecho nunca. Su concepción del arte de pintar equivale a una declaración de principios del incipiente manierismo.

Notas de Pontormo: Representa un manierismo individual, de la primera etapa. Fue en parte manierista pues pintó frescos de carácter clásico.

Pontormo se dejó influenciar por Dürero y Vasari le reprochaba el traicionar el género toscano a favor del germánico, y lo moderno por lo gótico.

Pontormo representa un manierismo individual, de la primera etapa.

Pintó también frescos de carácter clásico (Poggio de Caino 1520-1521).

**Antonio SOLARIO [ó SOLARI] «Il Zingaro»
(Venecia ITA. a. 1495 - ¿? d. 1514)**

Pintor. Activo en la primera mitad del s. XVI. Formado en la Escuela de Venecia, trabajó en Las Marcas y en Nápoles. Pintó los frescos de la Vida de San Benito que decoran el Claustro de la Iglesia de los Santos Severino y Sosio (c. 1495), Nápoles.

**Polidoro CALDARA Da CARAVAGGIO
(Caravaggio ITA. c. 1495 – Messina 1546)**

Pintor Manierista (*ver ilustración No. 110*). Uno de los exponentes más destacados de la Escuela Naturalista que surgió en Italia como oposición a la corriente Manierista triunfante durante el siglo XVI. En sus cuadros, tanto profanos como religiosos, no utilizó otro modelo más que la cruda realidad sin someter a los personajes a proceso alguno de idealización. Esta forma de tratar las composiciones religiosas atrajo la atención de la Contrarreforma por su carácter devocional que facilitaba la identificación de los fieles con los modelos de santidad, aunque, en algún caso, la excesiva vulgaridad de aquellos le valió algún problema con la Iglesia. Fue asimismo muy importante su utilización del claroscuro para imprimir dramatismo a sus obras.

Trabajó con Rafael en la Decoración de las Logias Vaticanas. Pintó en 1525 la Capilla de Fra Mariano Fetti en San Silvestre en el Quirinal con escenas que casi se pueden considerar paisajes puros. Decoró las fachadas de numerosas residencias Romanas con temas de inspiración Clásica.

La Estética de Caravaggio.

Caravaggio y la estética del naturalismo. Las obras de Caravaggio se dividen en dos grupos. En una se representaba flores, naturalezas muertas o escenas de la vida cotidiana de las gentes sencillas, temas prácticamente sin precedentes en una época en la que en el arte reinaba la estética de lo grandioso.

El segundo grupo de sus cuadros lo formaban grandes lienzos de temas religiosos con los que parece que Caravaggio quería demostrar que sabía pintar como los famosos de su tiempo. No obstante, él pintaba de distinta manera. Lo característico de sus pinturas son unas formas no clásicas, pero tampoco barrocas, y de contornos agudos. En cuanto al contenido, Caravaggio redujo el distanciamiento entre Dios y los santos y las cosas terrenales, tal como ya lo había hecho el arte medieval.

Se podría decir que el antagonismo que se manifiesta en el arte alrededor de los años 1600, a saber, el antagonismo entre Caravaggio y los Carracci, es un antagonismo entre dos ideas de la naturaleza y la imitación de sus inmutables leyes, entre la naturaleza misma y la Idea de Naturaleza. Así, bajo el lema de lo "natural" coexistían dos estéticas distintas: la de los clásicos y la de Caravaggio, no expresada

verbalmente sino en sus cuadros. Y mientras en la estética clásica la naturaleza era uno de los principios del arte, para Caravaggio constituía el único principio.

En estos tiempos no hubo un verdadero paralelismo entre el arte y su teoría; mientras en el arte existían diversas corrientes, la teoría era, en principio, una sola. No era ya uso adaptar la teoría a un arte nuevo, sino más bien situar el nuevo arte dentro de los marcos de la vieja teoría. Y era esto precisamente lo que sucedió con Caravaggio.

El ocaso de la teoría. No es de extrañar, que dada la interpretación de la teoría cesara en realidad el interés por ella, sobre todo de parte de los artistas. Así, ni los Carracci ni Caravaggio repararon en la misma careciendo ya de la antigua preocupación de los artistas del Renacimiento, tan convencidos de que su arte debería basarse en preceptos generales, racionalmente formulados. Los artistas de la generación de los Carracci y Caravaggio preferían fiarse de su instinto y su talento, y los conocedores y críticos adoptaban posturas semejantes. Ello no obstante, dicha renuencia hacia la teoría racional y la confianza en el instinto del artista duraron poco tiempo.

Jan Van SCOREL

(Schoorl NEERL. [HOL. Septentrional] 1495 – Utrecht 1562)

Pintor. Formado en el Taller de Cornelisz Van Oostzanen en Amsterdam y en el de Mabuse en Utrecht, viajó por Alemania, Venecia y Tierra Santa (1519-22). Nombrado por el Papa Adriano VI Conservador de las antigüedades de Roma (1522-24), fue el primer representante del Manierismo en Holanda, que influyó luego en toda una generación. Gran Retratista (Agatha Van Schoonhoven, 1529), entre sus grandes retablos destaca el Políptico de Marchiennes (c. 1504-41).

Diego De SILOÉ

(¿Burgos? ESP. c. 1495 – Granada 1563)

Escultor, y Arquitecto. Fue uno de los primeros Artistas del Renacimiento en su país. Con toda probabilidad fue hijo del Escultor Gótico Español Gil de Siloé y pasó la primera parte de su carrera artística (1519-1528) en su lugar de nacimiento, Burgos, donde trabajó principalmente como Escultor. Merced a una estancia de dos años en Italia, entró en contacto con el Arte Renacentista. La obra artística de Siloé combinó el estilo Renacentista Italiano (que había estudiado en una visita a Nápoles hacia 1517), con las influencias del estilo Gótico Español y del Arte Árabe.

En 1517 se mudó, y realizó la Escalera dorada de la Catedral de Burgos (1519), considerada una de las obras maestras del Renacimiento hispánico. Esta es su obra más importante de este periodo. Su proporcionada, rotunda y airosa estructura con esculturas de querubines, escudos de armas y ornamentación vegetal, ocupa en su totalidad uno de los muros de la Catedral. Con esta obra, Siloé salvó el desnivel de la puerta de la Cononería de la Catedral, situada en el brazo Norte del crucero de la misma, e incorporó además elementos arquitectónicos de raigambre Clasicista, al modo del Arquitecto Italiano Donato Bramante, diseñando una escalera monumental que se bifurca en dos tramos paralelos al muro del fondo.

En la propia Catedral de Burgos se le deben varias obras, en particular el Retablo mayor en la Capilla del Condestable, esculpido en colaboración con Vigarny. Sus figuras, poderosas y monumentales, se enmarcan en espacios arquitectónicos de claro sabor italianizante.

Trabajó en diferentes localidades de Castilla antes de trasladarse en 1528 a Granada, donde labró las Estatuas orantes de los Reyes Católicos para la Capilla Real. En Andalucía, donde trabajó principalmente como Arquitecto, dejó dos grandes creaciones: la Catedral de Granada y la Iglesia de San Salvador de Úbeda. En la primera, de la que se ocupó a partir de 1528, partió de los planos trazados por Enrique Egas, pero introdujo en ellos modificaciones sustanciales para crear un templo de cinco naves en el que demostró su gran dominio del espacio; resulta particularmente notable la concepción de la cabecera, constituida por la Capilla mayor y la girola, precedida por siete espectaculares arcos de medio punto, de los que se derivan singulares efectos espaciales. De este Templo destaca la organización de su cabecera, como un enorme espacio central cubierto con una gran cúpula, al modo de los edificios funerarios de la época Romana. En el sistema de alzados, se pueden observar referencias al Arte de Filippo Brunelleschi con unos grandes pilares sobre los que se apoyan en sus frentes medias columnas corintias, duplicando además la altura de las naves con un segundo cuerpo de soportes sobre el entablamento del primero. Sobresale también la Portada del Perdón (hacia 1534) estructurada a modo de un gran arco de triunfo. Su rica decoración y las enérgicas y fluidas líneas y curvas de su interior fueron una temprana expresión del estilo plateresco en el Arte Español.

Desde 1528 hasta el final de su vida trabajó en Granada, sobre todo como Arquitecto. Su llegada a la ciudad supone el asentamiento de las propuestas de carácter Clasicista en Andalucía. Se le encargó culminar dos conjuntos arquitectónicos proyectados anteriormente con una finalidad funeraria: la Iglesia del Convento de San Jerónimo (lugar de enterramiento de los Fernández de Córdoba, sobre todo del Gran Capitán) y la Catedral de Granada, donde realizó uno de los edificios más destacados del estilo Renacentista Español.

Siloé compaginó el trabajo en la Catedral de Granada, en la que se le debe también la decoración escultórica de algunas puertas, con la dirección de las obras del Colegio de los Irlandeses, en Salamanca, en el que trazó un patio de un Clasicismo impecable.

Otro de sus proyectos más destacados es el de la Iglesia del Salvador de Úbeda, concebida como lugar de enterramiento de la familia Cobos. Tiene una nave central de tres tramos, capillas laterales entre contrafuertes y una cabecera circular cubierta con una gran cúpula. Por último, habría que señalar la proyección de su Arquitectura en España (Catedrales de Málaga y Guadix) y en Latinoamérica, en las Catedrales de Guadalajara (México), Lima y Cuzco (Perú).

Diego De Siloé es una de las grandes figuras del Renacimiento español, al que aportó un elegante dominio de los esquemas italianizantes, enriquecidos a menudo con una profusa decoración, tendencia heredada quizás de su padre.

Juan De FLANDES

(¿? FLA. 1/2 s. XV a. 1496 – Palencia 1519)

Pintor. Se desconoce su trayectoria antes de 1496, momento en que está documentada su presencia en Castilla al servicio de Isabel la Católica. Del Políptico de Isabel la Católica se conserva poco más de la mitad de las 47 tablas originales; su estilo evidencia la formación Flamenca del Artista (en especial, la obra de G. David) y la incorporación de algunos elementos de procedencia Italiana, como los fondos

arquitectónicos cuatrocentistas.

En 1505 está documentada su presencia en Salamanca, período en que realizó el Retablo de la Universidad (1505-08) y el Retablo de San Miguel. En 1509 contrató el Retablo mayor de la Catedral de Palencia, obra de gran envergadura, con la representación de la Historia de Cristo en doce tablas. Se le atribuyen algunos retratos de personajes de la realeza española (Isabel la Católica, Felipe el Hermoso y Juana la loca).

Ludger RING TOM I

(Múnster, Westfalia DEUTSCH. 1496 – *id.* 1547)

Pintor alemán. Perteneciente a una familia de artistas activos en el siglo XVI en Múnster (Westfalia).

Hans HOLBEIN II «El Joven»

(Augsburgo DEUTSCH. 1497 – London ENG. 1543)

Pintor, y Grabador. Fue uno de los Maestros del Retrato en el Renacimiento y Diseñador de xilografías, vidrieras y piezas de Joyería. Fue hijo y discípulo de Hans Holbein “el Viejo”, un Pintor del Gótico tardío que se especializó en los retablos y desarrolló un estilo muy influido por el detallismo. Desde muy pequeño estudió Pintura con su padre, reconocido Artista dentro de la tradición Flamenca, notable por sus retratos.

Holbein “el Joven” se trasladó hacia 1514 a Basilea, Suiza. En 1515 se instaló ahí, donde comenzó a trabajar como Ilustrador de libros, para los impresores de la ciudad, realizando xilografías para las portadas de varias obras y una serie de bocetos en tinta para el Elogio de la locura (1511) de Erasmo de Rotterdam.

De 1516 data su primer retrato (El burgomaestre Meyer y su esposa), con el cual inició una carrera de Retratista que lo sitúa entre los mejores de todos los tiempos en su género.

En 1517 trabajó en Lucerna, y se cree que de allí pasó a Lombardía, por los cambios estilísticos que manifestó a su regreso a Basilea en 1519. En los años siguientes compaginó el retrato (Bonifacius Amerbach) con la pintura religiosa (Retablo de la Pasión) y los encargos oficiales (Decoración con escenas de Justicia en la sala del gran Consejo del Ayuntamiento).

En 1518, durante un viaje a Italia, descubrió las obras de los Pintores del Renacimiento Italiano Andrea Mantegna y Leonardo Da Vinci. El impacto de estos y otros Artistas sobre la obra de Holbein puede observarse en el modelado y la composición Renacentista de uno de sus primeros retratos, Erasmus de Rotterdam (1523), Museo del Louvre, París, Francia; representado en su estudio. En su famoso Cristo muerto, en La Pasión (ambos en el Kunstmuseum de Basilea) y en el retablo La Virgen del burgomaestre Meyer (Palacio ducal de Darmstadt, Alemania), todos ellos realizados entre 1519 y 1526. En dichas obras se aprecia una soltura en el dibujo y una riqueza cromática características de las obras de los Maestros del Norte de Italia. En sus obras religiosas, Holbein unió esta riqueza de detalles y colores con la dignidad y la severidad en la caracterización propias de temas religiosos.

Entre 1523 y 1526 aumentó su reputación como Ilustrador gracias a una serie de 51 dibujos sobre el tema alegórico medieval de la danza macabra y a una serie de grabados en plancha de madera para la traducción alemana de la Biblia de Martín Lutero. Sobresalen también en este período la serie de xilografías sobre la Danza de la muerte.

Sin embargo, la austeridad preconizada por la Reforma se fue apoderando de la sociedad suiza y disminuyó el mecenazgo artístico por lo que, a pesar de su prestigio. Por su visión crítica de la Reforma protestante Holbein se vio obligado a marcharse a Inglaterra en busca de nuevos encargos.

Llegó a London en 1526 con cartas de presentación escritas por Erasmo para Tomás Moro, entonces ya su amigo y protector; para pintar ahí importantes personajes de la época a los que habría de retratar. En London ejecutó un Retrato de la familia de Moro que constituye un hito en la retratística europea por representar a todos los personajes de cuerpo entero y en el interior de su propia vivienda, algo totalmente inhabitual por entonces.

En 1528 regresó a Basilea, donde se le encargó la ampliación de una obra anterior, Justicia (1521-22), con la que había decorado la Sala del Consejo del Ayuntamiento. La ampliación de esta serie de frescos refleja su continuo crecimiento como Artista; las nuevas composiciones, menos abigarradas que las ya existentes, poseen mayor fuerza dramática que las anteriores. Por desgracia no se conserva intacto ninguno de los muchos grandes Frescos que realizó en dicho Ayuntamiento, en Inglaterra y en Alemania. Debe juzgarse su belleza partiendo de los bocetos y de las copias que artistas posteriores hicieron de sus frescos.

Los cambios en el ambiente de la ciudad lo movieron a trasladarse de nuevo a London (1529), donde poco después fue nombrado Pintor de Enrique VIII.

En 1532 volvió a instalarse en Inglaterra, donde comenzó su carrera como Maestro Retratista. Su Retrato del Estadista Thomas Cromwell le granjeó el aplauso de los círculos reales y, hacia 1536, fue nombrado Pintor de Corte de Enrique VIII.

En estos años realizó una magnífica serie de retratos del Rey y su familia. Entre sus obras más significativas están los Retratos de Enrique VIII de Inglaterra (c.1534-36), Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, España; y de su esposa Juana Seymour, este último destruido por el fuego en 1698, así como los de muchos personajes de la Corte, entre los que se incluyen gran parte de las esposas de Enrique VIII y su Hijo Eduardo (más tarde Eduardo VI). Los bocetos preliminares de dichas pinturas, en los que combinaba tiza (gis) y tinta con otros medios, se cuentan entre sus obras más preciadas. La colección Real del Palacio de Windsor posee 87 dibujos realizados por él.

Realizó ahí también el retrato Los embajadores, una de sus obras maestras. Por el equilibrio compositivo, la característica riqueza de colorido y la profundización psicológica, sus retratos constituyen creaciones artísticas difícilmente superables

La fama de Holbein está basada en sus retratos realistas de personas y grupos. La atención que prestaba a detalles de la piel, el pelo, los ropajes y la ornamentación, así como el talento para representar con exactitud cada una de las diferentes texturas, no disminuían ni iban en detrimento de las características esenciales y de dignidad de sus retratados. También realizó miniaturas y contribuyó al gran Arte Renacentista de la pintura sobre vidrio con numerosos dibujos.

Murió durante una epidemia de peste.

Alessandro BONVICINO «Il Moretto»
(Brescia ITA. c. 1498 – f. d. 1554)

Pintor. Formado en Venecia y en Padua, no olvidó sus raíces Lombardas, a las que añadió la tonalidad veneciana. Con posterioridad, su obra se aproximó a Rafael (Caída de San Pablo).

Battista FRANCO «Semolei»
(Venecia ITA. c. 1498 – f. d. c. 1561)

Pintor y Grabador. Estudió en Roma a Miguel Ángel. Pintó un gran Juicio final en la Catedral de Urbino, a imitación del de la Capilla Sixtina.

Marten Van HEEMSKERCK
(Heemskerk, Alkmaar NEERL. 1498 – Haarlem 1574)

Pintor, y Grabador Manierista. Discípulo de J. Van Scorel, sobresalió por su habilidad en el trato de diferentes técnicas artísticas. Durante su estancia en Roma (1532-1536) conoció obras de la Antigüedad Clásica, y a las de Miguel Ángel, quedando muy influido por su obra.

Sus Dos cuadernos de dibujos (*Kupferstichkabinett*, Berlín) realizados en Roma entre 1532 y 1535 tienen gran importancia porque registran muchos monumentos Romanos que ya no existen o han sufrido transformaciones que los hacen irreconocibles; como ejemplo pueden citarse los dibujos que hizo de la Construcción de la Basílica de San Pedro sobre los restos de un antiguo Templo Cristiano.

Se estableció definitivamente en Haarlem desde 1537, su obra posterior hace de él el primer Manierista Holandés. En sus numerosas obras mitológicas y religiosas realizó composiciones complejas de colores brillantes y figuras musculadas en movimientos tumultuosos.

VASCO De La ZARZA
(¿Toledo ESP.? f. s. XV a. 1499 - ¿? 1524)

Escultor. Activo en Castilla desde 1499. Aunque se le suele considerar de origen Toledano, algunos especialistas le creen nacido en Portugal. Perteneciente a la etapa inicial del Renacimiento y uno de los introductores de este estilo en tierras castellanas. Figura entre los primeros Escultores Españoles de la corriente Renacentista, si bien sus ornamentaciones son más propias de la fase inicial del Plateresco.

Se conocen muy pocos datos de su biografía, pero parece probable que se formara en Italia, quizá en la región Lombarda, y en contacto con la obra del Florentino Domenico Fancelli, a juzgar por las características de su estilo, muy influido por el lenguaje del *Quattrocento* italiano. En sus obras se observan influencias de Fancelli.

Es autor de una obra elegante y preciosista, en la que muestra el interés por la abundancia decorativa propia del Plateresco. Desarrolló su actividad en Segovia, Toledo, Palencia y, fundamentalmente, en Ávila, donde se encuentran algunos de sus trabajos más relevantes. Para la Catedral de esta ciudad realizó, el Altar de Santa Catalina (terminado por sus discípulos), la talla del Retablo mayor y el trasaltar, su obra más notable (1508-18). En él se incluye el famoso Sepulcro de Don Alonso de Madrigal, El Tostado, en el que este Obispo nacido en Ávila aparece representado sedente y escribiendo, iconografía rara en España pero con claros precedentes en Italia. Esta actitud del personaje está relacionada con el hecho de que dicho eclesiástico escribiera hacia 1440 el libro Sobre los dioses de los gentiles, impreso en Salamanca en 1507, el primer texto de tema mitológico escrito por un Español. También hizo ahí el Sagrario del altar mayor, la Decoración del Baptisterio (1522).

Vasco de la Zarza también realizó otros importantes sepulcros Renacentistas, entre los que destaca el Sepulcro del Obispo Alonso Carrillo de Albornoz, y de Íñigo López Carrillo de Mendoza, en la Catedral de Toledo (c. 1515), en el que utiliza el esquema de arco triunfal con rica ornamentación Renacentista.

Maestro De ÁGREDA
(¿? ESP. f. s. XV - ¿? d. 1519)

Pintor. Activo en Aragón y Navarra en los primeros decenios del s. XVI. El Retablo de San Miguel de Ágrede (1519) es su obra más importante y característica.

Andrea «Del BRESCIANINO» PICCINELLI
(Siena ITA. f. s. XV a. 1502 - ¿? d. 1525)

Pintor Manierista. Documentado entre 1502 y 1525. Por su formación con Pinturiccio y Rafael participó del Clasicismo y del Manierismo Italiano de la primera mitad del s. XVI.

Pierre NEPVEU «Pedro NEPEU»
(¿? FRA. f. s. XV – Amboise c. 1542)

Arquitecto y escultor francés. Tomó parte en la construcción de los castillos de Loira, Amboise, Chenonceaux y Chambord, del que se le atribuye la escalera central.

Jan MONE
(Metz FLA. f. s. XV – Malinas c. 1548)

Escultor. Parece demostrado que, entre 1516 y 1520, trabajó, junto con B. Ordóñez, en el Trascoro de la Catedral de Barcelona. En la Iglesia de Saint-Martin de Halle se conserva un Altar de alabastro que realizó para Carlos V. Es autor también de numerosos monumentos funerarios inspirados en el estilo del Renacimiento Italiano (Douai, Hoogstraten, Enghein, Braine-le-Château).

Francisco De VILLALPANDO

(¿? ESP. f. s. XV – Toledo c. 1561)

Arquitecto, Escultor, y Orfebre. La Reja de la Capilla mayor de la Catedral de Toledo y la Portada del Colegio de los Infantes, en la misma ciudad, son obras notables que revelan la influencia Renacentista Italiana.

Lorenzo VÁZQUEZ

(¿? ESP. f. s. XV – Toledo c. 1561)

Arquitecto. Considerado el introductor del gusto Renacentista en la Arquitectura Castellana, adquirió una formación cuatrocentista en Italia, estilo que desarrolló posteriormente en España según fórmulas propias. Arquitecto de la poderosa familia de los Mendoza, su obra más antigua es la Fachada del Colegio de Santa Cruz de Valladolid (c. 1491), a la que siguen otras como el Palacio de Medinaceli de Cogolludo (c. 1495). Ejerció notable influencia en la expansión del Plateresco en Castilla y, especialmente, en la formación de Alonso de Covarrubias.

Juan Pedro De IBARRA

(¿? ESP. f. s. XV - ¿? 1576)

Arquitecto. Discípulo de Juan De Álava, trabajó en la Catedral de Coria (c. 1536), en el Colegio de los Irlandeses en Salamanca (1459) y en el Convento de San Benito en Alcántara (1576).

Gaspar De TORDESILLAS

(¿Tordesillas? ESP. p. s. XVI a. 1536 – ¿? d. 1562)

Escultor. Colaborador de Juan De Juni en el Retablo de San Antón Abad (1547), de la Iglesia de San Benito (Valladolid), y en la Capilla de los Alderetes (San Antolín de Tordesillas); en esta última labró el Sepulcro de Pedro Alderete, en el que se percibe la influencia de Miguel Ángel.

Juan Bautista De TOLEDO

(¿Toledo? ESP. p. s. XVI - Madrid 1567)

Arquitecto. Se formó en Italia, donde se cree que colaboró con Miguel Ángel en las obras de la Basilica de San Pedro.

Regresó a España en 1559 y, un año más tarde, fue nombrado Arquitecto del Rey Felipe II. Al servicio del soberano realizó diversas intervenciones en El Alcázar y el Palacio de Aranjuez, antes de ocuparse de sus dos grandes realizaciones. La primera fue el Convento de las Descalzas Reales, donde la austeridad de la concepción y el empleo de figuras geométricas como único motivo ornamental manifiestan su formación italiana.

Establecido en Logroño desde 1552, contrató junto con Juan de Rojas la finalización del Retablo mayor de la Iglesia de Santa Maria del Palacio, en el que habían intervenido con anterioridad Pedro De Bustamante y Juan De Goyaz. Considerada como una de las mejores obras, por la que cobro una elevada suma, presenta en su calle central las imágenes del Árbol de Jesse, la Asunción y el Calvario en un estilo Manierista próximo al romanismo. La obra se tasó en 1561.

A mediados de la década de 1550, se documentó la realización de la Sillería del Coro de Santa Maria la Redonda, con figuras de filiación berruguesa, en la que probablemente intervino junto a Juan de Lorena.

Su obra de mayor alcance fue el Real Monasterio de El Escorial, comenzado bajo su dirección en 1563 y del que Toledo fue autor del proyecto, del Patio de los Evangelistas y de los Claustros menores. Murió sin poder acabar esta magna obra y le sucedió Juan De Herrera, quien introdujo algunas modificaciones, pero no en la planta, en la que respetó los planos originales.

Entre 1557 y 1560, residió en Zaragoza, donde llevó a cabo los Relieves historiados del Trascoro de la Seo, una de las piezas escultóricas más significativas del estilo Renacentista en Aragón, en la que también intervino Juan Sanz De Tudelilla. Según se especifica en el contrato, debía seguir el proyecto diseñado por Jeronimo Vallejo y ejecutar los relieves en yeso. Se atribuyen a Bruselas las figuras de San Valero, San Lorenzo y San Andres y algunas de las escenas de su vida, entre las que destacan las de sus respectivos martirios.

Su última actividad documentada es la participación en el Retablo mayor de Aldeanueva de Ebro (La Rioja), realizado por Pedro De Troas. En la tasación de la obra (1565), se alude a las cinco historias, que llevó a cabo, identificadas con los relieves del banco, que representan la Anunciación, el Nacimiento de Jesus, La Epifanía y la Circuncisión, y una figura de San Bartolome, así como las Imágenes del relicario, parte de las cuales se encuentran en la Sacristía de la Iglesia.

Se admite como fecha de su muerte la de 1565, pues en ese año se pagó a su hijo Cibrian parte de la cantidad adecuada al Maestro por la realización del Retablo de Santa Maria del Palacio.

Se le considera autor además de algunas otras obras en La Rioja, como las Imágenes del Retablo de la Anunciación de Luenzas (Museo Diocesano de Calahorra), los Relieves de la Sacristía de la Catedral de Calahorra y el Retablo de Santa Maria la Redonda en Logroño. Su estilo se caracteriza por los anticlásicos propios del Manierismo y la influencia de Miguel Ángel en la Anatomía de las figuras, aunqueal parecer no recibió el influjo del Arte Italiano de forma directa sino a través de los Maestros Castellanos y Aragoneses de la época, que incidieron en el carácter expresivo y movido de sus composiciones. Su influencia se extendió a los Maestros activos en La Rioja en la segunda mitad del siglo XVI, y a algunos talleres navarros, como el de Juan De Goyaz

Hans EWORTH «Haward, Eenwouwts, Eywooddes, Everts, Evance, Huett»

(Amberes FLA. p. s. XVI a. 1540 - ¿? d. 1574)

Pintor flamenco. Hacia 1545 vivía en Londres donde gozaba de fama como retratista. Inspirándose, sucesivamente, en Holbein, en Moro y en la escuela de Fontainebleau, pintó a Thomas Wyndham (1550), y a María Tudor (Burlington house).

Jacopo PARR**(Bissone, Milán ITA. p. s. XVI – Estocolmo SUECIA 1575)**

Arquitecto de origen italiano. Introdujo en Silesia las formas del renacimiento (palacio de los Piast y ayuntamiento de Brzeg).

Arnao De BRUSELAS**(¿Bruselas? FLA. p. s. XVI ¿? d. 1576)**

Escultor. No se tienen referencias documentales sobre las primeras etapas de su vida; tradicionalmente se le ha considerado de origen Flamenco, aunque algunos autores, basándose en las características de su estilo, le suponen nacido y formado en España, puesto que no presenta relación con la producción realizada en Flandes en esta época y sí con la obra de autores Castellanos como Siloe, Ordoñez y Berruguete, particularmente con este último. Los estudiosos han considerado la posibilidad de que fuera descendiente de Giralte de Bruselas, Escultor que trabajó en Castilla a comienzos del siglo XVI. Es uno de los principales representantes del Renacimiento en La Rioja, donde residió desde mediados de siglo y desarrolló la mayor parte de su producción. Probablemente intervino, junto con Juan de Beugrand, en la ejecución del Retablo de San Vicente de la Sonsierra (1545), pero su primera atribución documentada es el Retablo de Alberite. Iniciado por el Escultor Flamenco, Maestre Anse en 1549. Contrató su terminación para el año siguiente, y lo finalizó en 1554. Destacan en el conjunto la ornamentación Renacentista a base de grutescos y las escenas sobre la Pasión de Jesucristo. Para su realización, se trasladó a Alberite desde Genevilla, en Navarra, lo que inclina a algunos autores a pensar que con anterioridad a su establecimiento en La Rioja trabajó en el Retablo de San Juan Bautista y en el Retablo mayor de esa localidad, en colaboración con Andrés de Araos se adjudican a Bruselas, la Imagen de San Esteban, titular y las tallas del Apostolado. Por similitudes estilísticas se le atribuyen también en esta región parte de los Retablos de La población, El Busto y Armañanzas, y el de Elvillar (Alava).

Francesco PARR**(Bissone, Milán ITA. p. s. XVI – Estocolmo SUECIA 1580)**

Arquitecto. Trabajó en el palacio de Gústrow y llamado a Suecia en 1572, en el castillo y la catedral de Uppsala, así como el primer palacio real de Estocolmo.

Juan ANGLES**(¿? ESP. p. s. XVI - ¿? ESP. d. 1593)**

Arquitecto español. Inició su actividad en Tortosa, donde se le atribuyen el convento de Santo Domingo y el colegio de San Luis. Para dirigir la construcción del convento de santo Domingo de Orihuela, se trasladó hacia 1570 a ésta ciudad, donde aún vivía en 1593.

Niccolò «Tribolo» PERICOLI**(Florencia ITA. 1500 – *fd.* 1550)**

Escultor Manierista, y Arquitecto. Discípulo de Sansobino y amigo de Miguel Ángel, trabajó como Escultor en San Petronio de Bolonia y después en Florencia (Capilla de los Médicis) y en Loreto. Fue sobre todo un Arquitecto paisajista de gran inventiva, que supo armonizar la vegetación con las esculturas (Jardines de Boboli, Florencia).

Jan SWART Van GRONINGEN**(Groninga NEERL. c. 1500 - ¿Amberes? c. 1553)**

Pintor y grabador neerlandés. Conjugó el manierismo con el realismo en sus escasos cuadros conocidos: Retrato de hombre con clavel (Louvre), Adoración de los reyes natos (Amberes), así como en sus grabados influidos por el arte de Holbein.

Jan Cornelis VERMEYEN «De Mayo ó Barbalonga»**(Bewerwijk NEERL. c. 1500 - ¿Amberes? 1553/59)**

Pintor, y Grabador. Pintor de la Corte de Margarita de Austria y de María de Hungría, estuvo también al servicio del Emperador Carlos V, para quien realizó una Serie de cartones para tapices sobre el sitio de Túnez (1535).

Luca PENNI «Romanus»**(Florencia ITA. 1500 - París FRA. 1556)**

Pintor. Hermano de Giovanfrancesco. Discípulo de Pierino del Vaga y de Rafael. Trabajó sobre todo en Francia, y decoró algunas Estancias de Fontainebleau.

Christoph AMBERGIER**(Augsburg DEUTSCH. 1500/05 – *fd.* 1561/62)**

Pintor. Pintó retratos de aguda caracterización en la línea de Holbein "el Joven". Son también importantes los motivos sacros de su Pintura, de evidente influencia Veneciana.

Ligier RICHIER**(Saint-Mihiel o Dagonville FRA. c. 1500 – Ginebra SUIZA 1567)**

Escultor. De su producción destaca la Estatua de René de Chalón (Colegiata de San Pedro, Bar-le-Duc), y el Sepulcro con trece figuras de Saint-Mihiel, con un estilo que conjuga elementos del Manierismo Italiano con la tradición del Realismo Gótico. También fueron Escultores su hijo Gerard (Saint-Mihiel 1534- c. 1600) y sus nietos Jean (Saint-Mihiel 1581-1624) y Jacob (Saint-Mihiel 1585-Grenoble 1640).

Jean De BOULOGNE «Giambologna»

(Douai FLA. 1500 - Florencia ITA. 1571)

Pintor. Nacido en Flandes, trabajó sobre todo en Italia, donde su nombre fue convertido en Giambologna. El éxito inmediato de sus obras, que circularon por las cortes de toda Europa, contribuyó a difundir el estilo Manierista, cuyo intérprete principal fue Giambologna.

Paris BORDON [ó BORDONE]

(Treviso ITA. 1500 – Venecia 1571)

Pintor Manierista. Atento a las transformaciones del gusto, incluyó complejos motivos arquitectónicos y escenográficos en sus obras. Más tarde, cultivó el Manierismo internacional en numerosos retratos, en pinturas históricas y bíblicas.

Benvenuto CELLINI

(Florencia ITA. 3 de Noviembre 1500 – *íd.* 3 de Febrero 1571)

Escultor y Orfebre Manierista. Se convirtió en uno de los Orfebres más importantes del Renacimiento Italiano y realizó monedas labradas, joyas, floreros y adornos exquisitos.

Entró como aprendiz de Orfebre a la edad de 15 años. Un año después tuvo que exilarse en Siena a consecuencia de su apasionado temperamento que le hacía verse involucrado continuamente en duelos y peleas. Más tarde, en Roma, fue discípulo de Miguel Ángel durante corto tiempo.

Cellini trabajó para los Papas Clemente VII y Pablo III, Francisco I de Francia y Cosme I de Medici.

De 1519 a 1540 residió fundamentalmente en Roma, donde se sabe que recibió encargos del Papa y de otros comitentes destacados, pese a lo cual sólo se conservan de aquel período algunos sellos, monedas y medallas.

En 1540 se trasladó a Francia para trabajar al servicio de Francisco I en Fontainebleau, donde realizó los relieves en bronce de la Ninfa de Fontainebleau (Louvre, París). También creó para él un elaborado Salero de oro y esmalte (1539-43), Kunsthistorisches Museum, Viena. El cual constituye la mejor creación de la Orfebrería Renacentista gracias a su plasmación en pequeño tamaño y con multitud de detalles de un grupo escultórico digno de haber sido realizado en gran escala.

La Ninfa de Fontainebleau es la primera escultura que se conoce de su mano, fechada poco antes de su regreso a Florencia motivado por problemas con la Corte, en 1545.

Obligado a marcharse en 1545, debido a sus discusiones con la amante del Rey y a sus excentricidades, regresó a Florencia. Allí, bajo el mecenazgo de Cosme I de Medici, realizó numerosos trabajos en metal, entre ellos un busto en bronce de Cosme I (Museo Bargello, Florencia) y la colosal estatua, también en bronce, de Perseo (1545-54), Loggia dei Lanzi, Florencia; que se considera su obra maestra.

En 1562, esculpió un Crucifijo de marfil, regalo de Francisco de Medici a Felipe II, que se conserva en el Trascoro de la Iglesia del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Todas estas creaciones se caracterizan por el trazo nervioso y la riqueza de detalles, transposición a la Escultura de su formación como Orfebre.

Cellini es también célebre por su autobiografía, escrita entre 1538 y 1566. Sus memorias constituyen un ameno relato de sus huidas, aventuras e intrigas, así como un retrato valioso de la vida política, social y eclesiástica del siglo XVI.

Su personalidad es una de las mejor conocidas del Renacimiento italiano gracias a su autobiografía, que gozó de gran fama en los siglos XVII-XVIII, hasta el extremo de encumbrar al Artista por encima de sus merecimientos. Cellini ha sido considerado como un prototipo del hombre del Renacimiento. La obra muestra a un Cellini orgulloso de sí mismo y narra una vida llena de aventuras y de anécdotas que dan origen a páginas de gran interés, reveladoras del ambiente cultural y social de su época.

Escribió dos tratados (Tratado de Escultura y Tratado de Orfebrería), de carácter eminentemente práctico, en los que incluyó detalladas descripciones de sus obras y noticias sobre otros Artistas de su tiempo.

Notas de Benvenuto Cellini: ejemplifica con su vida sensual, la idea del nuevo artista, que ve que la belleza sensible glorifica en su raíz misma las más elevadas manifestaciones del arte, que la vida no es meramente contemplativa y del hombre que deja de anular su sensualidad.

Bartolommeo RICCIO «Il Nerone»

(Siena ITA. c. 1500 – *íd.* 1571)

Pintor y arquitecto italiano. Discípulo y colaborador del Sodoma, con cuya hija se casó. Llegó a ser, después de éste, jefe de la escuela de Siena. Está representado con la Pietá en el museo de Berlín.

Giulio DANTI

(Perugia ITA. 1500 – *íd.* 1575)

Arquitecto, orfebre y fundidor italiano. Participó en la construcción de la Roca Paulina y del palacio de los Priors, en Foligno. Obras suyas son también la cruz procesional de plata de Visso (Macerata) y el tabernáculo de la iglesia inferior de Asis (c.1570), realizada según dibujos de G. Alessi.

Francisco GIRALTE

(Valladolid ESP. c. 1500 – Madrid 1576)

Escultor. Es el autor más representativo de la Escuela Palentina del segundo tercio del s. XVI. Colaboró con Berruguete y realizó Retablos para Cisneros y para la Iglesia Vallisoletana de la Magdalena; instalado en Madrid, trabajó en el Retablo y en los Sepulcros de la Capilla del Obispo.

Rodrigo GIL De HONTAÑÓN

(Rascafría ESP. 1500/05 - Segovia ESP. 1577)

Arquitecto. Pertenece al grupo de los grandes Maestros del siglo XVI en España, junto a figuras como Alonso de Covarrubias, Diego De Siloé, Andrés De Vandelvira, Pedro Machuca o Juan De Herrera, durante el periodo de transición entre el primer Plateresco de comienzos de siglo y el Renacimiento.

Fue hijo natural del también Arquitecto Juan Gil de Hontañón (h. 1480-1526), con quien se formó y colaboró luego en diversas obras, como la construcción de la Catedral de Salamanca y la Catedral de Segovia, obras de larga duración en las que intervinieron numerosos Artistas. También fue Arquitecto su hermano Juan, llamado "el Mozo". Rodrigo superó a su padre en maestría y prestigio, hasta convertirse en una de las grandes figuras de la Arquitectura Renacentista en España. Fue un Arquitecto muy prolífico, que se ocupó por igual de obras religiosas y civiles, aunque entre estas últimas se encuentran todas sus obras maestras.

Se formó en el Arte de la construcción, más que en el de la decoración, lo que podría explicar el carácter un tanto Goticista de sus obras. El ambiente en el que se movió, la Castilla más tradicional, hace que en ocasiones se identifique al gran Maestro Cantero con el Plateresco, aun cuando es a él a quien se debe una decisiva evolución desde las primeras formas naturalistas, simplistas, medievalistas, a las trazas nobles y depuradas de los ideales clásicos.

En 1537 sucedió a Juan de Álava al frente de las obras de la Catedral de Plasencia y en la Fachada principal del Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela, ciudad en la que intervino desde 1540 también en las trazas y la construcción de algunos lados de la plaza de las Platerías.

Entre sus obras más representativas destacan en primer lugar sus trabajos en el Claustro de la Catedral de Santiago de Compostela, donde intervino con poderosas líneas de imposta que marcan una acusada horizontalidad en la composición, disposición arrítmica de huecos con pequeños frontones, galería superior típicamente hispana con una arquería corrida de medio punto y la rotunda presencia de la torre en esquina.

A partir de 1538 se encargó en Salamanca de la construcción de la Casa de la Salina y del Palacio de Monterrey, una de sus mejores creaciones, con su delicada ornamentación Plateresca y el remate en crestería. Semejantes características se encuentran en la parte conservada del Palacio de Monterrey (un gran conjunto de planta cuadrada con disposición en cruz griega), con una soberbia fachada Plateresca en la que se intensifica el ornamento escultórico en los cuerpos superiores. En la misma ciudad se levantó la Casa de la Salina, también conocida como el Palacio de Fonseca, un ejemplo interesante de edificio urbano con patio y fachada notables. En el primero se observa una audaz galería superior volada soportada por poderosas ménsulas.

Quizá su obra más conocida sea la Fachada de la Universidad de Alcalá de Henares (Madrid), finalizada en 1553. Es un gran lienzo estructurado en tres zonas horizontales: la superior, que cuenta con una galería corrida articulada por columnas rematadas en pináculos, y las dos inferiores, más desnudas, donde se abren típicos huecos estandarte Platerescos de gran plasticidad. Esta realización constituye uno de los grandes hitos del Plateresco Español, con una riqueza decorativa que no conduce al recargamiento sino a la distribución serena y elegante de los motivos.

Con posterioridad edificó la Iglesia de las Bernardas, en Salamanca, quizá su obra más original, y una última obra destacada es el Palacio de los Guzmanes, en León (1559-66), cuyo patio resume en cierto modo su estilo ante todo elegante e imbuido de mesurado Clasicismo, de trazas cercanas, aunque un tanto más sobrias, a las de Monterrey en su galería superior y huecos rítmicos con alternancia de frontones curvos y rectos.

Vicente Juan «De JUANES» MASSIP

(Fuente de la Higuera ESP. 1500 a 23 – Bocaliente 1579)

Pintor Manierista. Hijo de Vicente Masip. Durante los primeros años siguió el estilo paterno, hasta el punto de que a veces resulta difícil la atribución de obras a uno u otro Pintor. Debió de conocer el Arte Italiano a través de otros Pintores, especialmente su padre, ya que no consta que realizase ningún viaje a Italia. Entre sus trabajos cabe destacar el ciclo de la Historia de San Esteban, su obra más importante realizada para la Iglesia de este Santo en Valencia y cuya composición de fondos trasluce una evidente influencia italiana. Entre sus temas favoritos, realizados una y otra vez, figuran La Sagrada Familia, La Inmaculada, La Virgen con el Niño.

Pietro BUONACCORSI «Pierino Del VAGA»

(Florencia ITA. 1501 – Roma 1547)

Pintor Manierista. Conoció a J. Romano, a G. Penni y a Rafael, con quien trabajó en la decoración de las estancias vaticanas. Fue uno de los principales protagonistas del Manierismo Italiano, con gran número de seguidores en Roma y Génova. Destacan sus Frescos del Palacio Doria de Génova.

Heinrich ALDEGREVER

(Padeborn DEUTSCH. 1502 - Soest 1558)

Grabador, y Pintor. Discípulo de Dürero, se especializó en grabados de pequeño formato, con motivos ornamentales, temas religiosos y retratos.

Giulio CAMPI

(Cremota ITA. c. 1502 – *id.* 1572)

Pintor Manierista. Hijo de Galeazzo Campi (1470-1536). Trabajó, influido por el Arte Veneciano, en su ciudad natal y en Milán. Autor de Pintura religiosa. Tuvo entre sus alumnos a sus tres hermanos.

Aprendió de su padre, y del Arquitecto y Pintor Giulio Romano. Su obra más conocida es la Iglesia de Santa Margherita de Cremona, que

edificó y decoró. También realizó Frescos para la Catedral, y en otras Iglesias de la ciudad, y de Milán.

**Girolamo Francesco Maria MAZZOLA [o MAZZUOLI] «Il Parmigianino»
(Parma ITA. 1503 – Casalmaggiore 1540)**

Pintor Manierista. Estudió en Parma con Correggio, de cuyo estilo sensual fue uno de los principales seguidores y al que Parmigianino sumó el Clasicismo de Rafael. En su ciudad natal dio sus primeros pasos como Artista con los magníficos Frescos para la Iglesia de San Giovanni Evangelista.

Hacia 1523 se trasladó a Roma, desde donde viajó a Bolonia en 1527, tras el saqueo de la capital por las tropas del Emperador Carlos V. En Bolonia realizó algunas de sus obras más refinadas, entre ellas la Virgen con el niño con Santa Margarita y otros Santos (Academia de Bolonia).

Regresó a Parma en 1531 y comenzó los Frescos de la Iglesia de Santa Maria della Steccata, que dejó inacabados tras su muerte en 1540, que no finalizó se cree que por pura dejadez.

Destacó como Pintor de Retratos, y también como Grabador. Su fama, no obstante, está más vinculada a las obras de caballete que a los frescos. Cultivó la temática religiosa y mitológica, con un estilo personalísimo, típicamente Manierista, de figuras alargadas, colorido frío, ambiente sensual y elegante. Es emblemática en este sentido la Virgen del cuello largo (1534-40), Galería de los Uffizi, Florencia.

Cupido tensando el arco (*Kunsthistorisches Museum*, Viena) está también entre sus obras principales.

Realizó una serie de bocetos y estudios para los Retratos de Cristóbal Colón y Américo Vesputio así como su Autorretrato (1524), *Kunsthistorisches Museum*, Viena; en un espejo convexo. Dentro de esta línea en el Museo del Prado de Madrid se conservan Pedro María Rossi, o Roscio, Conde de San Segundo (c. 1533) y Camilla Gonzaga, Condesa de San Segundo, y sus hijos (c. 1533).

Se le deben así mismo numerosos otros grabados y fue uno de los difusores de la técnica del aguafuerte.

Notas de Parmigianino: Aparte de emplear proporciones alargadas, poco tenía en común con los otros manieristas.

**Agnolo TORI Di COSIMO «Angiolo BRONZINO»
(Florencia ITA. 1503 – *id.* 1573)**

Pintor Manierista. Fue el Artista más sobresaliente del estilo Manierista Toscano. Como Pintor de la Corte de los Medici en Florencia, realizó un gran número de retratos y de pinturas religiosas. Su estilo, en el que se percibe la influencia de su Maestro Jacopo *Il Pontorno*, es distante, refinado, aristocrático y técnicamente brillante en la ejecución de detalles y colores; precioso pero frío, se apoya en la fuerza constructiva de los elementos plásticos y en la fuerza irreal del color, características del Arte Cortesano de la Europa Renacentista.

Sus retratos, aunque de líneas muy estilizadas y poses elegantes, alcanzan una rigidez formal que representa el máximo refinamiento de esa cualidad Manierista. Un ejemplo famoso es la frialdad y brillantez del Retrato de un joven (c. 1535), Museo Metropolitano de Arte, N. York. En el Museo del Prado, Madrid, se conserva la obra Retrato de Don García de Medici.

Su influencia en el retrato alcanzó al Artista Francés del siglo XIX Jean Auguste Dominique Ingres.

Sus obras de temática religiosa, como Cristo en el limbo (1552), Santa Croce, Florencia; Resurrección, y El descendimiento muestran las características típicas del Manierismo, como el alargamiento de las formas y la composición abigarrada y angulosa.

Notas de Bronzino: Su pintura al igual que la de Vasari es del manierismo de la segunda etapa, muy diferente a la de Pontorno y Rosso. Fue manierista en sus composiciones y clásico en sus retratos.

**Pieter KEMPENEER «Pedro De CAMPAÑA»
(Bruselas FLA. 1503 – *id.* c. 1580)**

Pintor Manierista. Trabajó parte de su vida en Sevilla (España), donde fue una de las principales figuras del Renacimiento de influencia rafaelista.

En 1529 trabajaba en Bolonia y poco después en Venecia. Luego en Roma, A partir de 1537 se documentó su estancia en Sevilla, donde residió hasta 1563, realizando importantes obras como el Descendimiento (1547) y la Purificación (1555) de la Catedral, y la Adoración de los pastores (1557) de la Iglesia de Santa Ana.

En su estilo se suman la elegancia y la claridad compositiva, de raíz italiana, con un interés por lo cotidiano y lo dramático que derivan de sus orígenes flamencos, a lo que él aporta una técnica depurada y una especial valoración de los efectos de luz.

Poco antes de 1563 retornó a Bruselas, Flandes; donde fue nombrado Director de la Fábrica de Tapices.

**Francesco PRIMATICCIO
(Bolonia ITA 1504 – París FRA. 1570)**

Pintor, Escultor, Arquitecto, y Decorador. Discípulo de Julio Romano. Su actividad se desarrolló principalmente en Francia.

Primaticcio ejerció una influencia decisiva en el Arte Francés de aquel momento, por su trabajo junto con el Pintor Manierista Italiano Rosso Fiorentino. Ambos Pintores moderaron las distorsiones más pronunciadas del Manierismo Italiano y crearon una variante estilística más elegante y acorde con el gusto francés. De toda la obra de Primaticcio apenas se conservan en la actualidad unos pocos ejemplos; de entre ellos, sus bocetos y dibujos, así como los relieves en estuco proyectados para Fontainebleau —sinuosas figuras desnudas de seres mitológicos— ponen de manifiesto su refinada sensualidad.

A partir de 1531 se convirtió en uno de los grandes Maestros del Manierismo. Francisco I durante su reinado le llamó a Francia para dirigir los trabajos de decoración del Palacio de Fontainebleau (1531), en el cual ejecutó importantes obras.

En 1540 fue nombrado comisario general de construcciones, cargo en el que sirvió a tres reyes de Francia, también supervisó las construcciones llevadas a cabo en los reinados de Enrique II y de Carlos IX de Francia.

Su obra maestra, la Galería de Ulises (1541-70) en el Palacio de Fontainebleau, ha desaparecido.

Jan Sanders Van HEMESSEN

(Hemixen, c. Amberes FLA. c. 1504 – Haarlem c. 1575)

Pintor Manierista. Estudió en el taller de Van Cleve en Amberes. Su técnica, basada en la presentación de figuras o bodegones en primer plano, encuadrando otras escenas del fondo, fue también utilizada por P. Aertsen e influyó en Velázquez.

Juste De JUSTE [GIUSTI]

(Tours FRA. 1505 – /d. 1559)

Escultor. Hijo de Antonie, colaboró también en la Tumba de Luis XII (figuras de los apóstoles y de las virtudes).

Luis De VARGAS

(Sevilla ESP. c. 1505 - ¿? 1567)

Pintor Manierista. Perteneciente a la Escuela Sevillana, residió durante muchos años en Italia; aunque de esta etapa no se conoce ninguna pintura, su obra posterior revela la influencia de Perin del Vaga.

En 1555 realizó su primera obra de datación segura: el Retablo del Nacimiento de la Catedral de Sevilla, para la que pintó también el Retablo de la Generación temporal de Cristo (1561), inspirado en una obra de Vasari. Gozó de gran prestigio por su calidad de primer Pintor Andaluz vinculado de pleno a la cultura pictórica Italiana.

Léonard LIMOSIN I

(Limoges FRA. c. 1505 - ¿? 1577)

Esmaltador francés de Limoges, se formó en la escuela de pintura de Fontainebleau. Francisco I lo puso al frente de la manufactura real de Limoges; realizó numerosos retratos y más de 1800 esmaltes.

Lambert LOMBARD

(Lieja FLA. 1506 – /d. 1566)

Pintor, Arquitecto, Grabador, y Arqueólogo flamenco. Influyó de manera notable en el desarrollo del Renacimiento en los Países Bajos. En Roma conoció a Vasari. En su taller de Lieja se formaron numerosos Artistas (F. Floris, L. de Heere, W. Key).

Iacopo BAROZZI «Da VIGNOLA»

(Vignola ITA. 1507 – Roma 1573)

Arquitecto. Uno de los más destacados del bajo Renacimiento, precursor del Barroco y pionero del estilo asociado a la Contrarreforma.

Se formó en Bolonia, pero trabajó fundamentalmente en Roma, donde se estableció en 1543.

El Cardenal Alejandro Farnesio (el futuro Pablo III) le llevó a Roma, donde comenzó trabajando como Pintor. Su actividad arquitectónica comenzó en Bolonia, pero en 1550/51 volvió a la ciudad eterna como Arquitecto del Papa Julio III, que le encomendó su Villa de recreo en las afueras de la ciudad. La Villa Giulia, realizada en colaboración con Giorgio Vasari y Bartolommeo Ammanati, forma un conjunto ordenado por un fuerte eje de simetría visual donde priman las diferencias de nivel y los recorridos interrumpidos. La principal novedad de este Palacete Renacentista es la combinación de la planta rectangular del edificio con las líneas semicirculares de algunos elementos complementarios como las escaleras.

Vignola definió así el modelo de residencia ajardinada Manierista, consolidado en la Villa Lante de Bagnaia, donde planteó algunas innovaciones fundamentales para el desarrollo del jardín Barroco Francés.

El apogeo de esta tipología lo repitió a mayor escala en la Villa Farnese en Caprarola (comenzada en 1559), un emblemático edificio-fortaleza de planta pentagonal alrededor de un patio circular, construido cerca de Viterbo para la familia Farnese, donde las escaleras y las terrazas, además de salvar el desnivel del terreno, crean efectos escenográficos y rompen la monotonía del edificio, de sobrias líneas clasicistas..

A partir de 1553 aproximadamente, se ocupó también de la realización de edificios religiosos, entre otros el Oratorio de Sant'Andrea en Roma, y la Iglesia del Gesù, de la Compañía de Jesús en la misma ciudad. De mayor trascendencia, su construcción comenzó en 1568. En ella recuperó el modelo de Iglesia longitudinal de una sola nave y capillas laterales, cubierta por una enorme bóveda de cañón sobre pilastras pareadas e iluminada por lunetos practicados en la bóveda. Aunque la fachada final es obra de Giacomo della Porta, la estructura interior del templo tuvo una importancia decisiva para la evolución de los templos católicos de toda Europa, imbuidos en la nueva ideología litúrgica de la Contrarreforma. Sin embargo, Vignola también proyectó Iglesias centralizadas, como Sant'Andrea in via Flaminia (1550-1553) o Sant'Anna dei Palafrenieri (comenzada en 1565), ambas en Roma, precursoras de los espacios ovales popularizados casi cien años después por Francesco Borromini y Gian Lorenzo Bernini.

El Gesù es su obra más conocida, ya que con ella el artífice creó un modelo muy imitado más tarde, sobre todo en las Iglesias de la Compañía de Jesús. Es un edificio de nave única con transepto muy poco pronunciado y una gran cúpula sobre el crucero, particularmente adecuado para las exigencias litúrgicas de la Contrarreforma, y de ahí su gran continuidad en el tiempo. Se considera, incluso, este edificio el preludio de la posterior Arquitectura Barroca, la cual añadió a esta tipología básica una gran carga ornamental.

El estilo de Vignola, pese a sus numerosas aportaciones precursoras del Barroco, fue sosegado y tradicional. Los espacios que proyectó, aunque innovadores, buscaron la sistematización antes que el dramatismo. Su Tratado de los cinco órdenes arquitectónicos (1562) se tradujo a numerosos idiomas y llegó a ser una obra de referencia durante los siglos XVII y XVIII como catálogo de composición Clasicista. El libro se basa en la exposición gráfica de los Órdenes de la Arquitectura y su desarrollo en diversas soluciones constructivas. Realizado a partir del estudio de los monumentos antiguos, su principal éxito residió en su carácter práctico frente a los Tratados de Sebastiano Serlio, Alberti o el propio Vitruvio.

Sin ser uno de los Arquitectos más destacados del Renacimiento Italiano, sí ha sido uno de los que ejercieron mayor influencia en la

posteridad con sus realizaciones prácticas y también con su obra teórica, la Regla de los cinco órdenes de la Arquitectura (1562), tratado que tuvo amplísima difusión en toda Europa hasta el siglo XX.

Juan De JUNÍ

(¿Joigny, Yonne? FRA. c. 1507 – Valladolid ESP. 1577)

Escultor Manierista. Parece ser que nació en el año 1507 en la ciudad de Joigny, entre Borgoña y Campaña. Se desconoce prácticamente todo acerca de su período de formación, si bien por sus rasgos estilísticos se supone que se formó en su Borgoña natal y que completó sus conocimientos en una estancia en Italia.

Se instaló en España en la década de 1530, tras una etapa de formación en su país y más tarde en Italia. De esta última escuela tomó la armonía clásica que preside sus composiciones y su preocupación por la simetría, mientras que la Escultura Borgoñona, en especial la de Claus Sluter, le influyó en la concepción vehemente y expresiva de sus modelos.

Escultor y ensamblador de Retablos, que compuso con originalidad y gran movimiento en los órdenes, dominó también la técnica del barro cocido. Tuvo gran fama y formó una importante Escuela en Valladolid, prolongándose su influencia hasta el siglo XVIII. Entre sus discípulos cabe destacar a Juan de Anchieta.

Fue un Artista versátil, que trabajó indistintamente la madera y la piedra, el barro cocido y el alabastro, y se dedicó por igual al retablo, la sepultura monumental y las esculturas exenta y decorativa. Sus obras destacan de manera particular por su acentuado dramatismo, que se deriva de los gestos exagerados de los personajes y los acentuados escorzos, y también del tratamiento de los ropajes, que a menudo adquieren gran volumen y se retuercen en pliegues y repliegues que envuelven el cuerpo de las figuras.

Lo seguro es que en 1533 trabajaba en León, y que en lo sucesivo residió siempre en España (se le considera, de hecho, el gran Escultor Español del siglo XVI, junto con Alonso Berruguete).

En León, se conservan de su mano parte de la sillería y algunos Relieves en piedra del Convento de San Marcos. Tras realizar en Salamanca las imágenes de La Piedad (Catedral vieja) y de Santa Ana y San Juan Bautista (Catedral nueva) para el Sepulcro de Don Gutierre De Castro, se afincó definitivamente en Valladolid en 1540, donde se conservan sus obras más admiradas, en particular la Virgen de los Cuchillos, en la Iglesia Vallisoletana de las Angustias, que constituye la culminación de su estilo exaltador de los sentimientos, y el Santo Entierro en el Museo Nacional de Escultura, del cual existe otra versión igualmente notable en la Catedral de Segovia.

Allí realizó el Santo Entierro, para la Capilla sepulcral del Obispo de Mondoñedo (1539-44), Museo Nacional de Escultura de Valladolid; grupo intensamente expresivo impregnado de un hondo patetismo.

Su obra más significativa es probablemente el Retablo mayor de la Iglesia de la Antigua de Valladolid (1545-62), en el que sobresale la escena del Abrazo en la Puerta Dorada; de concepción ya Manierista, en el que el Artista expone toda la energía y la fantasía creadora de su estilo. Semejante a éste es el Retablo de la Catedral de Burgo de Osma (1550-54), en el que Juni comparte el trabajo con Juan Picardo.

La última etapa de su producción se caracteriza por el predominio de unas formas más dulces y ondulantes, aunque su obra nunca perdió su carácter dramático (Piedad, Catedral de Segovia, 1571; San Francisco, Convento de Santa Isabel de Valladolid).

Pieter AERTSEN

(¿Ámsterdam? FLA. 1508 - ¿/d.? 1575)

Pintor. Se especializó en la representación de escenas de cocina, de mercados y de fiestas campesinas.

Andrea «PALLADIO» DI PIETRO Dalla GONDOLA

(Vicenza, Padua ITA. 30 de Noviembre 1508 – Maser [act. Italia] 1580)

Arquitecto. Fue uno de los mayores Arquitectos de la Italia del Renacimiento tardío, uno de los más importantes de la Historia de la Arquitectura occidental. Llamado a tener una proyección internacional muy superior a la de la mayor parte de sus coetáneos.

Fue hijo de un Molinero y se formó como Cantero, profesión que ejerció en Vicenza en su juventud.

Hacia 1537, un acontecimiento fortuito cambió su destino: el Literato Gian Giorgio Trissino le encargó la construcción de su Villa en Cricoli, cerca de Vicenza, lo introdujo en los ambientes culturales más selectos del Véneto y le impuso el nombre de Palladio. Además, lo llevó consigo en una serie de viajes, en particular a Roma (1541, 1545, 1547, 1549), que permitieron al Artista entrar en contacto con la obra de los mejores Arquitectos vivos y estudiar, con una precisión casi arqueológica, los edificios de la Antigüedad. El conocimiento de estas realizaciones y el estudio del Tratado de Serlio formaron su estilo, absolutamente Clasicista, pero muy innovador al mismo tiempo con respecto a lo que se hacía por entonces.

En 1549, el Consejo del Ayuntamiento de la ciudad de Vicenza le encargó la reconstrucción de las Logias del Palacio de la Ragione, conocido como "la Basílica"; una de sus primeras obras de gran envergadura. Era una obra problemática a la que hasta entonces no había logrado dar solución satisfactoria ningún Arquitecto. Palladio optó por revestir las antiguas estructuras con una envoltura Clasicista, y el éxito de la obra fue tal que desde aquel momento se convirtió en el Arquitecto preferido de la aristocracia de Vicenza.

En esta ciudad y sus alrededores construyó numerosos edificios residenciales y públicos. Entre ellos destacan los Palacios Chiericati, Thiene y Valmarana, y las Villas Badoer, Barbaro (en Maser), Emo, La Rotonda y Foscari, en Malcontenta di Mira.

Cambió su apellido por el de Palladio (en honor de Palas Atenea, diosa griega de la sabiduría) a partir de la tutela del Poeta Gian Giorgio Trissino, quien supervisó sus estudios de Arquitectura. Trissino lo llevó a Roma, donde Palladio analizó las ruinas Clásicas y estudió a fondo los Tratados de Vitruvio, el único legado teórico de la Arquitectura Romana. El fruto de sus investigaciones fue la publicación del libro Le Antichità di Roma (1554), considerado durante más de dos siglos como la mejor guía sobre las ruinas de la ciudad eterna.

Entre las décadas de 1550 y 1570 se sitúa el aspecto más conocido y admirado de su producción: las Villas de los alrededores de Vicenza (de La Rotonda a La Malcontenta), en las que aplicó por primera vez el esquema del templo Clásico a un edificio civil. Casi todas ellas presentan un bloque central, la zona residencial, a la cual precede una o varias fachadas a base de pórtico y columnas, y flanquean las alas bajas, que son los edificios agrícolas.

A partir de 1566, desarrolló gran parte de su actividad en Venecia, donde se le deben, entre otros edificios, la Iglesia de San Giorgio Maggiore y la Iglesia del Redentor. Su última obra maestra fue el Teatro Olímpico de Vicenza (concluido por Scamozzi), en donde intentó recrear un teatro Romano. Fundamentales para la difusión de su obra fueron sus Cuatro libros de la Arquitectura (1570), uno de los textos teóricos y prácticos más difundidos del Renacimiento, en el que se incluyen ilustraciones de sus edificios.

Proyectó la Villa Barbaro en Maser hacia 1560. En ella se observan algunos rasgos característicos en la obra de este Arquitecto, como las fachadas Clasicistas y las combinaciones de arcos y dinteles.

El Teatro Olímpico (Vicenza) sirvió de modelo para numerosos Teatros Renacentistas, fue iniciado por Andrea Palladio en 1580 y concluido por Vincenzo Scamozzi después de su muerte. La sala semielíptica de madera, decorada con estucos, está coronada por una galería con nichos y estatuas.

Notas de Palladio: Él y Vignola siguieron los libros de Vitruvio fielmente.

Palladio llevaría el arte clásico en la arquitectura hasta fines del siglo XVI.

Daniele Da VOLTERRA RICCIARELLI

(Volterra ITA. 1509 – Roma 1566)

Pintor, y Escultor Manierista. Sodoma y B. Peruzzi orientaron su formación, en la que fue determinante la influencia de Miguel Ángel. Decoró la Villa del Cardenal Trivulzio y finalizó la Decoración de la sala regia del Vaticano tras la muerte de Perino del Vaga.

Niccolò Dell'ABBATE

(Modena ITA. 1509/12 - ¿? ¿1571?)

Pintor Manierista. Natural de Módena, desarrolló su Arte en Bolonia bajo la influencia de Corregio y Parmigianino. Allí decoró Palacios y pintó algunos retratos. Fue llamado a la Corte francesa en 1552 y trabajó en la Decoración del Palacio de Fontainebleau, a las órdenes de Primaticcio. Murió en Francia. Se ha perdido gran parte de su obra. Se le conoce más por sus paisajes con figuras de inspiración mitológica, género en el que fue precursor de Claudio De Lorena y Poussin.

Andrés De VANDELVIRA

(Alcaraz ESP. 1509 – Jaén c. 1575)

Arquitecto. Uno de los más destacados Arquitectos Españoles Renacentistas del siglo XVI. Nacido posiblemente de ascendencia Flamenca, comenzó a trabajar como Cantero en la Iglesia del Monasterio de Uclés, en un característico estilo Plateresco Toledano. Casi toda su obra se centró en las ciudades Jienenses de Úbeda y Baeza.

En 1530 trabajó en la construcción del Convento de Uclés (Cuenca), y en 1536, en la Iglesia del Salvador de Úbeda, junto a Diego de Siloe, y con el Maestro Francés Jamete en las portadas principal y laterales (a partir de unas trazas iniciales de Diego De Siloé) y en la decoración interior. En la Sacristía ya se encuentra el elemento característico introducido por Vandelvira: la bóveda vaída. En Baeza trazó la Iglesia del Convento de San Francisco, muy mal conservada, con el mismo tipo de cubierta sobre un gran espacio de planta cuadrada levantado por cuatro grandes arcos laterales de medio punto.

En 1546 intervino en la construcción de la Catedral de Jaén, sobre la antigua Mezquita Islámica. De planta rectangular, este Templo se engloba en la tipología de Iglesia-salón, con tres naves y capillas entre contrafuertes. Existen elementos en común con las Catedrales de Málaga y Granada, aunque con un mayor intercolumnio que proporciona una gran espacialidad. Los soportes verticales son grandes pilares con núcleo central cuadrado y cuatro columnas adosadas, mientras que las cubiertas vuelven a estar conformadas por bóvedas vaídas, con decoración geométrica. Vandelvira en este momento fue un Arquitecto purista, concentrado en elementos estructurales lejos de los ornamentales motivos platerescos. También son interesantes las estructuras de la sala capitular y la sacristía.

En 1554 fue nombrado Maestro de obras de la Catedral de Jaén, e incorporó en ella un nuevo tipo arquitectónico que tendría una gran trascendencia en Andalucía. Fue autor también de la Cabecera de la Iglesia de San Francisco (c. 1546) en Baeza (Jaén).

Otras construcciones sobresalientes son las Torres de la Trinidad y del Tardón (Alcaraz, c. 1555).

De su periodo plenamente formado como Maestro Renacentista merece una atención especial el Hospital de Santiago en Úbeda (1562-75), con una planta (derivada de la del Hospital Tavera en Toledo) articulada en torno a un eje marcado por el acceso, gran patio e Iglesia al fondo.

También en Úbeda, destacan finalmente excelentes muestras de edificios civiles Renacentistas: el Palacio de Vela de Cobos (1561), de carácter más Castellano (inspirado en Alonso de Covarrubias); y el Palacio Vázquez de Molina o Casa de las Cadenas (1662), de trazas Italianizantes (inspiradas en Donato Bramante y Baldassare Peruzzi. Y el Hospital de Santiago (1562-75).

Francesco De ROSSI «Cecco ó Cecchino SALVIATI»

(Florencia ITA. 1510 – Roma 1563)

Pintor Manierista. Destacada figura del Manierismo Italiano. Discípulo de B. Bandinelli y A. del Sarto.

En 1531 se trasladó a Roma, donde estudió a Rafael y a Miguel Ángel. Experimentó la influencia de los Manieristas y de Volterra.

A su regreso a Florencia (1544), inició la *maniera grande* de sus últimos decenios, caracterizada por una sofisticada elegancia y un extraordinario virtuosismo (Frescos de la Historia de Camilo, Palacio Viejo). Halló su mejor expresión en grandes ciclos conmemorativos al Fresco (Fastos de los Farnesio, Palacio Farnesio). Llamado por Francisco I, en 1554 trabajó con Primaticcio en Fontainebleau.

Jean GOUJON

(¿Normandía? FRA. c. 1510 – Bolonia ITA. c. 1568)

Escultor Manierista, y Arquitecto. Combinó de manera magistral sus obras con las estructuras arquitectónicas a las que servían de decoración. Su obra constituye una de las manifestaciones más sobresalientes del Estilo Manierista importado de Italia.

Durante su época de formación estuvo en Roma y, de regreso en su patria, realizó el bajorrelieve en mármol del Descendimiento de la cruz, (1544-45) para la Iglesia de Saint-Germain-l'Auxerrois de París. La madurez de su trabajo se evidencia en este relieve, hecho en colaboración con el Arquitecto Pierre Lescot.

Admirador de la Antigüedad, se interesó más por los aspectos formales que por el sentimiento y de acuerdo con esa actitud hizo su obra maestra, los Seis relieves decorados con ninfas, de la Fontaine des innocents en París (1548-49), obra que acusa un refinado sentido del ritmo, que es un ejemplo de la exquisita versión Francesa del Manierismo. Las figuras alargadas, envueltas en ropajes transparentes y dispuestas dentro de paneles verticales altos, crean una composición de ritmos lineales de gran delicadeza, elegancia y sofisticación.

A partir de 1548, trabajó, sobre todo, para el Louvre. La decoración que realizó en la Fachada del patio del Palacio del Louvre fue objeto de una restauración bastante mediocre durante el siglo XIX, al igual que las Cuatro cariátides que soportan la Galería del mismo nombre.

Jean JUSTE [GIUSTI] II
(Tours FRA. c. 1510 – íd. 1576)

Escultor. Hijo de Jean I, es autor de monumentos sepulcrales.

Antonio ARFE
(¿León? ESP. c. 1510 - Madrid 1578)

Orfebre. Uno de los más representativos del Estilo Plateresco español. Hijo de Enrique, se formó en el taller de su padre, a cuya muerte se trasladó a Valladolid. Tan sólo se conservan tres de sus obras: Las andas, y La custodia de asiento de la Catedral de Santiago de Compostela (1539-45), de una rica ornamentación de tipo plateresco, ésta de planta hexagonal y cuatro cuerpos decrecientes de carácter renacentista; y también la Custodia de Santa María de Medianilla de Medina de Rioseco (1552-54), menos rica que la compostelana, pero con proporciones más equilibradas.

En los últimos años de su vida se trasladó a Madrid..

Luis De MORALES «el divino Morales»
(¿Badajoz? ESP. c. 1510/15 – íd. 1576/86)

Pintor Manierista. Desarrolló su actividad en Extremadura, con un Estilo Manierista de raíz leonardesca. Disfrutó de gran fama en vida, siendo llamado por su contemporáneos "el divino Morales".

A pesar de la fama alcanzada por el Pintor, poco se conoce de su vida, de sus orígenes y de su formación. No obstante, se puede afirmar que poseyó un notable conocimiento de los Pintores de su época, tanto Italianos como Flamencos. Seguidor del rafaélismo, pero con rasgos ya Manieristas (el canon alargado de las figuras, idealización de los personajes, sus actitudes, sus gestos, etc.), y posteriormente también rasgos leonardescos (esfumado, tratamiento de los velos, etc.) y de la Escuela Flamenca (cuidada meticulosidad de su técnica, el tratamiento del tema de La Piedad).

Durante más de veinticinco años trabajó en su propio taller en la ciudad de Badajoz, pero su Pintura, de figuras alargadas y esfumado leonardesco, sugiere el conocimiento de otras escuelas pictóricas además de la Española. El recuerdo de Artistas Italianos, como Domenico Beccafumi, y el eco de composiciones de Alberto Durero es evidente en sus cuadros, concebidos con un marcado carácter místico y realizados con una gama cromática algo fría y una técnica minuciosa y acabada, de origen Flamenco.

Sus obras más importantes son de carácter religioso. Su primera obra fechada conocida, La Virgen del pajarito (1546), Iglesia de San Agustín, Madrid; tiene un cierto eco rafaelesco, que olvida posteriormente prefiriendo la imaginación en las delicadas formas de Leonardo, como en La Sagrada familia de la Colegiata de Roncesvalles y en la Virgen con el Niño y San Juanito de la Catedral de Salamanca.

Sus vírgenes tienen características muy peculiares (Virgen de la rueca), como son la recogida severidad, unida a una carga de equívoca sensualidad.

Pintor casi exclusivo de temas religiosos, fue el creador de una personal iconografía, definiendo, entre otros, modelos La Piedad, Ecce Homo, Virgen de la leche y Dolorosa, que se repitieron en infinidad de copias.

Fue autor, además, de numerosos retablos, aunque algunos de los que se le atribuyen son obra, sin duda, de sus dos hijos. Muchos otros de los retablos que se le atribuyen son obra de su taller, aunque es de su mano el de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción (1565) de Arroyo de la Luz, provincia de Cáceres; ejemplo del refinamiento y la calidad de su arte.

Autor también de algunos retratos (San Juan de Ribera, Museo del Prado).

Pirro LIGORIO
(Nápoles ITA. c. 1510 – Ferrara 1583)

Pintor, y Arquitecto. Edificó la Casita de Pío IV en el Vaticano, la Villa Pía en Roma y la Villa de Este en Tívoli y, en colaboración con Giacomo Della Porta, terminó la Cúpula de San Pedro, concebida por Miguel Ángel.

Pieter POURBUS
(Gouda FLA. c. 1510/23 – Brujas 1584)

Pintor. Documentado desde 1540 en Brujas, donde fue Maestro y decano del gremio, introdujo el estilo italianizante en esta ciudad.

Bernard PALISSY
(Agen, Sintes ó Lacapelle-Biron FRA. c. 1510 – París 1589)

Ceramista Manierista. francés. Por sus propios escritos sabemos de la importancia de su obra, casi toda desaparecida hoy. Sus cerámicas están decoradas en relieve con plantas, frutas, peces, etc.

Giorgio VASARI

(Arezzo ITA. 30 de Julio 1511 – Florencia 27 de Junio 1574)

Arquitecto, Pintor, y Escritor Teórico del Arte. Conocido especialmente por su obra sobre la vida de los más importantes Artistas del Renacimiento Italiano.

Dedicado al Arte desde niño, se trasladó a Florencia, donde trabajó en el estudio de Andrea Del Sarto y pasó a ser protegido de la familia Medici. Entre las pinturas que se han conservado de Vasari destacan los Frescos del Palazzo Vecchio (o Palacio de la Señoría) de Florencia y los Frescos del Vaticano, en Roma.

Como Arquitecto fue seguidor de su brillante coetáneo Miguel Ángel Buonarroti. Entre las muchas Iglesias y Palacios que construyó en Toscana, sobre todo en Pisa, Arezzo y Florencia, destaca el Palacio de los Uffizi, actual Galería; edificio de un clasicismo simétrico y muy elegante que en su momento albergó las oficinas de las principales magistraturas del Estado de Florencia. Vasari dispuso una galería o pasillo volado que comunicaba este edificio con el Palacio de la Señoría, con el fin de que los magistrados de la ciudad pudieran pasar de un lugar a otro sin salir a la calle.

Sus numerosas realizaciones como Pintor no han resistido el paso del tiempo y en la actualidad se consideran artificiosas y carentes de verdadero genio. Se le deben los Frescos del gran salón del Palacio de la Cancillería, en Roma (exaltación de la vida del Papa Paulo III) y algunos de los Frescos decorativos del Palazzo Vecchio de Florencia.

Sin embargo, debe su fama a la Literatura particularmente por su Vidas de los mejores Pintores, Arquitectos y Escultores italianos (1550, revisado en 1568), uno de los primeros estudios sobre Arte escritos por un Artista eminente, y que constituye una fuente de información de primera mano sobre los Artistas del Renacimiento Italiano.

En 1550 publicó la primera edición de sus Vidas de los más excelentes Arquitectos, Pintores y Escultores Italianos, de la que en 1568 apareció una segunda edición muy ampliada.

La edición revisada incluye su autobiografía junto a las biografías de Miguel Ángel Buonarroti y otros destacados Pintores de su tiempo.

Esta obra, conocida sencillamente como Vidas, constituye un documento inigualable para el conocimiento del período artístico al que se refiere y es, al mismo tiempo, una obra amena, escrita con soltura y salpicada de numerosas anécdotas. Los juicios artísticos que virtió mantienen en casi todos los casos su validez, y el principal reproche que se le puede hacer es el de que considera la Edad Media como un período de decadencia artística y el de concebir el Arte tan sólo como una imitación lo más perfecta posible de la Naturaleza.

Este libro ofrece el punto de vista personal del autor a la hora de evaluar las obras de estos Artistas, así como disertaciones sobre la situación de las Artes en un período tan crucial como el que le tocó vivir. Su estilo de escritura, natural y desenvuelto, ha hecho de esta obra una de las obras más perdurables de la Historia del Arte que se hayan confeccionado jamás.

Personalidad destacada de su tiempo, recibió importantes encargos. Sin embargo, con el paso del tiempo, sus realizaciones prácticas han quedado eclipsadas en buena medida por su obra como Teórico, en particular como Biógrafo de las principales figuras del Renacimiento Italiano. Fue también un gran coleccionista de dibujos, que en algunos casos le sirvieron para formular los juicios artísticos que incluyó en sus Vidas.

Notas de Vasari: La pintura de él y Bronzino, éstos manieristas, de mediados del siglo XVI, es ya muy diferente a la de Pontormo o la de Rosso, es un manierismo común, típico de su tiempo, de la segunda variante.

Fue en teoría admirador del arte clásico del Renacimiento. En cuanto a pintor manierista, conserva la concepción clásica del modo rafaelesco.

Su pintura de mediados del siglo XVI, es ya muy diferente a la de Pontormo o a la de Rosso. Es un manierismo común, típico de su tiempo, de la segunda etapa del manierismo.

Bartolommeo AMMANATI

(Settignano ITA. 1511 – Florencia 1574)

Escultor Manierista, y Arquitecto. Influidor por Miguel Ángel y por Sansovino, es un representante típico del Manierismo escultórico.

En Florencia, sus obras más conocidas son el Patio del Palacio Pitti (1560), la Fuente de Neptuno en la Plaza de la Señoría (1563-67) y el Puente de Santa Trinità (1567-69).

Con posterioridad, su obra se orientó hacia un purismo geométrico, buen ejemplo del cual es el Colegio Romano (1581-85).

Marcello VENUSTI

(Como ITA. 1512 a 15 – Roma 1579)

Pintor Manierista italiano. Fue discípulo de Pierin del Vaga, y luego se aproximó al estilo de Sebastiano del Piombo. Gozó de la protección de Miguel Ángel, que le dio dibujos y cartones para ciertos cuadros y cuyas obras copió (frescos de Santa María sopra Minerva, Roma; Anunciación, San Juan de Letrán, Roma, copia del Juicio Final de Miguel Ángel, museo de Nápoles).

Prospero FONTANA

(Bologna ITA. 1512 – *id.* 1575)

Pintor Manierista italiano. Trabajó en Roma para Julio III, y luego en Fontainebleau, en Génova y en Bologna; donde fue maestro de Ludovico y Agostino Carracci. Obras de él son: Limosna de San Alejo (San Giacomo Maggiore, Bologna), Anunciación (Milán), y Sagrada Familia (Dresde).

Cornelis FLORIS De VRIENDT

(Amberes FLA. 1514 – *id.* 1575)

Arquitecto, y Escultor. Autor del Ayuntamiento de Amberes, obra que, como muchas de las suyas, sintetiza el espíritu Gótico y las formas del Renacimiento.

Jean BULLANT**(Ecouen FRA. 1515 – *id.* 1578)**

Arquitecto, y Teórico. En 1570 fue nombrado Arquitecto de la Reina Catalina de Médicis. Su obra, de un Clasicismo solemne, está cargada a menudo de elementos decorativos.

Pierre LESCOT**(París FRA. 1515 – *id.* 1578)**

Arquitecto. Es uno de los Maestros de la Arquitectura del Renacimiento Francés. Su principal obra es el Ala SO del patio cuadrado del Louvre, decorada con esculturas de J. Goujon; también es autor del Ambón de Saint-Germain-l'Auxerrois, de la Fuente de los Inocentes y del Hotel Carnavalet, todos ellos en París.

Jacopo Da TREZO «JÁCOMETREZO»**(Trezzo, Lombardía ITA. 1515 – Madrid ESP. 1589)**

Escultor, Orfebre, y Medallista. Es autor del Tabernáculo del altar mayor de la Iglesia de El Escorial.

Ercole PROCACCINI I**(Bologna ITA. 1515 – Milán 1595)**

Pintor manierista, instalado en Milán hacia 1585.

Jacopo Da PONTE BASSANO**(Bassano, c. Venecia ITA. 1515/17 – *id.* 1591/92)**

Pintor Manierista. Hijo de Francesco. Reflejó en sus obras la influencia de los Manieristas (sobre todo, de Tiziano y de Tintoretto) y desarrolló también un estilo personal, marcado por un Expresionismo vigoroso y lleno de efectos luminosos. Salvo una breve estancia de estudio en Venecia, no se movió de su Bassano natal, a la que debe su nombre, lo mismo que su padre, Francisco el Viejo, y sus cuatro hijos, que también fueron Pintores. Jacopo es el más conocido de la familia por haber convertido los cuadros de tema religioso en ocasión para reproducir escenas campestres y hogareñas tomadas del natural, en las que suelen desempeñar un papel importante los animales (Entrada de los animales en el Arca). Su obra se considera, por este motivo, anticipadora de la Pintura de Género (Costumbrista) y de las Naturalezas Muertas que se desarrollaron en los siglos siguientes. Hacia el final de su carrera introdujo en sus cuadros espectaculares efectos luminosos inspirados en los Pintores Venecianos.

Nicolas CHANTEREINE**(¿? ¿FRA.? a. 1516 - ¿? d. 1537)**

Escultor francés. Fue uno de los promotores del renacimiento portugués. Dirigió los trabajos de la portada principal del monasterio de Belém, donde hizo las estatuas orantes del rey Manuely de la reina María, junto a sus respectivos santos patronos. Sus obras más importantes se conservan en Coimbra.

Domenico RICCIO «Il Brusasorci»**(Verona ITA. 1516 – *id.* 1567)**

Pintor. Fue llamado "El Tiziano de Verona" por sus imitaciones del Pintor del mismo nombre. Realizó la Fábula de Faetón para el Palacio Ducal de Mantua, inspirada en el Parmigianino, y la Entrada de Carlos V y de Clemente VII en Bolonia (En una de las salas del Palacio Ridolfi de Verona).

Frans FLORIS De VRIENDT I**(Amberes FLA. 1516 – *id.* 1570)**

Pintor, y Grabador Manierista. Hermano de Cornelis Floris De Vriendt. Después de un viaje a Italia, donde estudió a los grandes Maestros, se erigió en el principal representante del Romanismo Flamenco. Hay obras suyas en Amberes (Los doce trabajos de Hércules), Bruselas, Munich y Florencia

Antonio BADILE**(Verona ITA. 1518 – *id.* 1560)**

Pintor. Centró su actividad en la realización de retablos. Fue Maestro de P. Veronés.

Jacopo ROBUSTI «Il Tintoretto»**(Venecia ITA. 1518 – *id.* 31 de Mayo 1594)**

Pintor Manierista. Fue uno de los Artistas más destacados del último tercio del siglo XVI. Su obra sirvió de inspiración para el desarrollo del Arte Barroco. En la Venecia de la generación posterior a la de Tiziano, las dos grandes figuras de la Pintura fueron Tintoretto y el Veronés; mientras que éste se trasladó a la ciudad de la laguna desde su Verona natal, El Tintoretto era Veneciano y prácticamente no se movió de la ciudad que lo vio nacer.

Tomó el seudónimo de «*Il Tintoretto*» ('el pequeño Tintorero') en alusión a la profesión de su padre. Siendo aún niño estuvo durante cierto tiempo en el taller de Tiziano, pero el Maestro le expulsó celoso de sus posibilidades; el recelo entre estos dos grandes Pintores perduró a lo largo de toda su carrera profesional. A diferencia de Tiziano, Tintoretto vivió y trabajó única y exclusivamente en Venecia. Toda su obra

se destinó por entero a las Iglesias, hermandades y gobernantes de la ciudad y zonas limítrofes.

Apenas se sabe poco de su etapa de formación, para la cual se apuntan diversos nombres en función de los rasgos estilísticos de sus primeras obras. Lo único seguro es que tenía en la pared de su estudio la frase “el dibujo de Miguel Ángel y los colores de Tiziano”, que constituye una muestra clara de sus preferencias estilísticas.

Durante su primera década como Pintor (c. 1538-48) fue creándose un estilo a partir de diversas fuentes de inspiración, entre las que se encuentran las obras de Pintores Manieristas Florentinos como Miguel Ángel, y la Escultura en relieve de Jacopo Sansovino; de ellos aprendió el Dibujo y la composición. Del Pintor Dálmata Andrea Schiavone aprendió a aplicar la Pintura de manera extraordinariamente ligera, libre y abocetada. Todos estos elementos fueron combinados por «*Il Tintoretto*» de muy diversas formas y con sorprendente efectividad en los cuadros que realizó durante la década de 1540.

Aunque se estableció por su cuenta en 1539, El Tintoretto no realizó una obra verdaderamente notable hasta 1548 (El milagro del esclavo), siendo aquellos primeros años de mera supervivencia; al parecer, no dudaba en competir deshonestamente con sus rivales para llevarse él los encargos.

El comienzo de su madurez artística vino marcado por el gran San Marcos (1548), Academia, Venecia; que pintó para la *Scuola di San Marco* en Venecia, en el que se combinan con gran precisión atrevidos escorzos, ilusiones espaciales y gran luminosidad para dar la sensación de una acción totalmente espontánea.

En El baño de Susana (c. 1550), Museo del Louvre, París; «*Il Tintoretto*», se basó en la historia del citado pasaje bíblico donde ella fue acusada falsamente de adulterio por dos ancianos. Durante el siglo XVI, este tema sirvió de pretexto a los Pintores de la época para representar la figura femenina desnuda.

Más tarde no le faltó trabajo, ya que gustó mucho su pintura de efectos espectaculares, ambientada en espacios que parecen escenarios teatrales y animada por una iluminación, unos gestos y un movimiento que acentúan los efectos de dramatismo; basta con pensar, por ejemplo, en su abundante recurso a los escorzos.

En las décadas siguientes, su estilo no sufrió cambios esenciales, intensificándose siempre en la misma línea; el elevado número de encargos que recibió confirman su favorable y entusiasta acogida. No obstante, su asombrosa facilidad como Dibujante y Pintor no fueron suficientes para poder hacer frente a todo el trabajo, y así, recibió la ayuda de una larga nómina de aprendices y Pintores entre los que destacaban sus hijos Marietta y Domenico, cuyas aportaciones son a menudo muy difíciles de distinguir de las propias de él.

Ya en su madurez artística se inclinó de modo progresivo hacia los fuertes contrastes de luz y sombra (con lo que el color como tal se convierte en algo relativamente insignificante), excéntricas y profundas perspectivas y escorzos muy forzados, componiendo ampulosos y llamativos grupos escenográficos que realizaban el dramatismo de los acontecimientos representados.

De entre su producción artística destacan las obras de tema religioso como los tres lienzos que, sobre los Milagros de San Marcos, pintó para la *Scuola di San Marco* (1562-66),

Sus obras de mayor alcance son las Escenas bíblicas con las que decoró los techos y muros de la Scuola di San Rocco entre 1564 y 1587, que se conservan *in situ*. Son una serie de escenas de la vida de Cristo en la planta superior y de la vida de la Virgen en la inferior, interpretadas con un gran sentido decorativo y una viveza cautivadora. Esta constituyó la mayor empresa pictórica de su carrera y una de las mejores obras de la Pintura Renacentista.

De similares características es el ciclo pictórico realizado por él y sus ayudantes en el Palacio Ducal de Venecia, culminando en El gran Paraíso (1588-90), aunque en este caso el grado de inspiración es menor y la participación de sus ayudantes mucho más evidente.

Como Retratista, procuró mostrar la intimidad de los personajes. Destacan La dama que descubre el seno y El caballero de la cadena de oro, ambas fechadas entre 1556 y 1560, y que se encuentran en el Museo del Prado.

Además de estas pinturas, las más apreciadas de su prolífica producción son el Lavatorio de los pies (Museo del Prado, Madrid), y La Última Cena de la Iglesia de San Giorgio Maggiore (1594), esta última destacable sobre todo por la novedad de la composición y la iluminación con respecto a los modelos anteriores. La Arquitectura, el lujo de los vestidos y las joyas, y la ambientación fantástica son rasgos que caracterizan algunas otras de sus obras mayores.

La predilección de «*Il Tintoretto*» por las composiciones diagonales y en zigzag dentro de profundos espacios, así como el carácter teatral de su iluminación, el dinamismo y pasión de su estilo, tuvo su continuidad en el trabajo de algunos pioneros del Barroco, como por ejemplo el Pintor Flamenco Petrus Paulus Rubens y la familia Carracci. Su influencia sobre la Pintura Veneciana fue aún mayor, aunque menos provechosa. Las anotaciones taquigráficas que hizo sobre la forma y la luz llegaron a convertirse, ya desde sus últimas obras, en estereotipos. Para los jóvenes Artistas Venecianos fueron fórmulas inútiles, vacías, pero, al parecer, ineludibles.

Tras su muerte, la Pintura Veneciana entró en rápida decadencia.

Notas de Tintoretto: Ya en el protobarroco, predominaba con su variante dinámica de pintura.

Al igual que el Veronés con su variante de exuberante decoración.

Alfonso GIRALDO

(¿? ¿FLA.? a. 1519 - ¿? d. 1549)

Escultor español. Discípulo de Felipe de Castro, llegó a ser director de la Academia de San Fernando. Trabajó en la Fábrica de porcelana del Buen Retiro. Destacan en su abundante producción, la figura de Apolo en la fuente de las cuatro estaciones en Madrid, y la estatua de Carlos III, en la plaza mayor de Burgos.

Anthonis «MORO» MOR Van DASHORST

(Utrecht NEERL. c. 1519 – Amberes 1576)

Pintor. Se formó en Utrecht, en el Taller de Jan Van Scorel. A su Maestro y a Tiziano, a quien conoció en la dieta de Augusta, debe los principales rasgos de su estilo Flamenco.

En la corte de María de Hungría, en la cual fue introducido por el Cardenal Antoine Perrenot de Granvela, conoció al futuro Rey Felipe II,

quien se llevó a Moro a Inglaterra, en 1544, cuando viajó a London para contraer matrimonio con María Tudor. Al Pintor se le encargó que realizara un Retrato de la Reina María de Hungría, obra en la que resplandece ya lo esencial de su estilo.

Más tarde, cuando Felipe II regresó definitivamente a España en 1559, lo hizo acompañado de Antonio Moro, que fue nombrado Pintor del Rey. Pero el Artista permaneció poco tiempo en España.

Por razones que se desconocen, regresó a su patria en 1560, donde, sin embargo, siguió firmando sus obras con el título de Pintor de Felipe II. Se había formado como Retratista, y al retrato dedicó toda su carrera, concretamente al retrato áulico o cortesano. Sus obras, de gran uniformidad estilística, suelen presentar al modelo de tamaño natural, de tres cuartos, medio cuerpo o cuerpo entero y destacado sobre un fondo neutro, por lo general oscuro. La precisión fisionómica es absoluta pero carente de expresividad: le interesa más la dignidad del modelo, su rango, que su personalidad. El personaje aparece representado con gran sobriedad, sin ningún detalle alegórico o innecesario, pero tanta austeridad queda un tanto aliviada por el exquisito tratamiento de las calidades y por la atención prestada a la vestimenta y las joyas, representadas con extraordinaria minuciosidad.

Su obra, en la que destaca el mencionado Retrato de María Tudor, ejerció una enorme influencia en el desarrollo del retrato aristocrático, sobre todo en España, donde Moro tuvo un destacado continuador en Sánchez Coello.

François CLOUET

(Tours FRA. c. 1520 – París 1572)

Pintor. Aunque se conoce muy poco de su vida y de su obra, se sabe que sucedió a su padre, Jean, como Pintor oficial de la Corte.

Sus trabajos para el Rey Francisco I no están documentados antes de los funerales de este último, que estuvieron organizados por el propio Clouet. Tan sólo firmó dos cuadros: el Retrato del Botánico Pierre Quthe (1562), Louvre, París; y Dama en el baño (c. 1570), *Cook Collection*, Richmond. Sin embargo, realizó los retratos oficiales de la Corte, como los de Enrique II, Carlos IX o Margarita de Valois. Se le atribuyen unos 50 dibujos, pero hay que considerar que, en general, los trabajos artísticos de esa época eran sobre todo el resultado de un trabajo en equipo. En el caso de Clouet, su taller estaba particularmente dedicado a la producción de series de retratos. Estos objetos, muy a la moda, estaban destinados a una aristocracia en búsqueda de objetos artísticos más accesibles que la Pintura histórica.

Alcanzó gran fama por sus cuadros históricos y mitológicos (Baño de Diana) y por sus retratos (Isabel de Austria). Pintó también unos cincuenta Ravons (serie de retratos en miniatura realizados para Catalina de Médicis).

Giuseppe PORTA «Il Salviati»

(Castelnuovo Di Garfagnana, c. Lucca ITA. c. 1520 - ¿Venecia? c. 1575)

Pintor Manierista. Establecido en Venecia, conjugó su educación Manierista con la influencia de Tiziano y Veronés. Participó en la Decoración del gran Salón de la Librería. Es autor de numerosos lienzos para Iglesias Venecianas.

Georg VISCHER

(Nuremberg DEUTSCH. 1520 – 1529)

Pintor Manierista. Hijo de Hans, es autor de un excelente Cálamo (1547).

Filippo TERZI

(Bologna ITA. c. 1520 – Lisboa PORT. 1597)

Arquitecto e ingeniero italiano. En 1576 se trasladó a Lisboa, donde trabajó para los reyes Sebastián y Felipe II. Este último, lo designó intendente de las obras reales. Proyectó y construyó numerosas iglesias como la de San Vicente da Fora (Lisboa 1582-1627), su obra maestra, que constituye el último edificio de interés, antes de afirmarse el barroco,

Cesare VECELLIO

(Pieve di Cadore ITA. c. 1521 – Venecia 1601)

Pintor y Grabador Manierista. Discípulo de Francesco y autor de una Historia del vestido (Venecia, 1590).

Andre «SCHIAVONE» MELDOLLA [El Esclavón]

(Sebenico ITA. 1522 – Venecia 1563)

Pintor, y Grabador Manierista. Formado en el ambiente tizianesco, fue uno de los primeros Artistas Venecianos en asimilar las novedades de la cultura Toscano-romana. Desarrolló un Manierismo lleno de movimiento y de colores fluidos, con menor tensión y artificiosidad.

Jean COUSIN II «El Joven»

(Sens FRA. c. 1522 – París c. 1594)

Pintor Manierista. Hijo de Jean I. Fue Pintor de la Escuela de Fontainebleau; de su obra, cabe destacar El Juicio final y grabados, como el Libro de la Fortuna.

Bernardino CAMPI

(Cremona ITA. c. 1522 – íd. c. 1595)

Pintor Manierista. Primo y discípulo de Giulio. Representa un aspecto del Manierismo Lombardo, que fue decisivo para la orientación de Caravaggio. Su obra más conocida son los Frescos de la cúpula de San Sigismondo de Cremona. Probablemente trabajó algún tiempo en España (Crucifixión, Museo del Prado, Madrid).

Alessandro VITTORIA

(Trento ITA. 1525 – Venecia 1608)

Escultor Manierista, y Decorador. Discípulo de Sansovino, se convirtió en el más destacado exponente de la Escultura Veneciana del s. XVI. La elegancia de su Arte (Decoración de las Villas palladianas de Montagnana) es fruto de la influencia de los Manieristas y del Parmigianino.

Orazio VECELLIO

(¿Pieve di Cadore? ITA. c. 1525 – Venecia 1611)

Pintor Manierista. Hijo y colaborador de Tiziano.

Pieter BRUEGHEL I «El Viejo»

(¿Breda? FLA. c. 1525 a 30 – Bruselas Septiembre 1569)

Pintor, y Grabador. Trabajó en Amberes y Bruselas; famoso por sus paisajes, su obra es producto de una visión panorámica del mundo, y abarca desde la Pintura religiosa alegórica hasta las escenas de la vida campesina. Era el mayor y el más importante de una familia de Artistas que trabajó hasta bien entrado el siglo XVII.

Fue el principal Pintor Holandés del siglo XVI, en la actualidad es considerado una de las grandes figuras de la Historia de la Pintura. Realizó sobre todo cuadros de paisaje, de género y de escenas campesinas, en los que con un estilo inspirado en el Bosco reflejó la vida cotidiana con realismo, abundancia de detalles y un gran talento narrativo.

El Arte de Brueghel suele considerarse como la última etapa del desarrollo de una larga tradición pictórica Flamenca que comenzó Jan Van Eyck en el siglo XV. Esta tradición transformó la estilización del Arte medieval en una expresión más realista del mundo. Brueghel pintó con todo lujo de detalle escenas de la vida cotidiana de los campesinos Holandeses y episodios de la Biblia, trasplantados a los paisajes y ciudades del Norte de Europa de su época.

Se cree que nació en la ciudad de Breda, ubicada en Brabante (hoy Holanda). Fue discípulo de Pieter Coecke en Bruselas y trabajó durante un periodo corto en Malinas.

En 1551 ingresó en el gremio de Pintores de Amberes e inmediatamente después emprendió un viaje por Europa, que lo llevó a Francia, Italia y Suiza. Lo que más le impresionó de su periplo fueron los paisajes de los Alpes, de los que realizó a su vuelta una serie de dibujos que fueron grabados.

Viajó por Italia entre los años 1552 y 1555 y después regresó a la ciudad Belga.

Las primeras obras de Brueghel son paisajes, tema que le interesó a lo largo de toda su vida. La serie de dibujos paisajísticos realizados durante su viaje por Italia, como los que se conservan en Berlín (1552), *Staatliche Museen*, y en London (1553, Museo Británico), demuestran la capacidad del Pintor, incluso al comienzo de su carrera artística, para captar la esencia de las diferentes estaciones y las cualidades climáticas de la Naturaleza.

Después de instalarse en Amberes, a su regreso de Italia en 1555, se dedicó a hacer grabados que luego publicó la casa impresora del Artista gráfico Hieronymus Cock. Algunos de los dibujos que realizó para Cock eran paisajes, pero otros pretendían claramente sacar provecho de la popularidad de la que gozaba el singular Arte de Hieronymus Bosch, Pintor Flamenco anterior a Brueghel. Dentro de esta categoría entran las figuras monstruosas y fantásticas, así como los enanos demoníacos de la serie de grabados Los siete pecados capitales (1557).

A finales de la década de 1550 inició una serie de grandes paneles pintados con complejas composiciones que representaban diferentes aspectos de la vida rural flamenca. El primero fue una representación enciclopédica de dichos populares, Proverbios Flamencos (1559), *Staatliche Museen*, Berlín; le siguieron El combate entre carnaval y cuaresma (1559) y Juegos infantiles (1560), ambos en el *Kunsthistorisches Museum*, Viena. Todos ellos se caracterizan por la gran capacidad de observación de la naturaleza humana, el ingenio omnipresente y la vitalidad de los campesinos. Entre los últimos ejemplos de temas campesinos se incluyen La Kermesse y El banquete de boda (*ver ilustración No. 111*) (ambos de 1566-c. 1568), *Kunsthistorisches Museum*, Viena.

En el folclore y los refranes populares buscó la inspiración para sus obras más descriptivas y pintorescas, desde La parábola de los ciegos y Juegos de niños hasta el El banquete de bodas.

También realizó obras religiosas, en particular entre los años 1562 y 1567, que, aunque no constituyen lo mejor de su producción, dan pruebas de su gran originalidad estilística.

En 1563 se casó con la hija de Coecke, Maria Coecke van Aelst y se trasladaron a Bruselas, donde permaneció hasta su muerte. Sus dos hijos, Pieter “el Joven” y Jan, fueron también reconocidos Pintores. Pieter “el Joven” (Bruselas, 1564 - Amberes, 1638) realizó copias y variaciones de las pinturas de su padre, a menudo de gran calidad, con las que se ganó muy bien la vida. Jan (Bruselas, 1568 - Amberes, 1625) fue muy reputado como Pintor de flores y se ganó el sobrenombre de Brueghel «*de velours*» (terciopelo) por su magistral tratamiento de las texturas delicadas.

Se centró entonces en la Pintura y produjo numerosas obras, muchas de ellas por encargo de famosos personajes. Para el Banquero Nicolaes Jonghelinck realizó, por ejemplo, la famosa Serie de los Meses, que incluye Cazadores en la nieve (Noviembre-Diciembre) (1565), *Kunsthistorisches Museum*, Viena; y La vuelta del ganado (Septiembre-October), entre otras obras maestras.

En 1565 Brueghel completó un grupo de obras que representaban paisajes y actividades humanas a través de las estaciones. Sólo se han conservado cinco y la más conocida es Cazadores en la nieve. De esta época es también El triunfo de la muerte (c. 1560), Museo del Prado, Madrid.

Estas mismas características se manifiestan en paisajes posteriores, como Urracas en la horca (1568), *Hessisches Landesmuseum*, Darmstadt, Alemania.

Los expertos actuales distan mucho de considerar simple el Arte de Brueghel, de ver su obra como una serie de campesinos pintados por un Artista de familia campesina, tal y como lo describió su Biógrafo, el Pintor e Historiador de Arte Karel Van Mander, en 1604. Hoy se le considera hombre de gran cultura y amigo de intelectuales de la talla del Geógrafo Abraham Ortelius.

Sus obras se han interpretado de diferentes maneras, como referente de las ideas de diversos pensadores religiosos, de los conflictos entre Catolicismo y Protestantismo, de la dominación de los Países Bajos por parte de los Españoles y como equivalentes visuales de alegorías dramáticas representadas en público por sociedades retóricas Flamencas. Fue muy famoso en vida y su influencia sobre la Pintura Flamenca posterior fue inmensa.

La Estética de Pieter Brueghel.

Fue uno de los pocos pintores flamencos que no abrazaron el estilo italiano. La precisión de los detalles y la perfección de sus líneas, pertenecen a la historia del arte. A la estética le corresponden en cambio los presupuestos de los que nació su arte grande y original. El arte de Brueghel, representa la vida pobre del campo, es un arte filosófico, fundado en una concepción particular del mundo, una concepción que parte de la convicción de la grandeza de la naturaleza y de la correlativa insignificancia humana. Brueghel logró expresar, de una manera típica de la época, alegre y grotescamente un contenido de amargura.

Antes de él, ningún otro pintor había representado al mundo de éste modo. Siendo imposible conseguirlo con formas clásicas o manieristas, ni siquiera con las góticas, por lo que Brueghel tuvo que crear sus propias formas.

Es en el pensamiento filosófico y humanista holandés donde surgió la corriente cuyo lema fue la concepción que Brueghel expresó con su pintura. Brueghel expresó ésta filosofía en su pintura, y aunque no sería acertado afirmar que Brueghel quiso escribir filosofía con su pincel, hasta cierto punto efectivamente lo hizo.

Los fundamentos de esa filosofía carecían de elementos esteticistas, pues en efecto nunca antes había mostrado el arte menor aspiración que en la obra de Brueghel a la *simetría* la armonía, la buena composición, el ornamento y todo aquello que tanto preocupaba a los abundantes estetas del Renacimiento.

Germain PILON

(París FRA. c. 1525/37 – íd. 1590)

Escultor. Realizó esculturas funerarias. La más impresionante por su realismo y su técnica es la figura de la Tumba de Valentina Balbiani (c. 1581, Louvre), en la que representa el deteriorado cadáver en un relieve delicadamente tallado en mármol.

Colaboró en la Tumba de Francisco I. Trabajando con Primaticcio, ejecutó la Tumba de Enrique II y la Tumba de Catalina de Médicis (Saint-Denis). Experto Retratista, trabajó el mármol y el bronce con gran habilidad.

Juan FERNÁNDEZ De NAVARRETE «El Mudo»

(Logroño ESP. c. 1526 – Toledo 1579)

Pintor. Fue un Artista sordomudo, nacido en el seno de una familia acomodada, que se formó en el Riojano Monasterio de la Estella (Logroño), en la región donde nació. Debe su sobrenombre al hecho de que no aprendió a hablar por haberse quedado sordo antes de los tres años de edad.

Se formó en Italia, donde se cree que visitó todos los grandes centros de creación artística y que trabajó junto a Tiziano.

Hacia 1565 entró a formar parte del servicio del Rey Felipe II, pintando por entonces el Bautismo de Cristo, hoy en el Museo del Prado.

En 1568, Felipe II lo nombró Pintor del Rey, precisamente por su formación Italiana.

Su trabajo posterior estuvo dedicado a los encargos reales destinados a la Decoración del Monasterio de El Escorial. Desde entonces hasta su muerte trabajó para el monarca, del que recibió el importante encargo de realizar treinta y dos pinturas de Santos para las capillas laterales de la Basílica de El Escorial, como los cuadros que realizó de Parejas de Santos para los altares de la Basílica (1576-79) y otras obras para distintos lugares del citado Monasterio, entre los que destacan de composición clara y detallista el Martirio de Santiago (1571), Monasterio de El Escorial; y Abraham y los tres ángeles (1576), Museo de Dublín.

Su precaria salud, que le forzaba a hacer reposo durante largas temporadas, sólo le permitió finalizar ocho de estas obras, que se conservan en la misma Basílica. Su estilo Italianizante evolucionó desde unos inicios de colorido Veneciano hacia una progresiva acentuación de los contrastes de claroscuro que anticipa el Barroco.

En su obra puede apreciarse la evolución de su estilo desde un gusto Romanista, de preciso dibujo y técnica abigarrada, hasta el uso de una factura suelta y un color suntuoso de origen Veneciano, junto a un creciente interés por la realidad y por los contrastes luminosos, que preludiaban ya el Arte Barroco.

Luca CAMBIASO

(Moneglia, Riviera di Levante ITA. 1527 – El Escorial ESP. 1585)

Pintor Manierista. Con tan sólo 17 años, Luca Cambiaso recibió el encargo de decorar con frescos el Palacio Doria de Génova (Escenas de la Iliada), lo cual le convirtió en uno de los Artistas más jóvenes e influyentes en esta importante República Italiana. Cambiaso adaptó sus conocimientos de Matemática y Geometría a sus composiciones y figuras, que pueden llegar a asimilarse a ciertas concepciones del espacio y el volumen. Heredero de la tradición monumental de Miguel Ángel que él combina con la suavidad del Correggio, su fama trascendió las fronteras.

Estuvo activo desde 1583, en El Escorial. De este modo, recién terminado El Escorial, Felipe II le hizo llamar a España para que decorara al Fresco seco algunas de sus paredes, en 1583. Desgraciadamente, murió a los dos años de su llegada a la Corte Escorialense. Su puesto y su estilo fueron ocupados en el Monasterio Madrileño por otros dos Italianos, Zuccaro y Tibaldi.

De su obra también cabe destacar una serie de dibujos, cuadros de tema sagrado (Cristo ante Caifás) y algunas pinturas profanas.

Giuseppe ARCIMBOLDO

(Milán ITA. c. 1527/30 – Praga CHEC. 1593)

Pintor Manierista. Sus grotescas composiciones alegóricas (grutescos) parecen anunciar el Arte Surrealista del siglo XX. Comenzó realizando diseños para ser reproducidos en tapices y vidrieras y utilizados en la Catedral de Milán.

En 1562 se trasladó a vivir a Praga y después a Viena, donde trabajó como Pintor en la Corte de los Habsburgo.

Arcimboldo inventó un estilo de retrato en el que los rostros estaban compuestos por agrupaciones de animales, flores, frutas y toda clase de objetos. Algunos son retratos satíricos de personajes de la Corte y otros son retratos alegóricos, destacando La primavera (1563), y El verano (1573). Sus obras fueron consideradas piezas curiosas populares y no adquirieron su justo valor artístico. En época reciente, los Surrealistas redescubrieron y concedieron gran valor al juego visual de sus composiciones y el carácter grotesco de sus alegorías. Sus obras fueron también fuente de inspiración para Salvador Dalí.

Pellegrino De PELLEGRINI TIBALDI

(Puria in Valsolda ITA. 1527 – Milán 1596)

Pintor Manierista, Arquitecto, y Escultor. Se formó en Roma junto a Daniele Da Volterra, con quien colaboró en los Frescos de la Iglesia de la Trinità dei Monti. En Bolonia construyó el Palacio Poggi, que decoró con los Frescos Historias de Ulises. Nombrado Maestro mayor de la Catedral de Milán (1567), desarrolló en Lombardía una gran actividad como Arquitecto.

Entre 1586 y 1594 trabajó al servicio de Felipe II, decorando El Sagrario, el Claustro y la Biblioteca en El Escorial e hizo además algunas Pinturas destinadas al altar mayor de la Iglesia (Adoración de los Reyes, Martirio de San Lorenzo, etc.).

Hans VREDEMAN De VRIES

(Leeuwarden NEERL. 1527 - ¿? 1604)

Pintor Manierista. Arquitecto, Grabador, Decorador, y Teórico. Influido por Serlio y la Escuela de Fontainebleau, publicó numerosas colecciones de grabados.

Paolo CALIARI «Il Veronés»

(Verona ITA. 1528 - Venecia 19 de Abril 1588)

Pintor Manierista. Uno de los maestros más destacados de la Escuela Veneciana. Hijo de un modesto picapedrero, a los trece años de edad su padre lo llevó al taller de Antonio Badile, buen exponente de la tradición local, donde se formó como Pintor. Esta tradición se convirtió en parte fundamental del estilo de Veronés a lo largo de toda su carrera, incluso después de su traslado en 1553 a Venecia.

Su primera obra conocida, es un Retablo para la familia Bevilacqua, la que realizó entre 1546 y 1548.

Entre los años 1510 y 1540, la Pintura en Verona se caracterizaba por la solidez, la regularidad en los volúmenes, los fuertes y contrastados colores, y el convencionalismo en las figuras. Veronés combinó todos estos elementos del primer Renacimiento local con otros ya Manieristas, como fueron la introducción de complejos esquemas compositivos, utilizando a menudo perspectivas en *trompe l'oeil*, y figuras en forzadas contorsiones o en escorzo, inspiradas en obras de Miguel Ángel. La mezcla resultante quedó plasmada con gran maestría en La tentación de San Antonio, pintada por Veronés en 1552 para la Catedral de Mantua (ahora en el Museo de Bellas Artes de Caen, Francia), y en los Frescos del techo de la Sala del Consejo de los Diez y de la contigua Sala de las Tres Cabezas, del Palacio del Dux de Venecia (1566 y 1578-1585); su primer encargo oficial en la República de Venecia.

Por alguna razón que se desconoce, hacia 1551 decidió trasladarse a Venecia, donde sus colegas le impusieron el apodo de Veronés (por su ciudad de origen) con el que se le conoce habitualmente. Venecia era por entonces una de las ciudades más brillantes de Europa, y el Veronés supo reflejarlo cabalmente en sus obras, en particular en las llamadas "Cenas", en las que la temática religiosa no es más que un pretexto para retratar a la sociedad Veneciana: sus tipos, la opulencia de sus fiestas y banquetes. Son estas obras (la Cena de Simón, la Cena de los Serviti, La Última Cena), realizadas a partir de 1561, las que mejor reflejan su Arte brillante, pomposo, alegre y lleno de soltura, el Arte que lo convirtió en el gran decorador de su tiempo.

Su primer encargo oficial en la República de Venecia fueron las pinturas del Techo de la Sala del Consejo de los Diez y de la contigua Sala de las Tres Cabezas, en el Palacio Ducal.

A continuación se ocupó de la decoración al fresco de la Iglesia de San Sebastiano, que consolidó definitivamente su fama. La primera fase de madurez artística de Veronés, entre 1555 y 1565, está bien representada por el ciclo pictórico que realizó para la Iglesia de San Sebastiano, en Venecia. El color se va convirtiendo en la luz misma y los tonos puros y contrastados acentúan la majestuosa solidez de las estructuras y los personajes. La libre articulación de las masas en el espacio se resuelve mediante una capacidad imaginativa fresca y poderosa, una gran luminosidad y un vibrante colorido. El conjunto de San Sebastiano constituye, en definitiva, el ejemplo más bello de decoración eclesiástica Veneciana de la segunda mitad del siglo XVI que ha llegado hasta nosotros.

Por entonces (c. 1561), conoció a Palladio, que acababa de finalizar la Villa de los hermanos Barbaro en Maser(1555-59), cuya decoración pictórica se le encargó, pintando arquitecturas fingidas sobre las que disponía escenas alegóricas y mitológicas en las que retrataba también a los propietarios de la villa.

Al terminar las pinturas de Maser, regresó a Venecia, donde dio vida a su etapa creativa más fecunda. El creciente interés de Veronés por las escenografías arquitectónicas, inspiradas por una parte en la obra de contemporáneos suyos, como Palladio, y por otra en los decorados teatrales que se hacían en la época, se pone de manifiesto en su gran lienzo de Las bodas de Caná (1562-63), Museo del Louvre, París; que no es sino un paisaje urbano sobre el que se disponen las figuras de manera arbitraria. En definitiva, nos encontramos ante un pretexto para recrear, mediante grandes escenografías pobladas de personajes en actitudes pintorescas, la realidad de la vida mundana de Venecia, enmascarado bajo la argucia de representar un tema de carácter religioso, que comenzó con el gran Las Bodas de Caná y siguió con las mencionadas "Cenas". A consecuencia de una de ellas tuvo que enfrentarse a la Inquisición, que lo acusó de no haber respetado la temática sagrada de la Última Cena. Acusado de herejía, se le obligó a modificar o destruir la obra; el problema se zanjó finalmente cambiando el nombre del cuadro por el de Cena en casa de Leví (1573) Academia, Venecia. En esta línea escenográfica destaca también La disputa con los Doctores en el templo (Museo del Prado, Madrid).

La Pintura de plena madurez de Veronés, entre 1565 y 1580 aproximadamente, viene marcada por la tranquilidad, por la simplificación de los medios expresivos, las composiciones más clásicas, mayor matización de las tonalidades y una utilización de la luz y del color aún más

deslumbrante. Este brillante estilo se atenúa a veces por unos tonos más apagados, sobre todo cuando el Artista trató temas como la Crucifixión (c. 1572), Museo del Louvre. La preocupación por el paisaje y los sentimientos de los personajes, esto es, la aparición de un nuevo compromiso emocional con el objeto representado, fueron características de sus obras finales, como Moisés salvado de las aguas del Nilo y Jesús y el centurión (ambas en el Museo del Prado).

Circunstancias fortuitas, como los incendios del Palacio Ducal en los años 1574 y 1577, le permitieron volver a trabajar para el Estado Veneciano, en la decoración de la Sala del Colegio y después en la del Salón del Gran Consejo. De este periodo, no obstante, data el más abrumador de sus Frescos, El triunfo de Venecia en el techo del gran Salón del Consejo Mayor (Palacio del Dux). En él, Venecia aparece personificada como una gran dama sentada en un trono de nubes flotando dentro de un espacio arquitectónico sobre el que se congrega la muchedumbre, y todo ello visto desde abajo en un acusado escorzo contra un cielo de color zafiro.

Hacia 1583, y de manera definitiva, la luz crepuscular reemplazó al resplandor del mediodía, y el carácter festivo fue sustituido por la sobriedad. La Piedad (c. 1585), Museo del Ermitage, San Petersburgo; iluminada por la Luna es un clarísimo ejemplo.

En otra obra destacada El rapto de Europa, Veronese muestra el momento en el que el dios Griego Zeus se presenta ante Europa bajo la forma de toro para raptarla y llevársela a la isla de Creta.

Pese a su gran éxito, no creó escuela. Sin embargo, para el Maestro del Barroco Flamenco Petrus Paulus Rubens y para los Pintores Venecianos del siglo XVIII, especialmente Giovanni Battista Tiepolo, el manejo del color y el tratamiento de la perspectiva de Veronés se convirtieron en indispensable punto de referencia.

Nota de Pablo Veronés: Era el exponente en el protobarroco de la variante de exuberante decoración.

Federico FIORI «Il Baroccio»

(Urbino ITA. 1528/35 – *id.* 1612)

Pintor, Grabador, y Dibujante Manierista. Llamado *il Barocci* o *Baroccio*. Fue, después de Rafael, el Artista más importante de Urbino. Se formó en la escuela de los Zucarro. Trabajó en la corte española. Aunque Manierista, la predilección por los efectos dramáticos le convirtió en un precursor del Barroco.

Desarrolló la mayor parte de su actividad artística en Urbino, salvo dos años que pasó en Roma en su juventud. En esta capital participó en la pintura de los Frescos de la Casita de Pío IV, que se encontraba en los Jardines Vaticanos. Entre 1568 y 1569 en Perugia emprendió un manierismo hecho con colores evanescentes, composiciones con muchas figuras y mucho movimiento. Preludió lo que sería el Barroco. En su obra destacan algunos cuadros como La Vocación de San Andrés de 1586 de Bruselas y que se encuentra en el Museo Royaux des Beaux-Arts; y La Magdalena del año 1590, *Alte Pinakothek* de Munich.

A pesar de que trabajó fuera de los principales centros artísticos, su obra fue muy solicitada, contándose entre sus clientes al Emperador Rodolfo II. La carrera de *Il Barocci* fue larga y fecunda a pesar de que se quejaba con frecuencia de sus enfermedades. Como Dibujante llegó a tener una gran producción.

Tadeo ZUCCARI [o ZUCCARO]

(Saint Angelo in Vado, Urbino ITA. 1529 – Ancona 1566)

Pintor Manierista. Se formó en Roma, en el ámbito del Manierismo rafaelesco, acercándose en particular a las obras de Perin Del Vaga y de Polidoro Da Caravaggio, de quien tomó los esquemas decorativos para fachadas de Palacios (con esculturas simuladas). Después de un período en Urbino, cerca de la corte de Guidobaldo Della Rovere, participó en Roma en la Decoración de la Villa Giulia y del Palacio Orsini, y, de la Villa Farnese en Caprarola, donde dirigió los trabajos del importante ciclo de frescos encargado por el Cardenal Farnese.

Nota de Zuccaro: Alababa programáticamente lo abstracto de las líneas del manierismo.

Bartolomeo PASSAROTTI [o PASSEROTTI]

(Bologna ITA. 1529 – *id.* 1592)

Pintor Manierista, y Grabador. Trabajó con Zuccari. En 1565 pintó su primer cuadro, Virgen y Santos. Autor de telas de tema religioso y también buen Retratista. Su hijo Tiburzio fue un destacado Pintor Manierista Boloñés.

Giovanni Da BOLOGNA «Juan De BOLONIA»

(¿Douai? FLA. 1529 – Florencia ITA. 1608)

Escultor Manierista. También conocido como Jean o Giambologna. A los dieciséis años entró como aprendiz en el taller de Dubroeuq. Estudió en Amberes y en Roma, donde recibió directrices y consejos de Miguel Ángel, de quien heredó el gran dinamismo de sus figuras.

A partir de 1553, pasó a Florencia, al servicio de Francisco de Médicis, y realizó sus principales obras: Sansón y un Filisteo, Fuente del océano y La Venus de la gruta.

En 1554 marchó a Roma (Italia), donde residió dos años y estudió en profundidad la Escultura de Miguel Ángel. Transcurrido ese tiempo se estableció en Florencia bajo el mecenazgo de Bernardo Vecchietti, ciudad en la que permaneció el resto de su vida.

El Papa Pío IV le hizo el primer encargo importante: una colosal Fuente con Neptuno (1566), de bronce; para la ciudad de Bolonia. En sus obras posteriores intentó transmitir un mayor sentido del movimiento, que a menudo construía con espirales o líneas retorcidas. Una serie de estatuas en bronce que realizó del dios Romano Mercurio culminó en el famoso Mercurio (1580), Bargello, Florencia; notable por la etérea elegancia de su pose: la figura desnuda se apoya sobre la punta del pie izquierdo, con el brazo derecho alzado y un dedo de esa mano señalando hacia arriba. El rapto de las Sabinas (1583), Loggia dei Lanzi, Florencia; considerada como su obra más importante, es una compleja composición en mármol con tres figuras que forman un grupo compacto aunque grácil, ascendiendo en espiral desde la que está en cuclillas, pasando por la que está de pie y acabando en la figura que es llevada en lo alto.

Para la familia Medici realizó obras decorativas, como fuentes, estatuas para jardines y monumentos conmemorativos, como la Estatua ecuestre de Cosme I. Esculpió también estatuas ecuestres de varios Médicis y relieves dedicados a la vida de Cosme I.

Juan de Bolonia fue el Escultor más afamado de su tiempo, y creó un estilo Manierista internacional que influyó directamente en la Escultura Barroca posterior, y en particular en la obra de Gian Lorenzo Bernini.

Ocupa un lugar importante en la Historia de la Escultura Europea por haber establecido un puente entre Renacimiento (Miguel Ángel) y Barroco (Bernini).

Guiot De BEAUGRANT

(¿? FLA. a. 1530 - ¿? d. 1549)

Escultor Manierista de origen flamenco, realizó parte del retablo mayor de Santa María de Portugalete (1533), y el desarecido Santiago, en Bilbao (1533-1546), y otros en Vlamaseda y Cenarruza. Algunas esculturas suyas o a él atribuidas, se conservan en el museo arqueológico de Bilbao.

Pier Francesco Di Bartolomeo «Pierino» Da VINCI

(Vinci ITA. 1530 - Pisa 1553/54)

Pintor, y Escultor Manierista. Autor de esculturas inspiradas en Miguel Ángel, caracterizadas por el refinamiento y la habilidad en el tratamiento del mármol.

Joachim BEUCKELAER

(Amberes FLA. 1530 a 33 – *id.* c. 1574)

Pintor. Sobrino y discípulo de Pieter Aertsen. Sus obras demuestran su predilección por la Pintura de Naturalezas Muertas y de escenas de género, como interiores de cocina y mercados.

Vicenzo DANTI

(Perugia ITA. 1530 – *id.* 1576)

Escultor Manierista. Se formó en el culto a la obra de Miguel Ángel a través de un Manierismo muy intelectualizado. En La degollación de San Juan Bautista se aprecia un acercamiento a Ammannati y a Giambologna. De gran importancia es su Tratado de las perfectas proporciones.

Lorenzo SABBATINI «Lorenzino Da BOLOGNA»

(Bologna ITA. c. 1530 – Roma 1576)

Pintor Manierista italiano, decoró la capilla de San Miguel, en la iglesia de San Giacomo de Bologna, con frescos en los que se nota la influencia de Parmigianino (1570); También colaboró con Vasari en Florencia y en Roma. En su Pietá (Vaticano) es evidente la influencia de Miguel Ángel.

Juan De HERRERA

(Mobellán, Valdáliga ESP. c. 1530 – Madrid 1597)

Arquitecto. Figura típica del Renacimiento, se interesó por todas las ramas del saber y manifestó siempre un espíritu aventurero y un gran afán de novedades. Su Discurso sobre la figura cúbica revela, por ejemplo, sus notabilísimos conocimientos de Geometría y Matemáticas, y su participación en algunas de las campañas militares de Carlos I (en Alemania, Flandes e Italia) habla de su talante inquieto.

En 1563 pasó a ser colaborador de Juan Bautista De Toledo en la construcción de El Escorial y, a la muerte de éste en 1567, le sucedió en la dirección de las obras. Sin duda este Monasterio fue la gran realización de tan singular Arquitecto, cuyo apellido ha dado nombre a un estilo, el Herreriano, que siguieron destacados alarifes españoles, sobre todo en el siglo siguiente. Herrera modificó y amplió los planos primitivos e intervino decisivamente en la ornamentación interior de la Iglesia y la traza de su fachada, así como en la concepción de la fachada del Monasterio. En estas obras se encuentran las líneas maestras de su estilo, basado en la horizontalidad, la uniformidad compositiva y una absoluta sobriedad en la decoración, que se reduce al empleo ordenado de las formas constructivas y las líneas arquitectónicas.

Antes de la finalización de El Escorial en 1584, intervino en algunos proyectos, por ejemplo la Fachada Sur del Alcázar de Toledo.

Pero su otra gran realización la comenzó en 1585; se trata de la Catedral de Valladolid, obra de gran envergadura para la cual el Arquitecto ideó una estructura de enorme complejidad pero que lamentablemente quedó inconclusa.

La obra de Herrera supuso toda una novedad en el panorama arquitectónico del Renacimiento Español, dominado por el Decorativismo del Plateresco y por las formas Italianizantes. Con sus realizaciones, el artífice creó una Arquitectura singular que ha dado imagen al reinado de Felipe II.

Lucas Van VALCKENBORGH

(Lovaina FLA. c. 1530 – Frankfurt DEUTSCH. 1597)

Pintor. Hermano de Maarten. Pintó paisajes y escenas populares, fue precursor de Bruegel.

Jacob JONGHELINCKX

(Amberes FLA. 1530 – *id.* 1606)

Escultor flamenco. Su obra maestra es el sepulcro de Carlos el Temerario (catedral de Brujas, 1558), cuyo estilo denota influencia italiana.

Giuseppe VALERIANI [o VALERIANO]

(Águila ¿ITA.? 1530/42 - Nápoles 1596 o 1606)

Pintor Manierista, y Arquitecto. Tras profesar como Jesuita, llegó a convertirse en uno de los Arquitectos oficiales de la Compañía, para la que construyó edificios en Roma, Nápoles, Génova y Munich. Su obra pictórica se centró en el espíritu de la Contrarreforma.

Giovanni Battista ARMENI [ARMENINI]

(Faenza ITA. 1530 – *fd.* 1609)

Pintor Manierista, y Escritor de Arte. Gracias a los viajes por su propio país, pudo conocer y estudiar las obras de los grandes artistas. Con su obra Los verdaderos preceptos de la Pintura (1587), perteneciente a la literatura artística del Manierismo, encauzó las posteriores posturas teóricas de Lomazzo y de Zuccari.

Nicolás BORRÁS

(Cocentaina ESP. 1530 – Valencia 1610)

Pintor Manierista. Formado con Juan De Juanes, cuyo estilo imitó, fue ordenado Sacerdote e ingresó en la orden de los Jerónimos sin dejar la Pintura, tal y como atestigua su extensa producción para Iglesias y Conventos de la región Valenciana.

Maarten Van VALCKENBORGH

(Lovaina FLA. 1530 – Frankfurt DEUTSCH. 1612)

Pintor. Hermano de Lucas. Realizó, siguiendo idéntico estilo, paisajes y personajes religiosos.

Marten De VOS

(Amberes FLA. c. 1532 – *fd.* 1603)

Pintor Manierista. Discípulo de F. Floris de Vriendt, trabajó en Venecia como Paisajista, en el taller de *Tintoretto*. A su regreso a Amberes (1558), se integró en el grupo de Pintores Romanistas.

Pompeo LEONI

(Pavía ITA. c. 1533 – Madrid 1608)

Escultor Manierista. Hijo de Leone. Fue protegido de Felipe II y trabajó sobre todo en España. Sus esculturas en mármol le definen como un Manierista de desigual valor. Mucho más importantes son sus obras en bronce: Retablo mayor del Monasterio de El Escorial y grupos monumentales del Mausoleo de Carlos V, y del Mausoleo de Felipe II.

Hans BOL

(Malinas FLA. 1534 – Amsterdam 1593)

Pintor y miniaturista flamenco, sus escenas populares, pintadas con minuciosidad, se conservan en los museos de Berlín, Bremen, Bruselas (Paorama de Amberes), etc. La Biblioteca Nacional de París Guarda de él un Breviario ornado con numerosas miniaturas.

Gerard RICHIER

(Saint-Mihiel FRA. 1534 - ¿? c. 1600)

Escultor. Hijo de Ligier, padre de Jean (Saint-Mihiel 1581-1624) y Jacob (Saint-Mihiel 1585-Grenoble 1640).

Antonio CAMPI

(¿? ITA. c. 1535 – Cremona c. 1591)

Pintor Manierista. Hermano de Vincenzo. Trabajó para diversas Iglesias Milanesas y para Felipe II (San Jerónimo).

Juan ARFE Y VILLAFañE

(León ESP. 1535 – Madrid 1603)

Orfebre. Hijo de Antonio. Es autor de la Custodia de la Catedral de Ávila (1564-71) y la Custodia de la Catedral de Sevilla (1579). Fue también un reputado Humanista y autor de varios Tratados.

Alessandro ALLORI

(Florencia ITA. 3 de Mayo 1535 – *fd.* 22 de Septiembre 1607)

Pintor Manierista. Fue hijo adoptivo y discípulo de Bronzino. Visitó Roma cuando todavía era joven. El estilo ampuloso de Miguel Ángel, de quien también fue discípulo, le influyó de manera notable.

Los Pescadores de Perlas es considerada su obra maestra. Esta obra es ligera y artificiosa, combinando las figuras desnudas tomadas de Miguel Ángel con la esbeltez y el colorido que caracterizan a Bronzino. La pintó para el estudio de Francisco I en el Palazzo Vecchio. Llegó a ser el Pintor oficial de la Corte de los Médicis, decorando la Villa de Poggio a Caiano.

Fue uno de los representantes más destacados del último Manierismo Florentino (La Sagrada Familia adorada por el Cardenal Fernando De Médicis).

Egnazio DANTI

(Perugia ITA. 1536 – Alatri 1586)

Arquitecto, y Tratadista. Se ocupó de la Teoría de la perspectiva, y publicó con un comentario suyo la obra de Vignola Dos reglas de la perspectiva práctica.

Vicenzo CAMPI**(Cremona ITA. c. 1536 - ¿? 1591)**

Pintor Manierista. Hermano de Antonio. Se orientó hacia el Naturalismo y realizó Naturalezas Muertas.

Bernardo BUONTALENTI**(Florencia ITA. 1536 - *id.* 1608)**

Arquitecto, Pintor, y Escultor. Como discípulo de Vasari, tuvo que proceder a varias remodelaciones del Palacio de la Señoría. Después de 1574, le encargaron la ampliación de la Galería Uffizi. Representante del Manierismo Florentino, remodeló enteramente la Villa de la Petraia, antiguo Palacio de la familia Brunelleschi, y construyó la Villa de Pratolino (1581, actualmente destruida) en la que se afirmaba su amor a la fantasía y a las líneas curvas. Se le debe también, en los alrededores de Florencia, la Villa de Artimino (1594), en la que una escalera de elegante dibujo se inserta en una fachada desnuda, frente a un pórtico no saliente. Conocido por haber sido el organizador de las fiestas en la Corte de los Médicis, imaginó para los jardines de Boboli, la Gruta Buontalenti, con incrustaciones postizas que todavía hoy lleva su nombre.

Robert SMITHSON [o SMYTHSON]**(¿? ENG. 1536 - Wollaton 1614)**

Arquitecto. Colaboró en la construcción del Palacio de Longleat (Wiltshire), y construyó Wollaton Hall (1580-88) en Nottingham. Su obra fue influida por Serlio y De Vries. Su nombre también está ligado a diversas casas de campo de estilo Isabelino.

Paul FRANKE**(Weimar DEUTSCH. c. 1537 - ¿? 1615)**

Arquitecto alemán, superintendente de los duques de Brunswick-Wolfenbüttel. Trabajó en la fortaleza de Woltenbüttel y en el arsenal. Construyó la universidad de Helmstedt (el Juleum, 1592-1597), fundada por el duque Jules, y la Marienkirche de Wolem (1604-1625, termina por J. Meyer y C. Muller), primer gran edificio luterano, fue una de las fuentes originales del barroco del norte de Alemania.

Nicholas HILLIARD**(Exeter ENG. c. 1537/47 – London 1619)**

Pintor Miniaturista, y Orfebre Manierista. Sus exquisitos retratos en miniatura, muy apreciados en la Corte de Isabel I, le proporcionaron una gran fama. Su obra más conocida, el Joven del rosal, evoca el aristocrático encanto de las comedias de Shakespeare. Como teórico, escribió El Arte de la Pintura (1600).

Miguel De BARROSO**(Consuegra ESP. 1538 – El Escorial 1590)**

Pintor español, discípulo de Becerra. Trabajó en el monasterio de El Escorial (trípticos de Pentecostés y de La Ascensión).

Giovanni Paolo LOMAZZO**(Milán ITA. 1538 – *id.* 1600)**

Pintor Manierista, y Tratadista de Arte. En su Pintura se aprecia la influencia de Miguel Ángel, de Rafael, cuyas obras estudió en Roma, y de Leonardo, de cuya Cena pintó una copia. Es autor del Tratado sobre la Pintura, Escultura y Arquitectura (1584) y de la Idea del Templo de la Pintura (1591), que son los primeros ensayos sobre el análisis crítico de las obras y de los estilos artísticos.

Jost AMMAN**(Zurich SUIZA 1539 – Nüremberg DEUTSCH. 1591)**

Pintor, y Grabador. Por su labor como ilustrador, está considerado como el creador del Libro ilustrado Alemán.

Dario VAROTARI I**(Verona ITA. 1539 – Padua 1596)**

Pintor, Escultor, y Arquitecto italiano. Alumno del Veronés, pero influido también por el Tintoretto. Trabajó sobre todo en Venecia y Papua (obras en iglesias, museos, palacio del Modesta).

Pietro FIORINI**(Bologna ITA. c. 1539 – *id.* 1614 a 22)**

Arquitecto italiano. Colaboró en numerosos edificios de su ciudad natal, y construyó la iglesia de San Michele in Bosco, su obra maestra, célebre por las pinturas de Carracci.

Ascanio VITTOZZI**(Orvieto ITA. 1539 – Turín 1615)**

Arquitecto italiano. Trabajó principalmente en el Piamonte, sbbietode en Turín donde proyectó la espaciosa disposición con pórticos de la plaza Castello, en el centro de la ciudad. Levantó la iglesia de la Tinitá y trazó los planos del Corpus Domini.

Hans EWORTH

(Amberes FLA. 1540 - ¿? 1574)

Pintor flamenco. Hacia 1545 vivía en Londres donde gozaba de fama como retratista. Inspirándose, sucesivamente, en Holbein, en Moro y en la escuela de Fontainebleau, pintó a Thomas Wyndham (1550), y a María Tudor (Burlington house).

Giacomo Della PORTA

(Lombardía ITA. c. 1540 – Roma 1602)

Arquitecto. Terminó gran parte de las construcciones que Miguel Ángel dejó sin acabar: el Palacio del Capitolio (1564-94), el Palacio Farnesio y la Cúpula de San Pedro (1585-90). Completó la Iglesia del Gesù, levantando la fachada con elementos Manieristas sin relación alguna con la concepción de Vignola. Obras suyas son también la Fachada de la Iglesia de San Luis de los Franceses (1589) y la Villa Aldobrandini, en Frascati (1598).

Giovanni FONTANA

(Melide, Lugano ITA. 1540 – Roma 1614)

Arquitecto italiano. Construyó en Roma el palacio Giustiniani, y en Siena la fachada de la iglesia de San Martín. Se dedicó principalmente a obras hidráulicas (fuentes Paulina y puente Sixto en Roma).

Hubert GERHARD

(¿Amsterdam? NEERL. 1540 a 50 – Munich DEUTSCH. 1620)

Escultor Manierista, después de una estancia en Italia, se estableció definitivamente en Alemania (1581). Trabajó para la infanta Isabel de Bruselas. En su estilo, influido por el Giambologna, se combinan un discreto realismo con el énfasis manierista (iglesia de San Miguel de Munich).

Iacopo ZUCCHI [Del ZUCCA]

(Florencia ITA. c. 1541 – íd. ó Roma c. 1590)

Pintor. Fue discípulo de Vasari. Trabajó en la Decoración del estudio de Francisco I en el Palazzo Vecchio. Sus obras están realizadas según elegantes módulos del Manierismo (La pesca del coral, Nacimiento del Bautista). Brillante decorador, dejó su obra maestra en los Frescos de la bóveda del Salón del Palacio Recullai-Ruspoli en Roma (1585), en un estilo ya muy próximo al Barroco.

Doménikos THEOTOKÓPOULOS «El Greco»

(Candía [actual Heraklion], Isla de Creta GRE. 1541/42 – Toledo ESP. 1614)

Pintor Manierista. En aquella época la isla Creta, pertenecía a la República de Venecia. Se formó en el estilo Posbizantino con los Pintores de iconos en su isla natal, antes de trasladarse a Venecia, donde conoció la obra de Tiziano y Tintoretto, artistas que, junto con Miguel Ángel, fueron los que más influyeron en su Pintura.

En 1566 ya era llamado Maestro Pintor.

Desarrolló su peculiar estilo y la mayor parte de su trayectoria artística en España. Se conocen algunas de sus creaciones anteriores a su llegada a España, lo cual permite afirmar que «El Greco» creó su peculiar estilo después de su establecimiento en Toledo, seguramente influido por el fervoroso ambiente religioso de la ciudad. Sus figuras alargadas, pintadas con pincelada fluida, parecen criaturas inmateriales, carentes de solidez física e imbuidas de una intensa espiritualidad. A ello hay que añadir su paleta originalísima, de colores fríos, que consigue efectos sorprendentes con los rojos, los azules y en particular los blancos, de una rara intensidad y nitidez.

Su estilo se caracteriza por un patetismo de fuerte personalidad basado en una iluminación fantasmagórica y exaltadora del color. Con los años fue alargando los contornos de sus figuras, los hizo más sinuosos y ondulantes, y aumentó también el retorcimiento y la complejidad de sus posturas.

Hacia 1567 viajó a Venecia, en donde recibió la influencia de la Pintura de Tiziano y de Tintoretto. Allí pintó, La purificación del Templo.

En 1570 llegó a Roma. El Cardenal Alejandro Farnesio le brindó su protección. Se sintió atraído por ciertos motivos miguelangelescos (La Piedad) como lo manifiestan el Retrato de Giulio Clovio (aproximadamente 1570), Nápoles, Museo Capodimonte; y la Purificación del Templo, en la que incluyó el Retrato de Tiziano, Miguel Ángel, Giulio Clovio y Rafael.

Llegó a Castilla (1575-76) en donde sería conocido con el apodo "El Greco". Se estableció en Toledo, por invitación del Canónigo Diego De Castilla, quien le encargó dos importantes obras El expolio y el Retablo mayor para la Iglesia de Santo Domingo el Antiguo, hoy disperso y en el que destacan La Asunción, La Trinidad, San Benito, La Santa Faz y San Juan Bautista.

Después de pintar la Alegoría de la Liga Santa (o Adoración del Santo Nombre de Jesús) Felipe II le encargó El martirio de San Mauricio (1580-82) para el Monasterio del Escorial. En esta obra, relegó la escena de la decapitación a un segundo plano y ello no agradó al Rey, quien ya nunca volvió a contar con el Artista, lo que le alejó del círculo Cortesano estableciéndose en Toledo, donde el Pintor conocería la consideración y estima que perdurarían hasta su muerte.

Ello supuso una decepción enorme para «El Greco», ya que aspiraba a convertirse en Pintor de la Corte, pero no entorpeció su carrera, puesto que era ya un Pintor solicitadísimo tanto por los aristócratas como por los eclesiásticos Toledanos. No es de extrañar, por tanto, que su obra sea extraordinariamente fecunda.

Entre sus obras merecen citarse: La Magdalena penitente (aproximadamente 1577), Las lágrimas de San Pedro (1580-85), La Magdalena penitente con el crucifijo (1585-90), Santo Domingo en oración (1598-1603), San Francisco y Fray León meditando sobre la muerte (1600-05). También dentro del espíritu de la Contrarreforma pintó, para la Iglesia Toledana de Santo Tomás, El entierro del Conde de Orgaz (1586-88), la obra más admirada de él, por el hecho de que el Artista se valió de este acontecimiento para dejar constancia del momento en que le tocó vivir; para ello, dividió el cuadro en dos planos, uno celestial en la parte superior y otro terrenal en la inferior, de tal modo que la obra es al mismo tiempo un cuadro religioso y un retrato de grupo. El plano superior, el celestial, no se aparta de sus restantes obras

religiosas y presenta idéntico hondo misticismo y parecida intensidad dramática; la novedad se encuentra en el plano terrenal, donde los principales personajes del Toledo de la época, incluidos el propio Pintor y su hijo, aparecen reproducidos con absoluta fidelidad.

También ahí en la Iglesia de Santo Tomás pintó el Retablo para la Iglesia de Talavera la Vieja (1591). De la misma época es, asimismo, su célebre San Luis de Francia que se conserva en el Louvre.

Entre 1596 y 1599 trabajó en varios Retablos (Iglesia del Colegio de Doña María de Aragón, del que sobresalen La Anunciación, el Bautismo de Cristo y El Pentecostés); para una Capilla privada Toledana dedicada a San José (a destacar, San Martín y el mendigo, y La Virgen con el Niño, y Las Santas Inés y Martina).

En los últimos años de su carrera el Artista pintó dos celebrados Paisajes de Toledo. La célebre Vista de Toledo hacia 1597, tema que repetiría en Vista y plano de Toledo (1610-14).

Pintó la Inmaculada Concepción y La visitación para la Capilla de Isabel de Oballe en la Iglesia Toledana de San Vicente. También cabe destacar El Apóstol ejecutado para la Catedral de Toledo (1602-05), conservado *in situ*, y el del Hospital de Santiago de Toledo (1610-14), Toledo, Museo del Greco.

Aunque pintó sobre todo obras religiosas, se le deben también importantes retratos. Especialmente notables son los retratos de La dama del armiño, El caballero de la mano en el pecho (1577-84), Madrid, Prado; el Retrato de un Cardenal (Fernando Niño de Guevara), y los retratos de Fray Hortensio Félix de Paravicino, Don Rodrigo Vázquez (1594-1604), y El licenciado Jerónimo de Cevallos (aproximadamente 1608).

En los últimos años de su vida también pintó El Laocoonte, su único cuadro mitológico conocido, que sorprende por su temática, inusual en la España del momento. Sobre un fondo de hermoso paisaje, las figuras de Laocoonte y sus hijos se retuercen en su lucha contra las serpientes y el artista se sirvió hábilmente de sus contorsiones para dotar a la obra de una composición admirable.

Se conservan pocas de sus esculturas, todas tallas de madera y de pequeño tamaño: Imposición de la casulla a San Ildefonso, que formaba parte del suntuoso marco para el lienzo de El Expolio; Epimeteo y Pandora.

De la conspicua producción religiosa de El Greco cabe destacar La Adoración de los pastores y diversos Apóstoles, en los que resulta admirable la expresividad de los rostros y los ademanes.

Máximo exponente del Manierismo pictórico en España, «El Greco» es también la primera figura de proyección universal de la Pintura Española y uno de los grandes genios de la Historia del Arte.

Federico ZUCCARO [o ZUCCARI]

(Sant'Angelo in Vado, c. Urbino ITA. c. 1542 ó 43 – Roma 1609)

Pintor Manierista, Arquitecto, y Escritor de Arte. Hermano y discípulo de Taddeo, colaboró con éste en algunas de sus obras. Realizó los Frescos de la Sala regia del Vaticano; trabajó en el Palacio de los Dogos de Venecia (1582), en la Cúpula de Santa Maria dei Fiore de Florencia, y en El Escorial (altar mayor de la Capilla mayor), también en Inglaterra y Francia. En Roma fundó y dirigió la Academia de Dibujo de San Lucas (1593). Resumió sus enseñanzas en el libro La idea de los Pintores, Escultores y Arquitectos (1607), que recoge importantes manifestaciones sobre el Manierismo final.

Domenico FONTANA

(Melide, Lugano ITA. 1543 – Nápoles 1607)

Arquitecto. Trabajó en Roma en numerosas obras de renovación urbanística, en trabajos de hidráulica y de Arquitectura (Fachada del Palacio de Letrán).

Amboise DUBOIS

(Amberes FLA. 1543 – Fontainebleu 1614)

Pintor Manierista flamenco, de la segunda escuela de Fontainebleau. Pintor de María de Médicis desde 1606, bajo Enrique IV pasó a ser pintor de cámara, y trabajó en estilo romanista en el palacio de Luxemburgo y en el palacio de Fontainebleau; en éste último, decoró por completo la galería de Diana, destruida durante el imperio napoleónico, así como los gabinetes de rey (Historia de Teágenes y Cariclea), y de la reina (Historia de Tancredo y Clorinda).

Jacopo NIGRETTI II «Palma El Joven»

(Venecia ITA. 1544 – *í.d.* 1628)

Pintor Manierista, y Grabador. Sobrino-nieto de Palma “el Viejo”. Estuvo influido por el estilo Romano, antes de establecerse en Venecia, donde fue uno de los más destacados representantes del Manierismo.

Frans POURBUS I «El Viejo»

(Bruxes FLA. 1545 – Amberes 1581)

Pintor. Hijo de Pieter, fue discípulo de Frans Floris en Amberes. Pintó composiciones y numerosos retratos.

Blas De PRADO

(Toledo ESP. c. 1545 – *í.d.* d. 1592)

Pintor Manierista. Gran Bodegonista. Discípulo de Francisco Comontes, adquirió gran renombre como Retratista (Isabel Clara Eugenia). Fue enviado por Felipe II a la Corte de Marruecos, para retratar a la familia real.

Marco VECELLIO

(Pieve di Cadore ITA. c. 1545 – Venecia 1611)

Pintor Manierista. También discípulo y colaborador de Tiziano.

Denijs CALVAERT

(Amberes FLA. c. 1545 – Bolonia ITA. 1619)

Pintor flamenco. Fundó en Bolonia una escuela de pintura.

Joseph HEINTZ I

(Basilea SUIZA 1546 – Praga 1609)

Pintor y arquitecto suizo, residió en Roma (1584-1587), donde fue discípulo de Hans von Aachen. Era pintor del emperador Rodolfo II (1541), y uno de los representantes del manierismo, tan en boga en la corte de Praga al declinar el renacimiento (Venus y Adonis; Diana y Acteón, museo de Viena).

Adriaen De VRIES

(La Haya NEERL. c. 1546/60 – Praga CHEC. 1626)

Escultor Manierista. Discípulo de Juan De Bolonia, trabajó en Praga, centro del Manierismo Nórdico, para Rodolfo II, Cristián IV de Dinamarca y el Príncipe de Lippe. Se centró en la construcción de fuentes (Fuente de Mercurio, 1590, Augsburgo).

Bartholomeus SPRANGER

(Amberes FLA. 1546 – Praga CHEC. c. 1627)

Pintor Manierista. Durante sus estancias en París e Italia contactó con las tendencias Manieristas, especialmente de la Escuela de Fontainebleau y de Corregio y Parmigianino. Fue Pintor de Corte en Viena y Praga. Pintó obras de tema sacro y numerosos cuadros mitológicos, de elegante composición y colorido (Hércules y Onfale), y también retratos. Es uno de los mejores representantes del Manierismo internacional de principios del s. XVII.

Girolamo DANTI

(Perugia ITA. 1547 – *íd.* c. 1580)

Pintor Manierista italiano. Trabajó en la galería de mapas del Vaticano.

Mateo «De LECCE» PÉREZ De ALESSIO

(Roma ITA. 1547 - ¿Lima? PERÚ c. 1628)

Pintor, y Grabador. Perteneció al círculo de seguidores de Miguel Ángel y su obra se sitúa en el tránsito del Manierismo al Barroco.

En 1585 se trasladó a España (Fresco de San Cristóbal, Catedral de Sevilla).

En 1588 llegó a Lima, donde pintó varias series de paisajes y cuadros de composición original.

Carel Van MANDER

(Meulebeke FLA. 1548 – Amsterdam 1606)

Pintor Manierista y Tratadista de Arte. Residió en Roma (1573) y en Viena; cofundador de la Academia de Haarlem y exponente del Manierismo. Es recordado sobre todo por su gran obra teórica El libro de los Pintores (1604).

Giovanni Ambrosio FIGINO

(Milán ITA. c. 1548- *íd.* 1608)

Pintor. En Milán han quedado sus grandes pinturas de tema religioso, en las cuales enfatiza el estilo de Miguel Ángel (Virgen de la serpiente, San Agustín) y en las que incorpora elementos del Manierismo lombardo. Fue también autor de elegantes Naturalezas muertas.

Francesco Da PONTE BASSANO II «El Joven»

(Bassano c. Venecia ITA. 1549 – Venecia 1592)

Pintor Manierista. Hijo de Jacopo, hermano mayor de Leandro y Girolamo. Se especializó en cuadros de reducidas dimensiones.

Scipione PULZONE «El Gaetano»

(Gaeta ITA. a. 1550 - ¿? d. 1580)

Pintor Manierista. Llegó a Roma siendo muy joven y pronto adquirió una sólida fama como Retratista (Familia Colonna, 1581; Cardenal, etc.). Tiene también obras religiosas inspiradas en los Pintores religiosos del s. XVI, como Andrea del Sarto (Asunción de la Virgen, 1598).

Matthijs [Mattheus] BRIL

(Amberes FLA. 1550 – Roma ITA. 1583)

Pintor. En Roma participó en la Decoración al Fresco de una serie de edificios construidos bajo el pontificado de Gregorio XIII. Fue también autor de dibujos con vistas de monumentos antiguos.

Léonard LIMOSIN II «El Joven»

(¿? FRA. c. 1550 - ¿? c. 1625)

Esaltador francés, hijo de Martín y hermano de Leonard I, fue un técnico en el esmalte negro con fondo de oro. Tuvo como colaborador a su sobrino Francois.

Camillo PROCACCINI**(Bologna ITA. c. 1551 – Milán 1629)**

Pintor Manierista. Fue el creador ecléctico de las grandes composiciones teatrales y el introductor en Milán del estilo de los manieristas tardíos (ocho paneles de órgano de la catedral de Milán).

Vicenzo SCAMOZZI**(Vicenza ITA. 1552 – Venecia 1616)**

Arquitecto. Discípulo de su padre Domenico, basó su propio estilo en una síntesis ecléctica de influencias de Serlio, Sansovino y, sobre todo, Palladio. Entre sus obras destacan la Villa Rocca Pisana (Lonigo), el Teatro de la Sabbioneta, las nuevas Procuradurías en Venecia, así como los Palacios Trissino, Trento, Porto y Godi en Vicenza, y Contarini y Duoda en Venecia. Concluyó algunas obras de Palladio, como el Teatro Olímpico de Vicenza. Es autor de diversas obras teóricas, de entre las cuales destacan Discursos sobre la antigüedad de Roma (1582) e Idea de la Arquitectura universal (1615).

Jorge De FLANDES**(¿? ¿FLA.? a. 1554 – Sangüesa 1586)**

Escultor. Establecido en Sangüesa, realizó el Retablo de Santa María la Real. Con él se relacionan, también, el Retablo de Orcoven y el Retablo de Indurain.

Paulus [Paul] BRIL**(Amberes FLA. 1554 – Roma ITA. 1626)**

Pintor. Colaboró con su hermano Matthijs en la Decoración de los edificios del Vaticano. Pintó también Frescos con paisajes en Palacios e Iglesias Romanas; más tarde, algunas de sus obras muestran la influencia de A. Carracci.

Carlo Antonio PROCACCINI**(Bologna ITA. c. 1555 – Milán 1605)**

Pintor Manierista. Fue pintor de naturalezas muertas y de escenas mitológicas o religiosas de estilo de Bril y de Elsheimer.

Juan Bautista VÁZQUEZ I «El Viejo»**(¿? ESP. a. 1556 - ¿? 1589)**

Escultor, y Pintor Manierista. Probable discípulo de I. Villoldo, su estancia en Italia justifica el Italianismo y su conocimiento de las formas Manieristas. Trabajó en Toledo y en Ávila. A partir de 1557 se instaló en Sevilla, ciudad donde se convirtió en figura eje de la introducción y difusión del Manierismo Romanista en la escuela escultórica local (Retablo de la Catedral de Sevilla, 1562-63; Virgen de las fiebres de la Iglesia de la Magdalena).

Isaac OLIVER**(Ruán FRA. c. 1556 – London ENG. 1617)**

Pintor Miniaturista Manierista. Tras huir de Francia a raíz de la persecución contra los Hugonotes, trabajó en la Corte de Inglaterra, donde pintó Retratos y composiciones en Miniatura (Philip Sidney en un jardín).

Leandro Da PONTE BASSANO**(Bassano, c. Venecia ITA. 1557 – Venecia 1622)**

Pintor Manierista. Hijo de Jacopo, hermano de Francesco y de Gerolamo. Alcanzó notable fama como Retratista en Venecia y destaca la luminosidad de su paleta, densa y brillante.

Hendrik GOLTZIUS**(Mühlbracht, c. Venlo NEERL. 1558 – Haarlem 1617)**

Grabador y Pintor Manierista. En 1600 fundó en Haarlem la primera Academia Neerlandesa, basada en el estudio del desnudo y de las estatuas Clásicas. Realizó grabados sobre Escenas del Evangelio de estilo Manierista.

Ludovico CARDI Da CIGOLI**(Cigoli, San Miniato ITA. 1559 - Roma 1613)**

Pintor, Escultor, y Arquitecto. Formado en el estudio de Miguel Ángel, de Correggio y de Andrea Del Sarto, fue miembro de la Academia de Florencia. Obras principales: Frescos del gran Claustro de Santa Maria Novella en Florencia (1581-84), Amor y Siquis (1610-12); La Virgen con el niño (Museo de Budapest), Descendimiento de la cruz y Ecce Homo (1597 y 1607) Galería Pitti). Como Arquitecto, terminó el Patio del Palacio Nonfinito en Florencia (1596), comenzado por Buontalenti.

Domenico ROBUSTI «Il Tintoretto II»**(Venecia ITA. 1560 – *id.* 1635)**

Pintor Manierista italiano, hijo del anterior. Colaboró con su padre en la decoración del palacio de los Dux, especialmente en el paraíso, pintó también algunos retratos (Los procuradores de San Marcos. Viena).

Orazio LOMI GENTILESCHI**(Pisa ITA. c. 1562/63 – London ENG. 1639)**

Pintor Manierista. Se formó en el ambiente del Manierismo Toscano y su obra acusa la influencia de Reni y, sobre todo, de Caravaggio. A partir de 1625, fue Pintor oficial de Carlos I de Inglaterra. Entre sus cuadros, cabe destacar El descanso en Egipto y Moisés salvado de las aguas.

Johann ROTTENHAMMER**(Munich DEUTSCH. 1564 – *id.* o Augsburg 1625)**

Pintor Manierista. Discípulo de H. Donauer en Munich, completó su formación en Venecia y Roma. Tras una nueva estancia en Venecia, donde la influencia de Veronés y Tintoretto daría mayor soltura y luminosidad a su pintura, se estableció en Augsburg. Realizó numerosos frescos y retablos, pero gozaron de mucho mayor aprecio las pequeñas pinturas sobre cobre, con temas mitológicos de estilo Manierista.

Abraham Cornelisz BLOEMAERT**(Gorinchen HOL. 1564 – Utrecht 1651)**

Pintor Manierista. Discípulo de Joos de Beer. En sus inicios, reprodujo en sus pinturas modelos del ámbito cultural Manierista; con posterioridad, se orientó hacia formas más plásticas con efectos de luces y de sombras.

En 1580 estaba en París con Jean Bassot y Hieronymus Francken, en 1583 en Utrecht y de 1591 a 1593 en Amsterdam. Fue uno de los cofundadores del gremio de Pintores de Utrecht y su decano en 1618. Entre sus discípulos estuvieron Jan Both, Gerrit Van Honthorst, Nicolaus Knupfer y Cornelis van Poelenburgh.

Bloemaert dejó una larga y variada obra; se han conservado más de 600 composiciones en forma de copias grabadas. En su primera fase fue influido por el último Manierismo personificado por Spranger, pero alrededor de 1610 su estilo sufrió un cambio hacia el más agitado estilo del Clasicismo, con grandes figuras y efectos lumínicos caravaggescos.

Agustín Del CASTILLO**(Azuaga ESP. 1565 - Córdoba 1626)**

Pintor. Se estableció en Córdoba, pero se sabe poco acerca de su vida.

Gerolamo Da PONTE BASSANO**(Bassano ITA. 1566-Venecia, 1621)**

Pintor. Hijo de Jacopo, hermano de Leandro y Francesco II. Imitó la obra de su padre con un cromatismo brillante y oleoso.

Joachim WTEWAEL [UYTEWAEL]**(Utrecht NEERL. 1566 – *id.* 1638)**

Pintor Manierista. Es autor de Retratos y de pequeñas Escenas de tema bíblico y mitológico, realizadas en un colorido claro y brillante, dentro de la corriente del Manierismo tardío.

Ventura SALIMBENI «Il Cavaliere Bevilacqua»**(Siena ITA. c. 1567- *id.* 1613)**

Pintor. Trabajó en Roma, Florencia, Génova y Umbría. En Siena realizó la Decoración de la bóveda de la Capilla Santa Trinità y el ciclo de la Vida de San Galgano en Santa Maria degli Angeli, y en Génova las Escenas de la vida de San Mateo en San Siro.

Giuseppe CESARI «Cavaliere D'Arpino»**(Arpino, c. Roma ITA. 1568 – Roma 1640)**

Pintor Manierista. Intervino en importantes proyectos decorativos en la ciudad de Roma, como el Salón del Palacio de los Conservadores o la Capilla paulina en Santa Maria Maggiore.

Frans POURBUS II «El Joven»**(Amberes FLA. 1569 – París FRA. 1622)**

Pintor Manierista. Hijo de Frans I. Trabajó primero como Retratista en la Corte de Bruselas, a partir del año 1600 en la del Duque de Mantua, donde coincidió con Rubens, y finalmente en la de María de Médicis, donde pintó diversos retratos en un estilo Manierista, típicamente cortesano (Isabel de Francia, Reina de España; María de Médicis; Margarita de Saboya, Duquesa de Mantua).

Bartolomeo SCHEDONI**(Formigine, Módena ITA. c. 1570 – Parma 1615)**

Pintor Manierista. Adscrito a la Escuela Boloñesa, su estilo está influido por los Carracci y Correggio. Entre sus obras figuran Retrato de un zapatero, El Santo Entierro y La Sagrada Familia.

Frederik Van VALCKENBORGH**(Amberes FLA. c. 1570 – Nuremberg DEUTSCH. 1623)**

Pintor. Hijo de Lucas, pintó paisajes, a los que añadió una visión personal y el elemento fantástico.

Giulio Cesare PROCACCINI

(Bologna ITA. 1570 ó 74 – Milán 1625)

Pintor Manierista. Fue el personaje más importante de la familia, y junto con Morazzone y Cerano, uno de los mejores artistas lombardos de comienzos del siglo XVII. Influido por Corregio y el Parmigianino, pintó extraordinarios cuadros religiosos de colores enriquecidos por una gama de matices plateados y nacarados (obras en Milán, Brescia, Génova).

Robert COLIJNS De NOLE II «El Joven»

(Utrecht NEERL. c. 1570 – Amberes FLA. 1636)

Escultor neerlandés. Se distinguió sobre todo por el mausoleo del archiduque Ernesto de Sannt-Michel-Sainte Gudule de Bruselas.

Tizianello VECELLIO

(¿? ITA. 1570 - ¿? 1650)

Pintor. Hijo de Marco, y autor de una biografía de Tiziano (1622).

Giovanni BAGLIONE «El Sordo de Barozzo»

(Roma ITA. c. 1571/73 – *id.* 1644)

Pintor Manierista, y Tratadista del Arte Italiano. Distinguido Pintor que no obstante, su trabajo artístico ha sido oscurecido un tanto por las biografías de sus contemporáneos. Su obra es representativa del Manierismo Romano tardío; no obstante, es más conocido por su relación con Caravaggio, bajo cuya influencia su Pintura alcanzó cotas más elevadas. Su trabajo literario publicado en 1642 y que le da fama se titula Las Vidas de los Pintores, Escultores y Arquitectos. Esta obra muy notable por la cantidad de datos registrados, daba cobertura a un tiempo desde el pontificado de Gregorio XIII hasta Urbano VIII.

Baglioni fue estudiante de Francesco Morelli y durante su vida hizo un número de trabajos importantes en Roma, en los pontificados de los Papas Sixto V, Clemente VIII y Pablo V. Trabajó notablemente en el Vaticano, en San Pedro y en San Juan Laterano. El Papa Pablo V lo hizo nombrar Caballero de la Orden de Cristo debido a la pintura que había realizado de San Pedro, en la cual se representa el apóstol resucitando a Tabita. Esta obra estuvo en la Basílica de San Pedro.

Conjuntamente con Zuccheri, pintó escenas de la Vida de la Virgen Santísima en la Capilla de Nuestra Señora, para la Iglesia de Santa María del Orto. Entre otros trabajos que él realizó para esta Iglesia está el de San Sebastián. Un excelente ejemplo de los trabajos de Baglioni es La Última Cena en San Nicolás en Carcere. De su pincel también se obtuvo San Esteban en la Catedral de Perugia y Santa Catalina en la Catedral de Loretto.

Jan COLIJNS De NOLE

(Utrecht NEERL. c. 1572 – Amberes FLA. 1624)

Escultor neerlandés. Nieto de Colijnjs, que dio origen al nombre de su linaje familiar. Trabajó en Cambrai, Utrecht y después en Amberes, donde fue maestro.

Elías HOLL

(Augsburgo DEUTSCH. 1573 – *id.* 1646)

Arquitecto. Tras un viaje a Venecia y al N de Italia, donde completó su formación, llevó a cabo, desde 1602, una importante actividad en Augsburgo como primer Arquitecto de la villa, donde construyó el Arsenal (1602-07), el Ayuntamiento (1615-20) y el Hospital.

David VINCKBOONS

(Malinas NEERL. 1576 – Amsterdam 1629)

Pintor Manierista neerlandés. Discipulo de su padre **Philips (Malinas c. 1545-Amsterdam 1601)**, pintó paisajes de montaña, que recuerdan las de Bruegel de Velours, y también escenas de género inspiradas en la vida popular (Kermesse, Dresde.)

Roelant SAVERY

(Courtrai FLA. 1576 – Utrecht 1639)

Pintor Manierista. Es conocido por sus escenas forestales con diminutas figuras, flores, insectos y animales, pintadas con gran minuciosidad, que revelan la influencia de Coninxloo y Jan Bruegel.

Juan Bautista VÁZQUEZ II «El Joven»

(¿Sevilla? ESP. a. 1578 - ¿? d. 1600)

Escultor Manierista. Fue muy activo, aunque no con el talento de su padre Juan Bautista Vázquez, el Viejo.

Jorge Manuel THEOTOCOPULI

(¿Toledo? ESP. 1578 - *id.*? 1631)

Pintor Manierista, y Arquitecto. Único hijo del Greco (al parecer natural), se formó artísticamente con su padre, con el cual colaboró en los Retablos de Illescas a partir de 1603. El Retablo de Titulcia (1607) marca la diferenciación de su estilo personal con respecto al de su padre, aunque su producción se mantuvo siempre dentro de unos niveles de calidad notablemente inferiores.

Tras la muerte del Greco (1614), Jorge Manuel pasó a dedicarse principalmente a la Arquitectura, formando la Escuela de Herrera junto a N. de Vergara y J.B. Monegro e interviniendo en la terminación del Ayuntamiento de Toledo (1612-18).

En 1625 fue nombrado Escultor y Arquitecto de la Catedral de Toledo, en la que continuó la construcción de la Capilla de las Reliquias u Ochavo y de la Capilla Mozárabe iniciada por E. Egas.

Francesco MOCHI**(Montevarchi ITA. c. 1580 – Roma 1654)**

Escultor Manierista. Se formó en Florencia. Sus dos figuras de la Anunciación de la Catedral de Orvieto son evidentes preludios del Barroco. Trabajó también en Piacenza y en Roma.

Juan Del CASTILLO**(Sevilla ESP. 1584 – Cádiz 1640)**

Pintor Manierista. Hermano de Agustín. Desarrolló la mayor parte de su labor en Sevilla, con un estilo influido por Roelas y Zurbarán, pero de fuerte resabio Manierista.

Massimo STANZIONE [o STANZIONI] «Il Cavaliere Máximo»**(Orta di Atella ITA. 1585 – Nápoles 1656)**

Pintor Manierista. Discípulo de G.B. Caracciolo y F. Santafede. Se vio influido por el Naturalismo caravaggesco, los Carracci y Guido Reni, y posteriormente por Lanfranco, A. Gentileschi y J. de Ribera. Suavizó el claroscuro de la escuela tenebrista para matizarlo con cierta elegancia y frialdad, lo que hizo que se le comparara con Guido Reni.

Tras viajar a Roma tuvo un gran taller ahí, dentro del cual destacó como alumno Cavallino La carrera de Stanzone fue similar a la de muchos Artistas de la época, que se iniciaban en el caravaggismo, deslumbrados por su fuerza expresiva y por el dramatismo de la iluminación que empleaban. Sin, embargo, muchos fueron abandonando el estilo, tal vez cansados del exceso de efectismo que tenía tal estilo, en pro de una pintura menos evidente y de mayor serenidad. Este giro hacia el Clasicismo se dejó sentir no sólo en Italia, sino en otros países durante el Barroco, en especial, en Francia y Gran Bretaña.

Hacia 1638 se alejó del caravaggismo para adoptar una línea de tendencia Clásica.

Murió, como casi toda su generación, en la gran epidemia de peste de 1656.

Luis TRISTÁN**(Toledo ESP. c. 1586 – íd. 1624)**

Pintor Manierista. Perteneció al Taller de “El Greco” de quien imitó el estilo, dentro de un manierismo exaltado que ya no se realizaba en España; su influjo se manifiesta en determinados aspectos estilísticos e iconográficos de su obra, que se sitúa en la fase de transición entre el Manierismo final y la generación siguiente, plenamente realista.. A Luis Tristán se le considera el único discípulo de “El Greco”, aparte del hijo de aquél, Jorge Manuel.

Pudo estudiar con él de 1603 a 1606 pero tras su aprendizaje en Toledo, marchó unos años a Italia (1606-13) regresando después a España. Trabajó toda su vida en Toledo, donde practicó el estilo personal aprendido de «El Greco», aunque con un mayor control a la hora de estilizar esas figuras melancólicas que caracterizan la obra del Maestro, en un intento por matizar el Manierismo, ya pasado de moda con el enfoque Naturalista que provenía de la península Italiana y los ecos de la Contrarreforma.

Además de retratos (Arzobispo Sandoval y Rojas, 1624), realizó notables composiciones religiosas (Retablo de la Iglesia de Yepes, 1616; Adoración de los pastores, 1620).

Alessandro «PADOVANINO» VAROTARI**(Padua ITA. 1588 – Venecia 1648)**

Pintor. Se inspiró en Tiziano y fue uno de los grandes representantes de la tradición clasicista dentro de la pintura veneciana de su época (Las bodas de Caná, 1622; Scuola di Sn. Marco, Venecia).

Daniel SEGHERS «el Jesuita de Amberes»**(Amberes FLA. 1590 – íd. 1661)**

Pintor. Discípulo de Bruegel de Velours, es conocido por sus composiciones de Flores, de gran fantasía decorativa. A menudo pintó guirnaldas que orlaban imágenes pintadas por otros Artistas (Rubens, Schut).

Giovanni Francesco BARBIERI «Il Guercino»**(Cento ITA. 1591 – Bolonia 1666)**

Pintor Manierista. Fue discípulo de L. Carracci. Trabajó en Venecia entre 1618 y 1621; en 1621 y en 1623 estuvo en Roma, donde realizó una serie de grandes composiciones en las que se manifiesta la influencia de Caravaggio.

De regreso a Bolonia, su estilo se hizo más ligero y cobró el dibujo mayor vigor y riqueza. Entre sus obras más relevantes cabe citar San Guillermo de Aquitania, Susana y los viejos, y Entierro de Santa Petronila.

John De CRITZ**(¿? ENG. f. s. XVI - ¿? 1642)**

Pintor, y Escultor inglés. Nombrado “Sergeant painter” por Jacobo I (1603), realizó retratos para los condes de Sallsbury y para el archiduque de Austria (1606-1607). Es autor, con Maximiliano Colte, del monumento a la reina Isabel, en Westminster.

Jacques BLANCHARD**(París FRA. 1600 – íd. 1638)**

Pintor Manierista. Después de una estancia en Roma y en Venecia, fundió los colores de Tiziano y de Reni. En su obra prevalecen los

motivos profanos y mitológicos.

Lodewijk De VADDER
(Bruselas FLA. 1605 – *fd.* 1655)

Pintor flamenco. Su obra atestigua una progresiva liberación de los convencionalismos manieristas en aras de una mayor fidelidad al natural. Cuadros suyos, en su mayoría paisajes, se conservan en los museos de Berlín, Bruselas, Munich, Praga y Estocolmo.

Philips VINCKBOONS II «VINGBOONS»
(Amsterdam NEERL. 1607 ó 08 – *fd.* 1655)

Arquitecto. Construyó en su ciudad natal numerosas casas, siguiendo un estilo clásico que ha sido muy imitado.

Baldasare FRANCESCHINI «// Volterrano»
(Volterra ITA. 1611 – Florencia 1689)

Pintor. Es autor de numerosos frescos, la mayoría de ellos en la Abadía de San Salvatore, cerca de Volterra, y en Florencia (Elías arrebatado al cielo; La Santísima Trinidad recibiendo a la Virgen en el paraíso).

Justus VINCKBOONS «VINGBOONS»
(Amsterdam NEERL. 1620 ó 21 – *fd.* 1698)

Arquitecto. Acabó la Trippenhuys de Amsterdam (1660-1662)

Antonio ACERO De La CRUZ
(¿? ¿ESP.? a. 1633 - ¿ Santa Fe de Bogotá COL.? d. 1667)

Pintor Manierista, Arquitecto y Poeta. Vivió en Santa Fe de Bogotá, es considerado como uno de los últimos representantes del Clasicismo Romanista en la Pintura Colombiana del siglo XVII. Su estilo arcaizante es una prolongación del Manierismo.

Una de sus obras más notables es La Virgen del Rosario (Iglesia de las Aguas, Bogotá).

Si desea obtener más información acerca de éste tema, consulte: Enciclopedia de las Bellas Artes. Cumbre. México. 1984; Gran Enciclopedia Larousse. Planeta. Barcelona. 1988; Tatarkiewicz, Wladyslaw. Historia de la Estética. AKAL. 1987; Bayern, Raymond. Historia de la Estética, F.C.E. México 1965; Panofski, Edwin. La Perspectiva como Forma Simbólica. Tusquets. Barcelona. 1973; <http://www.biografiasyvidas.com>; <http://www.biografias.com>; <http://www.antehistoria.com>; <http://iespana.es.com>.

Ilustraciones.



Ilustración No. 90 El hombre del turbante.
Jan Van Eyck.



Ilustración No. 91. La anunciación
Dirk Bouts.



Ilustración No. 92
Retrato de Margarita de Austria.
Bernard Van Orley.



Ilustración No. 93 El sacrificio de Isaac.
Brunelleschi.



Ilustración No. 94
Donatello.



Ilustración No. 95
Masaccio.



Ilustración No. 96 Iglesia de Santa María Novella.

León Battista Alberti.



Ilustración No. 97 El bautismo de Cristo.

Piero Della Francesca.



Ilustración No. 98 La Virgen rodeada de santos.
Giovanni Bellini.



Ilustración No. 99 San Sebastián.
Andrea Mantenga

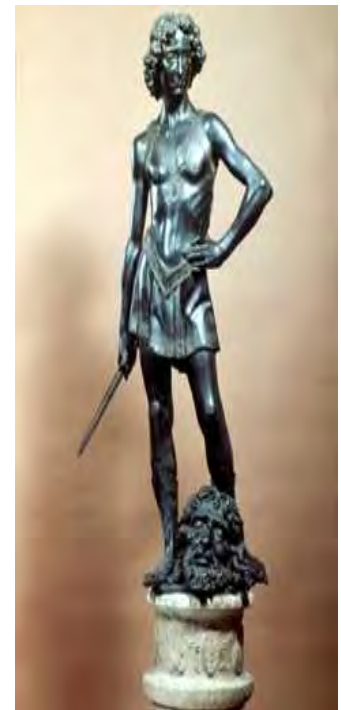


Ilustración No. 100 David.
Andrea del Verrocchio.



Ilustración No. 101
Templo de San Pietro. Donato Bramante.



Ilustración No. 102 El nacimiento de Venus.
Sandro Botticelli.



Ilustración No. 103 Mona Lisa. Leonardo da Vinci.



Ilustración No. 104 David. Miguel Ángel.



Ilustración No.105 Adoración de los pastores.
Giorgione.



Ilustración No. 106 Escuela de Atenas.
Rafael.



Ilustración No. 107
El Diluvio. Hans



Ilustración No. 108 Venus de Urbino. Tiziano.



Ilustración No. 109 Visitación.
Pontormo.

Ilustración No. 110 Cena de Emaús.. Caravaggio.



Ilustración No. 111. El banquete de boda. Pieter Brueghel "El Viejo".

ÍNDICE DE AUTORES EN ORDEN ALFABÉTICO Y POR CAPÍTULO.

Autor:	Página.
ARTE BIZANTINO.	
AILA, Estéfano de.	20
MILETO, Isidoro de.	20
TRALLES, Antonio de.	20
ARTE IRLANDÉS.	
COLUM, San Columba o San.	32
COLUMBANO, Colombano o San.	32
EADRITH.	32
MAC CARTHY, Cormac.	32
PATRICIO, San.	32
ARTE ANGLOSAJÓN.	
DUNSTAN, San.	41
WILFREDO, San.	41
ARTE ISLÁMICO.	
ABDALLAH.	91
AGA, Mahmet.	90
AHMAD.	92
AHMAD, Abu Ibrahim.	89
AHMAD, Sayyid.	89
AL-DHAQI, Ahmad.	89
AL-DIN, Shams.	90
AL-DIN, Mahmud Nasir.	89
AL-DIN Zayn Al-din Qiwan.	89
ALÍ, Khawaja.	89
ALÍ, Mir Sayyid.	91
ALÍ, Najaf.	91
AL-MA'ALI, Qabus Shams.	89
AL-QAZWIN.	89
AL-SAMAD, Abd.	91
AL-ZAIN, Muhammad.	89
ASGHAR, Alí.	91
BIHZAD.	90
GHAFFARI, Abul Hasn.	91
I-ABBASI, Riza.	91
ILYAS, Alí Ibn.	90
ISMA'IL, Muhammad.	91
JA'FAR, Mawlana.	89
JUNAYD.	89
KHALIL, Amir.	89
KARTAHISARI, Ahmet.	90
KAZIM.	92
KHAN, Abdullah.	91
MAHMUD, Ajjí.	89
MEHMET.	90
MIRAK.	90
MUHAMMAD, Shaykn.	91
MUHAMMAD, Sultán.	90
MU'IN.	91
MUSAVVIR, Mir.	91
SADIQ, Muhammad.	92
SEREFELI, Uc.	90
SHAFI.	91
THAHMASP, Shah.	90
ZADEH, Shaykh.	90
ARTE CAROLINGIO.	
GODESCALCO, o Gottschalk.	103

VOLVINUS, Maestro.	103
ARTE OTONIANO.	
LIUTHAR.	114
ARTE ROMÁNICO.	
A.	
ALTICHIERO.	134
ANTELAMI, Benedetto.	130
AVANZO, Jacopo.	134
B.	
BANDOL, o Bondolf Jean de.	134
BEAUNEVEU, André.	133
BERLINGHIERI, Berlinghiero.	132
BERLINGHIERI, Bonaventura.	132
BURY, Hugo de.	131
BUSCHETO.	129
C.	
CABESTANY, Maestro de.	131
CAMBIO, o di Lapo Arnolfo di.	132
CARBONELL, Guillem.	134
CAVALLINI, Pietro.	130
CENNI, di Peppi Giovanni "Cimabue".	130
F.	
FIorentino, Stéfano.	133
FIRENZE, Andrea da.	133
FREDI, Bartolo di.	133
G.	
GADDI, Agnolo.	133
GADDI, Gaddo.	133
GADDI, Tadeo.	132
GILDUINUS.	129
GISLEBERTUS, [Gislebert o Gislebertus].	130
GILIELMO.	131
H.	
HELMARSHAUSEN, Roger de.	134
HUY, Rainer de.	130
M.	
MATEO, Maestro.	131
MENABUOL, Giusto.	133
MODENA, Wiligelmo o Viligelmo da.	130
MONTREUIL, Pierre de.	132
N.	
NICCOLÓ.	130
P.	
PISA, Bonnanus da "Bonnano Pisano".	131
PISANO, Capitini Giunta.	132
PISANO, Nicola.	132
R.	
RUBLIOV, Andrei.	134
T.	
TORRITI, Jacopo.	132
TUTILO, Monje.	129
V.	
VERDÚN, Nicolás de.	131
ARTE GÓTICO.	
A.	
AENEKEN, hieronimus Van "El Bosco".	177
ALEMÁN, Juan.	178
ALMONACID, Sebastián de.	179
ARNOLDI, Alberto.	159

ARPO, Guariento.	162
ASUNCIÓN, de Aix-en-Provenzé Maestro de la.	170
B.	
BASO, “Jacomart” Jaume.	173
BADILE, Giovanni.	166
BALDUCCIO, Giovanni.	158
BANCO, Maso di.	159
BARTOLI, Tadeo di.	164
BASSA, Ferrer.	157
BELLECHOSE, Henry.	173
BELLINI, Gentile.	174
BELLINI, Jacopo.	172
BERMEJO, [de Cárdenas] Bartolomé.	177
BOLOGNA, D’Aimo de Cavalli Vitale da.	161
BONDONE, Giotto di.	156
BOUHUYL, [Bonull] Pedro.	158
BORRASA, Luis.	166
BOUNINSEGA, Duccio di.	155
BOUTS, Dieric [Dirk].	173
BROEDERLAM, Melchior.	161
BRUSELAS, Hanequin de.	170
BUON, Bartolomeo.	170
BUON, [Bon] Giovanni.	163
C.	
CAMAINO, Tino di.	157
CAMPIN, ¿Maestro de Flémalle? Robert.	166
CAMPIONE, Bonino da.	159
CAMPIONE, Giacomo da.	160
CAMPIONE, Giovanni da.	159
CAMPIONE, Mateo da.	159
CENNINI, Cennino.	165
CHRISTUS, Petrus.	174
CIONE, da Arcángelo “El Orcagna” Andrea di.	159
CIONE, da Arcángelo Jacopo di.	160
CIONE, da Arcángelo Nardo di.	160
COLANTONIO.	172
COLONIA, Juan de.	176
COLONIA, Simón de.	177
COUCY, Robert de.	155
CRIVELLI, Carlo.	175
CROIX, “Juan de Lieja” Juan Hennequin de la.	164
D.	
DALMÁU, Luis.	171
DAVID, Gérard.	179
DESPUIG, Ramón.	160
DESTORRENTS, Rafael.	166
DESTORRENTS, Ramón.	162
E.	
EISINGEN, Ulrich Von.	162
EYCK, Hubert Van.	164
EYCK, Jan Van.	167
F.	
FABRIANO, Gentile di Niccoló da.	164
FIORE, Jacobello del.	170
FLORENTÍN, Julián.	174
FLORENTINO, ¿dello di Nicola “Dello Delli”? Nicolás.	172
FOUCQUET, Jean.	174
FRANCES, Nicolás.	176
FRANCKE, ¿de Hamburgo? Meister.	172
FRUCHEL, “Frugerus” Maestro.	153
G.	
GARCÍA, de Bonabarre Pedro.	171

“GIOTTINO”	158
GIOVANNI, Agostino di.	160
GOES, Hugo Van Der.	176
GONCALVES, Nuno.	177
GUAS, Juan.	171
H.	
HAMBURGO, Bertram Maestro de.	162
HERLE, Meister Wilhelm Von.	163
HESDIN, Jacquemart de.	166
HONNECOURT, Villard de.	153
HONORÉ, Maestro.	158
HUERTA, Juan de la.	176
HUGUET, Jaume.	173
I.	
ISAAC, Maestro de.	158
J	
JOSÉ, Maestro de.	154
JACOBELLO, Alberegno.	159
K.	
KRAFT, Adam.	179
L.	
LEYDEN, Nikolaus Gerhaert Van.	174
LIMBOURG, Pol de.	170
LIPPI, Fra Filippo.	172
LOCHNER, Stephan.	173
LORENZETTI, Pietro.	156
LUZARCHES, Robert de.	154
M.	
MAELWAEL, “Jean Malouel” Johan.	164
MAITANI, Lorenzo.	156
MARTINI, Simone.	157
MARTORELL, “Maestro De San Jorge” Bernat.	167
MARZAL, de Sax [o de Sas] Andrés.	160
MEMLING, Hans.	175
MERCADANTE, Lorenzo de Bretaña.	170
MESSINA, Antonello da.	175
MILLÁN, Pedro.	178
MODENA, Tommaso o Tomaso da.	161
MÓNACO, Lorenzo.	164
MONTAGUT, Berenguer de.	160
MONTREUIL, [de Montereau] Pierre de.	154
MOREY, Guillem.	165
MOREY, Pere.	165
MUR, Ramón de.	171
N.	
NAUMBURG, Maestro de.	155
NOTKE, Berna.	176
P.	
PACHER, Michael.	176
PARIS, Matthew [Mateo].	154
PARLER, Heinrich.	163
PARLER, Peter.	161
PERE, Nicolau.	166
PIETRO, “Fra Angélico” Guido [Guidolino] di.	168
PIETRO, D’Agnolo de la Quercia Jacopo di.	165
PLEYDENWURF, Hans.	174
PISANO da Pontedera.	157
PISANO, “Il Pisanello” Antonio.	168
PISANO, Giovanni.	155
PISANO, Nicola.	154
PUCELLE, Jean.	158
R.	

REXACH, Joan.	175
RIEMENSCHNEIDER, Tilman.	179
RIQUER, Bertran.	159
ROSELLÓN, Maestro de.	158
S.	
SAGRERA, Guillem.	168
SALIMBENI, Lorenzo.	165
SALIMBENI, Jacopo.	165
SAN ILDELFONSO, Maestro de.	178
SCHONGANER, Martin.	175
SEDANO, Alonso de.	178
SERRA, Francese.	163
SERRA, Jaume.	163
SERRA, Joan.	164
SERRA, Pere.	163
SILOÉ, Gil de.	178
SINT JANS, [Gerardo de San Juan] Geertgen Tot.	179
SLUTER, Claus.	162
SQUARCIONE, Francesco.	168
SOISSONS, Bernard de.	155
STARNINA, Gerardo.	163
STEINBACH, Erwin Van.	155
STELHAIMER, de Bueghausen Hans.	162
STOOSS, [Wit Stwosz] Veit.	176
T.	
TALENTI, Francesco.	158
U.	
ULM, Moser Lukas de.	173
V.	
VALENCIENNES, Juan de.	169
VENEZIANO, Antonio.	160
VENEZIANO, Domenico.	171
VENEZIANO, Lorenzo.	161
VENEZIANO, Paolo.	160
VENTURA, Agnolo di.	161
VERDÚN, Ricardo de.	155
VERONA, da Zevio Stéfano da.	169
VERI, Ugolino di.	161
VISCHER I, "El Viejo" Herman.	177
VISCHER, Peter.	179
W.	
WERVE, Klaas [Claus] Van de.	166
WESTFALIA, Honrad Von Soest de.	167
WEYDEN, ¿Maestro de Flémale? Roger Van Der.	169
WITZ, Honrad.	171
WOLGEMUT, Michael.	176
Y.	
YEVELE, Henry.	169
Z.	
ZAINER, Günther.	170
ZARAGOZA, Lorenzo.	164
ARTE RENACENTISTA.	
A.	
ABBATE, Niccoló Dell.	270
ACERO De La Cruz, Antonio.	247
AERTSEN; Pieter.	270
AGREDA; Maestro de.	260
ALBERTI; León Battista.	215
ALBERTINELLI, Mariotto.	240
ALDEGREVER, Heinrich.	266
ALLEGRI, Antonio "Corregio" [Corezo].	253

ALLORI, Alessandro.	286
ALMONACID, Sebastián De.	235
ALTDORFER, Albrecht.	246
AMADEI, Giovanni Antonio "Amadeo".	229
AMBERGIER, Cristoph.	263
AMMANATI, Bartolomeo.	274
AMMANT, Just.	287
ANGLES, Juan.	263
ARCIMBOLDO, Giuseppe.	281
ARFE, Antonio.	272
ARFE; Enrique.	241
ARFE Y VILLAFANE, Juan.	286
ARMENI [ARMENINI], Giovanni Battista.	283
B.	
BADILE, Antonio.	275
BAGLIONE, "El Sordo de Barozzo" Giovanni.	294
BANDUNG, Hans "Grien".	249
BALDOVINETTI, Alesso.	221
BANCO, Nanni D'Antonio Di.	212
BARBARELLI, Zorzi da Castelfranco Giorgio « Giorgione ».	244
BARBIERI, "Il Guercino" Giovanni Francesco.	296
BARGILLA, Del Castagno Andrea Di Bartola Di.	219
BAROZZI, "Da Vignola" Iacopo.	268
BARROSO, Miguel De.	287
BARTOLO, Doménico Di.	213
BAZZI, "Il Sodoma" Giovanni Antonio.	245
BEAUGRANT, Guiot De.	284
BECCAFUMI, Doménico "Mecherito".	251
BEDFORG, Maestro De.	219
BELLINI, Gentile.	221
BELLINI, Giovanni.	222
BENCI, Antonio "Del Pollaiuolo".	224
BERRUGUETE, Alonso.	252
BETTO Bardi, Donato "Donatello" Di Niccoló.	212
BETTO, "Il Pinturicchio" Bernardino Di.	234
BEUCKELAER, Joachim.	284
BIGARNY, "De Borgoña" Felipe De.	241
BIGORDI, Doménico "Ghirlandaio" Di Tommaso.	229
BLANCHARD, Jaques.	297
BLOEMAERT, Abraham Cornelisz.	293
BOL, Hans.	285
BOLOGNA, "Juan de Bolonia" Giovanni Da.	283
BOLTRAFFIO, Giovanni Antonio.	237
BONVICINO, "Il Moreto" Alessandro.	260
BORDON [o BORDONE], Paris.	264
BORRAS, Nicolás.	285
BOULOGNE, "Giambologna" Juan De.	264
BOURDICHON, Jean.	235
BRIL, Matthijs [Mattheus].	291
BRIL, Paulus.	292
BRUEGHEL I, "El Viejo" Pieter.	278
BRUNELLESCHI, Filippo.	210
BRUSELAS, Arnao De.	262
BULLANT, Jean.	274
BUON [BON]. Bartolomeo.	225
BUONACCORSI, "Pierino Del Vaga" Pietro.	266
BUONARROTI, Michel Angello.	242
BUONTALENTI, Bernardo.	286
BURGMAIR, Hans "El Viejo".	240
C.	
CALDARA, Da Caravaggio Polidoro.	256
CALIARI, "Il Veronés" Paolo.	281

CALVAERT, Denijs.	290
CAMBIASO, Luca.	280
CAMPI, Antonio.	286
CAMPI, Bernardino.	278
CAMPI, Galeazo.	245
CAMPI, Giulio.	266
CAMPI, Vincenzo.	286
CARDI, Da Cigoli Ludovico.	292
CARPACCIO, Vittore.	236
CARUCCI, Iacopo "Pontormo".	256
CASTILLO, Agustín Del.	293
CASTILLO, Juan Del.	295
CELLINI, Benvenuto.	264
CESARI, "Cavaliere D'Arpino" Giuseppe.	294
CHANTEREINE, Nicolás.	275
CIONE, Andrea "Del Verrocchio" Di Michele Di Francesco Di.	224
CIMA, Battista "Da Conegliano" Giovanni.	235
CLEVE [O Van VLEEF], "Van Der Beke" Jous Van.	249
CLOUET, Francois.	276
CLOUET, Jean.	241
COLIJNS, De Nole Jan.	295
COLIJNS, De Nole II « El Joven » Robert.	294
COLOMBE, Jean.	226
COLOMBE, Michel.	223
CONTUCCI, Andrea « Sansovino ».	236
CORDIANI, « Da Sangalo II El Joven » Antonio.	248
COSSA, Francesco Del.	225
COUSIN I, "El Viejo" Jean.	255
COUSIN II; "El Joven" Jean.	278
CRANACH I, Lucas Müller "El Viejo".	240
CREDI, Lorenzo Di.	234
CRITZ, John De.	297
CRIVELLI, Carlo.	223
CRUZ, Diego.	229
D.	
DANTI, Egnazio.	286
DANTI, Girolamo.	291
DANTI, Giulio.	264
DANTI, Vincenzo.	284
DAUCHER, Adolf.	235
DONO, « Ucello » Paolo Di.	213
DUBOIS, Amboise.	290
DUCCIO, Agostino Di.	219
DÜRER, "Alberto Durero" Albrecht.	238
E.	
EWORTH, "Haward, Eenwouwts, Eywooddes, Everts, Evance, Huett" Hans.	287
F.	
FALCONETTO, Giovanni Maria.	235
FANCELLI, Domenico.	238
FERNÁNDEZ, Alejo.	241
FERNÁNDEZ De Navarrete, « El Mudo » Juan.	280
FERNÁNDEZ, "El Grao" Vasco.	246
FERRARA, Ercole Roberti Da.	230
FERRARI, Gaudenzio.	246
FIÉSOLE, Mino Da.	223
FIGINO, Giovanni Ambrosio.	291
FILARETE, "Averulino" Antonio.	213
FILIPEPI, "Sandro Botticelli" Alessandro Di Mariano.	228
FIORI, "Il Baroccio" Federico.	282
FIORINI, Pietro.	287
FLANDES, Jorge De.	292
FLANDES, Juan De.	258

FLORIS De Vrient, Cornelis.	274
FLORIS De Vrient I, Frans.	275
FONTANA, Doménico.	289
FONTANA, Giovanni.	288
FONTANA, Prospero.	274
FOPPA, Vincenzo.	221
FORLI, Melozzo Da.	225
FORMENT, Damián.	246
FOSSANO, Burgognone [o Bergognone] Ambrogio Da.	234
FRANCESCA, Piero Della.	220
FRANCESCHINI, "Il Volteriano" Baldasare.	297
FRANCO, "Semolei" Battista.	266
FRANKE, Paul.	286
FROMENT, Nicolás.	224
G.	
GERHARD, Hubert.	288
GHIBERTI, Lorenzo.	211
GHIRLANDAIO, Ridolfo Del.	249
GIAMBERTI, "Da Sangallo I" Antonio.	234
GIAMBERTI, Giuliano "Da Sangallo".	228
GIORGIO, Francesco Martín.	226
GIRALDO, Alfonso.	276
GIRALTE, Francisco.	265
GOLTZIUS, Hendrik.	292
GOSSAERT, Jan "Mabuse".	245
GOTHARDT, o Neihardt "Matthias Grünewald" Mathis.	236
GOUJON, Jean.	271
H.	
HEEMSKERCK, Marten Van.	260
HEINTZ I, Joseph.	290
HEMESSEN, Jan Sanders Van.	267
HERRERA, Juan de.	284
HILLIARD, Nicholas.	287
HOLBEIN I, "El Viejo" Hans.	237
HOLBEIN II, "El Joven" Hans.	258
HOLL, Elías.	295
HONTAÑON, Rodrigo Gil De.	265
I.	
IBARRA, Juan Pedro De.	261
ISENMANN, Kaspar.	219
J.	
JONGHELINCKX, Jacob	285.
JUNI, Juan De.	269
JUSTE [GIUSTI], Antoine.	245
JUSTE I [GIUSTI], Jean.	250
JUSTE II [GIUSTI], Jean.	272
JUSTE [GIUSTI], Juste De.	268
K.	
KEMPENEER, « Pedro de Campaña » Pieter.	267
L.	
LAIB, Konrad.	214
LAURANA, Luciano.	220
LAZARI, Donato « Bramante » Di Pascucio, D"Antonio D"Angelo.	226
LEOCADIO, Paolo de San.	240
LEONI, Pompeo.	285
LESCOT, Pierre.	274
LESE, Di Sandro Benozzo « Gozoli » Di.	220
LEYDEN, Lucas Van.	253
LIGORIO, Pirro.	272
LIMOSIN I, Leonard.	268
LIMOSIN II, « El Joven » Leonard.	291
LIPPI, Filippino.	235

LOMAZZO, Giovanni Pablo.	287
LOMBARD, Lambert.	268
LOMBARDI, Antonio.	235
LOMBARDI, Tulio.	234
LOMBARDO, Pietro.	225
LOMI, Gentileschi Orazio.	293
LORENZO, Di Chimeni pero « Di Cosimo » Di.	237
LOTTO, Lorenzo.	247
LUCIANI, Sebastiano « Del Piombo ».	250
LUTERINI, « Dosso Dossi » Giovanni.	254
M.	
MACHUCA, Pedro.	255
MAIANO, Benedetto Da.	226
MAIANO, Giuliano Da.	224
MANDER, Caiel Van.	291
MANTEGNA, Andrea.	223
MASIP, Vicente.	241
MASSARO, Antonio Da Viterbo « Il Pastura » Del.	230
MASSYS, Quentin.	237
MAZZOLA [o MAZZUOL], « Il Parmigianino » Girolamo Francesco Maria.	266
MEIT [o MEYT], Conrad.	247
MELDOLLA, [El Esclavón], Andre « Schiavone ».	278
MERIGLIANO, [Maximiliano, Marigliano o Merliano] Da Nola Giovanni.	252
MOCHI, Francesco.	295
MONE CASAI, Tommaso Di Ser Giovanni « Masaccio » Di.	214
MONE, Jan.	261
MORALES, « El Divino Morales » Luis De.	272
MORLANES, Gil « El Viejo ».	230
MOSTAERT, Jan.	238
N.	
NEPEU, « Pedro Nepeu » Pierre.	261
NIGRETTI, « Palma el Viejo » Jacopo.	245
NIGRETTI II, « Palma el Joven » Jacopo.	290
O.	
OLIVER, Isaac.	292
ORDÓÑEZ, Bartolomé.	254
ORLEY, Bernard [Bemaert o Barend] Van.	252
P.	
PALISSY, Bernard.	273
PARR, Francesco.	263
PARR, Jacopo.	262
PASSAROTTI [o Passerotti], Bartolomeo.	283
PATENIER [PATINIR], Joachim.	245
PATTORINO, Della Porta Fra Bartolomeo Di San Marco Baccio Del.	240
PELLEGRINI, Tibaldi Pellegrino De.	281
PENNI, « Il Fattore » Giovanfrancesco.	252
PENNI, « Romanus » Luca.	263
PEREZ DE ALESSIO, Mateo « De Lecce ».	291
PERICOLI, Niccoló « Tribolo ».	263
PERUZZI, Baldassare.	247
PICCINELLI, Andrea « Del Brescianino ».	261
PIETRO, Della Gondola Andrea « Paladio ».	270
PIETRO, Vecchietta Lorenzo Di.	219
PILON, Germain.	280
PIPI, Romano Giulio « Julio ».	255
PONTE BASSANO I, « El Viejo » Francesco Da.	238
PONTE BASSANO, Gerolamo Da.	293
PONTE BASSANO, Jacopo Da.	275
PONTE BASSANO, Leandro Da.	292
PORTA, Giacomo Della.	287
PORTA, Giovanni Giacomo Della.	249
PORTA, « Il Salvati » Giuseppe.	276

POURBUS I, « El Viejo » Frans.	290	
PUORBUS II, « El Joven » Frans.	294	
POURBUS, Pieter.	273	
PRADO, Blas De.	290	
PRIMATICCIO, Francisco.	267	
PROCACCINI, Camillo.	291	
PROCACCINI, Carlo Antonio.	292	
PROCACCINI I, Ercole.	274	
PROCACCINI, Giulio Cesare.	294	
PULZONE, « El Gaetano » Scipione.	291	
Q.		
QUARTON [CHARONTON O CHARRETON], Enguerrand.	213	
R.		
RICCIO, « Il Neroni » Bartolomeo.	264	
RICCIO, « Il Brusasorci » Doménico.	275	
RICHIER, Gerard.	265	
RICHIER, Ligier.	263	
RING TOM I, Ludger.	258	
RIZZO, Antonio.	237	
ROBBIA, Andrea Della.	225	
ROBBIA, Girolamo Della.	253	
ROBBIA, Luca Della.	213	
ROBUSTI, « Il Tintoretto » Doménico.	293	
ROBUSTI, « Il Tintoretto » Jacopo.	275	
ROMANO, Gian Cristóforo.	237	
ROMANO, « Il Romanino » Girolamo Da.	249	
ROSELLI, Cosimo.	226	
ROSSELINO, Bernardo.	219	
ROSSI, « Cecco o Cecchino Salviati » Francesco De.	271	
ROSSI, « Rosso Fiorentino » Giovanni Battista Di Iacopo De.	256	
ROTTENHAMMER, Johann.	293	
S.		
SABBATINI, « Lorenzino Da Bologna » Lorenzo.	284	
SACCHIS, « Il Pordedone » Giovanni Antonio De.	249	
SALERNO, Sabbatini Andrea Da.	254	
SALIMBENI, « Il Cavaliere Bevilacqua » Ventura.	293	
SANMICHELI, Michele.	249	
SANZIO, [Santi] Rafaello « Rafael ».	247	
SAVERY, Roelant.	295	
SAVOLDO, Gian Girolamo.	246	
SCAMOZZI, Vincenzo.	291	
SCOREL, Jan Van.	257	
SCHÄUFFELEIN, Hans Leonard.	246	
SCHAFFNER, Martin.	245	
SCHEDONI, Bartolomeo.	294	
SEGHERS, « El Jesuita de Amberse » Daniel.	296	
SERLIO, Sebastiano.	241	
SESTO, César « Il Milanese » Da.	244	
SETTIGNANO, Desiderio Da.	221	
SIENA, Matteo Di Giovanni Di.	225	
SIGNORELLI, Luca D'Egidio Di Ventura Da Cortona De.	227	
SILOE, Diego De.		257
SMITHSON [o SMYTHSON], Robert.	286	
SOLARI [o SOLARIO], Cristóforo « Il Gobbo ».	236	
SOLARI [o SOLARIO], « Il Zingaro » Antonio.	256	
SPRANGER, Bartholomeus.	290	
STANZIONE [o STANZIONI], « Il Cavaliere Máximo » Massimo.	296	
STRIGEL, Bernhard.	236	
SUARDI, « Bramantino » Bartolomeo.		230
SWART, Van Groningen Jan.	263	
SYRLIN, Jörg.	221	
T.		

TATTI, « Da Sansovino » Iacopo.	252
TERZI, Filippo.	277
THEOTOCOPULI, Jorge Manuel.	295
THEOTOKÓPOULUS, « El Greco » Doménikos.	288
TOLEDO, Juan Bautista.	261
TORI, Di Cosimo « Angiolo Bronzino » Agnolo.	267
TORNI, Fiorentino [o Florentin] Maestro Francesco Lazzaro.	255
TORDESILLAS, Gaspar De.	261
TORRIGIANO, Pietro.	240
TREZO, « Jácometrezó » Jacopo Da.	274
TRISTAN, Luis.	296
TURA, Cosmé [Cosimo].	223
U.	
UDINE, Giovanni Da.	252
V.	
VADDER, Lodewijk De.	297
VALCKENBORGH, Fraderik Van.	294
VALCKENBORGH, Lucas Van.	283
VALCKENBORGH, Maarten Van.	285
VALDEVIRA, Andrés De.	271
VALERIANI [o VALERIANO], Giuseppe.	285
VALMASEDA, Juan De.	255
VANUCCI, D' Agnolo Andrea « Del Sarto ».	251
VANUCCI, Pietro « Il Perugino ».	229
VARGAS, Luis De.	268
VAROTARI, Alessandro « Padovanino ».	296
VAROTARI I, Dario.	287
VASARI, Giorgio.	273
VÁZQUEZ I, « El Viejo » Juan Bautista.	292
VÁZQUEZ, Lorenzo.	261
VECELLIO, Cesare.	278
VECELLIO, Francesco.	241
VECELLIO, Marco.	290
VECELLIO, Orazio.	278
VECELLIO, Tizianello.	294
VECELLIO, Tiziano.	250
VENUSTI, Marcello.	274
VERMEYEN, « De Mayo o Barbalunga » Jan Cornelis.	263
VERONA, Liberale Da.	229
VILLALPANDO, Francisco De.	261
VINCI, Leonardo Da.	230
VINCI, Pier Francisco Di Bartolomeo « Pierino » Da.	284
VINCKBOONS, David.	295
VINCKBOONS, « VINGBOONS » Justus.	297
VINCKBONNS II, « VINGBOONS » Philips.	297
VISCHER, Georg.	277
VISCHER, Hans.	254
VISCHER I, Hermann.	251
VISCHER II, « El Joven » Pieter.	252
VITE [o Da Urbino], Tomoteo Della.	237
VITTORIA, Alessandro.	278
VITTOZI, Ascanio.	287
VIVARINI, Alvise.	229
VIVARINI, Da Murano Antonio.	219
VIVARINI, Da Murano Bartolomeo.	224
VOLTERRA, Ricciarelli Daniele Da.	270
VOS, Marten De.	283
VREDEMAN, De Vries Hans.	281
VRELANT, Willen.	219
W.	
WALCH, Jacob « De Barbari ».	226
WTEWAEL [UYTEWAEL], Joachim.	293

Z.	
ZARZA, VASCO De La.	260
ZENALE, Bernardino.	234
ZUCCARI [o Zuccaro], Federico.	289
ZUCCARI [o Zuccaro], Tadeo.	283
ZUCCHI [Del Zucca], Iacopo.	288

GLOSARIO.

Apriorismo. M. Método o sistema en que se emplea el razonamiento *a priori*.

A Priori. M. Adv. Lat. Que indica la demostración que va de la causa al efecto o de la esencia de una cosa a sus propiedades.

Boato. Ostentación, lujo.

Coetáneo. Adj. Dícese de las personas o cosas que viven o coinciden en una misma edad o época.

Cognición. F. conocimiento, acción y efecto de conocer.

Disquisición. F. examen riguroso que se hace de alguna cosa, considerando cada una de sus partes.

Eclecticismo. Escuela filosófica que procura conciliar las doctrinas que parecen mejores de diversos sistemas. // Fig. Modo de juzgar u obviar que adapta un temperamento intermedio.

Empirismo. Procedimiento basado en la mera práctica o rutina. // Sistema filosófico que toma la experiencia como base del conocimiento.

Escepticismo. M. Doctrina filosófica según la cual la verdad no existe, o , en todo caso, el hombre es incapaz de conocerla. // Duda, incredulidad, especialmente la exagerada o afectada.

Escolasticismo. M. filosofía enseñada en las universidades y escuelas eclesiásticas medievales, que se caracteriza por buscar un acuerdo entre la revelación divina y las especulaciones de la razón humana. Usa como método la argumentación silogística y domina la enseñanza de los libros de Aristóteles. // Espíritu exclusivo de escuela en las doctrinas, métodos o tecnicismo científico.

Escorzo. Reducción de lo largo de una figura, según las reglas de la perspectiva.

Estuco. M. masa de yeso y agua de cola, con la cual se hacen y preparan muchos objetos. // Pasta de cal y mármol pulverizado, con que se enlucen las paredes de las habitaciones.

Flamenco. Del territorio de Flandes, que hoy es Holanda, Francia y Bélgica.

Fresco. Pintura hecha de colores disueltos en agua de cal y en una pared recién preparada.

Friso. Faja decorativa situada entre el capitel y la cornisa de los ordenes clásicos.

Icono. M. imagen de culto oriental, que consiste en pintura sobre tabla.

Mensurable. Que puede medirse.

Mística. Parte de la teología que trata de la vida espiritual.

Monismo. M. fil. Doctrina que niega la distinción entre espíritus y materia como entidades diferentes.

Neoplatonismo. M. Escuela filosófica que floreció principalmente en Alejandría, en los primeros siglos de la era cristiana.

Ojiva. Figura formada por dos arcos cruzados en ángulo.

Paneuropeo. A. adj. Relativo a toda Europa.

Panteísmo. M. Sistema filosófico que identifica a Dios con el universo.

Parangón. Comparación.

Perspectiva. F. arte de representar en una superficie los objetos, en la forma y disposición a la vista del observador. // Fig. Conjunto de objetos que se representan a la vista del observador, en particular cuando se hallan lejanos. // Apariencia engañosa. // Contingencia previsible. // *Perspectiva lineal.* Aquella en que se representan los objetos por las líneas de sus contornos.

Sofista. Adj. Que argumenta con sofismas. // M. se llamaba así en la Grecia Antigua a todo filósofo.

Teísmo. M. Doctrina teológica que afirma la existencia de un Dios personal creador y conservador del universo.

Templo. *Al temple.* M. adv. Pintura. *Al temple.* La hecha con colores preparados con líquidos glutinosos y calientes.

Teofanía. F. Aparición, manifestación o revelación de la divinidad en forma visible y patente.

Verismo. M. nombre dado en Italia a la escuela literaria y musical, que, como el realismo, tiende a representar las cosas tal como son.

Gran Diccionario Enciclopédico Visual. Programa Educativo Visual. Colombia. 1993

GLOSARIO DE ILUSTRACIONES.

1. Catedral de Santa Sofía de Estambul. Turquía.*
2. Mosaico (caballitos). San Apolinar il novo.*
3. Teodora y su séquito. San Vital de Ravena. Italia.*
4. Mosaico (tres siluetas). San Vital de Ravena. Italia.*
5. Mosaico de Justiniano. San Vital de Ravena. Italia.*
6. Cerámica bizantina. *
7. Cruz de la Escrituras. Relieve. Monasterio de Clonmacnoise. Siglo VIII.**
8. Imagen en el Libro de Durrow. 680 h.**
9. Libro de Durrow. Decoración. Siglo VII.**
10. Libro de Durrow. Primera página del evangelio de San Marcos. Siglo VII.**
11. Libro de Durrow. Escena. Siglo VII.**
12. Letra Capital del Libro de Kells. 800 h.**
13. Libro de Kells.**
14. Cáliz de Ardagh. Siglo VIII.**
15. Pequeña casa Sajona.**
16. Torre Anglosajona.**
17. Trabajo en piedra Norman y Sajón.**
18. Arco de ventana común Sajona.**
19. Cruz Sajona. Hampshire.**
20. Broche Sajón encontrado en Sutton Hoo. Siglo VII.**
21. Barco de Oseberg. Reconstrucción. 800 h. **
22. Las rutas vikingas. **
23. Estela funeraria procedente de Estocolmo. Siglo VIII.**
24. Talla vikinga en madera.**
25. Yelmo vikingo procedente de un ajuar funerario. Siglo VI-IX.**
26. Mezquita de Amr. El Cairo, Egipto. 627.**
27. Interior de la mezquita de Córdoba.*****
28. Mezquita de la Cúpula de la Roca. Revestimiento de mármol. 687-692.**
29. Mezquita de la Cúpula de la Roca. Vidrieras.**
30. Mihrab.****
31. Mezquita de Al-Aksa. 707.**
32. Mezquita de Al-Aksa. Crucero.**
33. Mezquita de Toledo.*****
34. La Alambra, patio de los Arrayanes.*****
35. La Alambra, patio de los Leones.*****
36. Frontispicio de una copia mameluca del Maqamat de Hariri. 1334. Egipto.****
37. Plato con palmera. Siglo IX-X.****
38. Jarra con inscripción cúfica. Siglo X.****
39. Lámpara de mezquita. Siglo X.****
40. Bote Islámico.****
41. Arqueta Islámica.****
42. Panel de estuco con motivos vegetales. Siglo IX-X.****
43. Jarra con medallón y "escena de rapto". Tesoro de Nagyazentmiklós. Siglo X.****
44. Moneda acuñada en el reinado de Pepino el Breve. Siglo VIII.**
45. Trono de Carlomagno. 790-805.**Mezquita de Amr. El Cairo, Egipto. 627.**
46. Busto de Carlomagno. Siglo XIV.**
47. Carlomagno llora ante el cadáver de Roldán. Siglo XIV.**
48. Capilla Palatina de Aquisgrán de Eudez de Metz.**
49. Capilla Palatina de Aquisgrán. Cúpula. 790-805.**
50. Imagen del Código Egbert. Miniatura.**
51. Estatua ecuestre de Carlomagno. Siglo VIII.**
52. Panel dídrico. Ascensión y Pentecostés. Miniatura. Marfil. Siglo IX.**

53. Interior del Oratorio de Germiny-des-Prés. Decoración del ápside. Siglo IX.**
54. El sacrificio de Isaac. Miniatura.**
55. Imagen del código Egbert. Miniatura.*
56. David y Goliat. Siglo X. Imagen en el salterio de París. Siglo X.**
57. David y Melodía. Siglo X.**
58. Moisés en el monte Sinaí. Siglo X.**
59. Cruz de altar de la Abadesa Matilde.**
60. David y Goliat. Siglo X. Imagen en el Salterio de París. Siglo X.**
61. Corona imperial de Otón I. oro y piedras preciosas.**
62. Iglesia de Nuestra Señora de Jumieges. 1040-67.*****
63. Iglesia de San Vital de Ravena.*
64. Notre Dame la Grande. Francia.*
65. Escalonamiento de San Saturnino de Toulouse. 1060-1150.*****
66. Catedral de Spira.*****
67. Abadía Cistercense de Fontains.*
68. Alzado en San Pedro de Rodas.*****
69. Cabecera de San Vicente de Cardona. 1040.*****
70. Nave central de Santiago de Compostela. 1075-1124.*****
71. Monasterio de San Salvador de Leyre. Navarra.*****
72. Conjunto catedralicio de Pisa.*
73. San Juan de la Peña.*
74. Santiago de Compostela.*****
75. "El Arca de Noé" Decoración de la Basílica de Venecia. Mosaico. Siglo XII.**
76. Catedral de Le Mans. Vidriera. 1145.**
77. "Cristo Crucificado", Cimabue. Iglesia de Santa Croce. Pintura sobre tabla, 1280.**
78. Catedral de Valencia. Cimborro.*****
79. Esculturas en la Catedral de Chartres. 1210-1220.*
80. Catedral de Bourges. Nave central. Francia. 1195-1214.*
81. Capilla en King's College. Cambridge, Gran Bretaña. Reginald Ely. 1443-61.*
82. Fachada de Notre Dame de París. Siglo XIII.*
83. Catedral de León. Maestro Enrique. 1255-1300.*
84. Palacio Ducal de Valencia. XIV-XV.****
85. "Crucifixión". Duccio de Buoninsegna. 1308-15. 100 X 76 cm.*
86. "Milagro de la Fuente" Giotto di Bondone. 1290-1300. Basílica de San Francisco de Asís. Fresco. 220 X 230 cm.*
87. "Prendimiento de Jesús" Giotto di Bondone. 1302-1305. Capilla de los Seravegni. Fresco.*
88. « La Anunciación » Fra Angélico.*
89. « Virgen con Niño y dos Angeles » Fra Filippo Lippi. Galería de los Uffizi. 1445 h.**
90. "El Hombre del Turbante." Van Eyck. 1433*
91. "La Anunciación". Dirk Bouts.*
92. "Retrato de Margarita de Austria". Van Orley.*
93. "El Sacrificio de Isaac". Brunelleschi. 1401-02.*
94. "La Virgen y el Niño con San Antonio". Donatello.*
95. "La Expulsión del Paraíso". Masaccio.*
96. Iglesia de Santa Maria Novella. León Battista Alberti.*
97. "El Bautismo de Cristo". Piero Della Francesca.*
98. "La Virgen rodeada de Santos". Giovanni Bellini.*
99. "San Sebastián". Andrea Mantegna*
100. "David". Andrea Del Verocchio*
101. Templete de San Pietro. Donato Bramante.*
102. "El Nacimiento de Venus". Sandro Botticelli.*
103. "Mona Lisa". Leonardo da Vinci.*
104. "David". Miguel Ángel.
105. "Adoración de los Pastores". Giorgione. 1504 h.*
106. "Escuela de Atenas". Rafael Sanzio.*
107. "El Diluvio". Hans Bandung.
108. "Venus de Urbino". Tiziano Vecellio.*
109. "Visitación". Pontormo. 1528-29.*
110. "Cena de Emaus". Caravaggio. 1606.*
111. "El Banquete de Boda". Pieter Brueghel "El Viejo". 1566-1567.*

www.artehistoria.com *

www.ed.dolmen.com**

www.es.encarta.com ***

www.almendron.com ****

www.artequias.com *****

BIBLIOGRAFÍA.

- BAYER**, Raymond. Historia de la Estética. F.C.E. México. 1965. BH81/B32 **
- BAZIN**, Germain. Historia del Arte. Omega. Barcelona. 1981. N5300/1339 *
- BENEVOLO**, Leonardo. Historia de la Arquitectura del Renacimiento. G. Gili. Barcelona. 1981. NA510/B452*
- BLUNT**, Anthony. La Teoría de las Artes en Italia, del 1450 a 1600. Cátedra. Madrid. 1990.**
- BOLDÓ** Daniel. Enciclopedia Quillet. México. 1997.***
- BUSCH**, Harald. Arquitectura del Renacimiento. Castilla. Madrid. 1966. NA510/B79*
- BUSCH**, Harald. Arquitectura del Románico en Europa. Castilla. Madrid. 1965. NA390/B8*
- CASTELL**, Roberto. Enciclopedia Hachette. Castell. España. 1981.***
- DIEZ**, Ernst. Arte Islámico. Moretón. Bilbao. NX688/D53*
- DURLIAT**, Marcel. Introducción al Arte Medieval en Occidente. Cátedra. Madrid. 1983.**
- ECHEVERRÍA**, Estela. El Arte Bizantino. Incafo. Madrid. 1991.N6250/E32.**
- Enciclopedia de las Bellas Artes**. Cumbre. México. 1984. N31/E52*
- GRABAR**, André. Las Vías de la Creación en la Iconografía Cristiana. Alianza. Madrid, España. 1985. N7832/G75 *
- GRABAR** Oleg. La Formación del Arte Islámico. Cátedra. Madrid. 1973 NX688/G73*
- GARCÍA**, Pedro. La Escultura de la prehistoria al Gótico. Antiquaria. Madrid. 1990. NH N1360/G36*
- GRAF**, Eric Los Vikingos. Oxenstierna Caralt. Barcelona. 1977.***
- Gran Enciclopedia Larousse**. Planeta. Barcelona. 1988. AE61/67294/1988/43123*
- Gran Historia Universal**. Presencia. Colombia. 1994.***
- GUERBER**, H.A. Los Vikingos. M.E. Editores. Madrid. 1995.***
- HALE**, John. El Renacimiento. D. F. E. C. I./ T. L. México. 1984. B425/H34*
- HEATH**, Ian. Los Vikingos. Del Prado. Madrid. 1995.***
- HEYDENREICH**, Ludwig. La Época de los Genios. Aguilar. Madrid. 1974. N691/H49*
- Historia Universal Ilustrada**. Presencia. Colombia. 1994.***
- KARLINGER**, Hans. Arte Gótico. Labor. Madrid.1932. N5300/L17*
- LAMBERT**, Elie. Arte Gótico en España. Cátedra. Madrid. 1977. N7103/L34*
- Las 100 Maravillas**. México D. F. Salvat.***
- LETTS**, Rosa. El Renacimiento. G. Gilli. Barcelona. 1985. N6915/L4618*
- LOSOWSKA**, Hanna. El Románico y comienzos del Gótico. Alianza. Madrid. 1985. N6280/L6718*
- LOZANO**, José Manuel. Historia del arte. Continental. México. 1997. N5300/L69*
- LOWDEN**, John. Early Cristian & Bizantine Art. Phaidon Press Limited. London. 1998**
- MALE**, Emile. El Gótico. Encuentro Madrid. 1986.N7949/M35*
- MANGO**, Cyril. Arquitectura Bizantina. Aguilar. Barcelona. 1980.**
- NIETO**, Víctor. El Gótico. Magisterio Español. Madrid. 1973. N5300/R4318*
- PANOFSKI**, Erwin. La Perspectiva como Forma Simbólica. Tusquets. Barcelona. 1973NL750/P33**
- PERRUSQUÍA**, Argentina. Tiempos, Lugares y Gente. Fernández Editores. México. 1995.***
- PIJOAN**, José. Summa Artis. Historia General del Arte. Espasa-Calpe. Madrid ESP. 1988. N5300/06/1988**
- RECHT**, Roland. El Gótico. Alianza. Madrid. 1985. N6310/R4318*
- RICE DAVIS**, Talbot. Arte Islámico. Hermes. México. N6260/R5*
- ROMEI**, Francesca. La Escultura desde la Antigüedad hasta Hoy. S.E.P. Series / Océano. México. 2003***
- SAS-ZALOZIECKY**, Wladimir. Arte Bizantino. Planeta. Barcelona, 1983. N6250/S3718*
- SHAPIRO**, Meyer. Estudios sobre el Arte de la Antigüedad tardía.. el Cristianismo Primitivo y la Edad Media. Alianza. Madrid. 1987. N7832/S318*
- SHAYER**, Anne. La Edad Media. México. G. Gili. 1985.N6280/S218*
- SHERRAR**, Philips. Bizancio. D.F.E.C.I./T-L. México.1983, DR726/S43*
- SIGAL**, Silvia. Historia de la Cultura y del Arte. Pearson. México. 1998.***
- SUBIAS**, Juan. Las rutas del Románico. Polígrafa. Barcelona. 1970. N7103/S82*
- TATARKIEWICZ**, Wladyslaw. Historia de la Estética. AKAL. 1987. BH81/T3718**
- VALMAS**, Tania. El Arte Bizantino. Paidós. Barcelona. 1986.**
- VALMAS**, Tania. El Mundo Bizantino. Alianza. Madrid.1985. N6250/V4518*
- VILLACAMPA**, Vicente. Gran Enciclopedia Científica Cultural /Comunicación. Cultural. España.***
- WAHLGREN**, Eric. Los Vikingos y América. Destino. Barcelona. 1986. E105/W34818*
- WORRINGER**, Wilhelm. La Esencia del Estilo Gótico. Nueva Visión. B. Aires.1973. N6310/W63*

* Biblioteca de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Plantel Xochimilco.

"Profesor José Natividad Correa Toca"

**Biblioteca de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Plantel Academia de San Carlos.

***Bibliotecas Públicas de la S.E.P.

Sitios en Internet:

<http://www.es.encarta.com>.

<http://www.iespana.es.com>
<http://www.artehistoria.com>
<http://www.biografiasyvidas.com>
<http://www.biografias.com>
<http://www.losartistas.com>