

ERRENZIMIENTUA
EUROPAN

IGNACIO CENDOYA ECHANIZ



Unibertsitatea Euzko

ERRENAZIMENTUA EUROPAN

IGNACIO CENDOYA ECHANIZ

Udako Euskal Unibertsitatea
Bilbo, 2004



HEZKUNTZA, UNIBERTSITATE
ETA IKERKETA SAILA

DEPARTAMENTO DE EDUCACIÓN
UNIVERSIDADES E INVESTIGACIÓN

«Liburu hau Hezkuntza, Unibertsitate eta
Ikerketa Sailaren laguntzaz argitaratu da»

© Udako Euskal Unibertsitatea

© Ignacio Cendoya Echaniz

ISBN: 84-8438-052-1

Lege-gordailua: BI-3057-04

Inprimategia: RGM, Bilbo

Azalaren diseinua: Iñigo Aranburu

Hizkuntza-zuzenketen arduraduna: Ander Altuna Gabiola

Banatzaileak: UEU, Erribera 14, 1. D BILBO telf. 946790546 Faxe. 944793039

Helbide elektronikoa: argitalpenak@ueu.org

www.ueu.org

Zabaltzen: Igerabide, 88 DONOSTIA

Galarazita dago liburu honen kopia egitea, osoa nahiz zatikakoa, edozein modutara delarik ere, edizio honen Copyright-jabeen haimenik gabe.

Aurkibidea

HITZAURREA.....	9
1. ERRENAZIMENTUA. KONTZEPTUA ETA OROKORTASUNAK ...	13
1.1. Errenazimentuaren sorrera.....	13
1.2. Artistaren egoera soziala	15
1.3. Manierismoa	16
1.4. Artearen teoria	19
1.5. Bibliografia	21
2. <i>QUATTROCENTOKO</i> ARKITEKTURA ITALIAN.....	23
2.1. Filippo Brunelleschi	23
2.2. Michelozzo di Bartolommeo	29
2.3. Leon Battista Alberti	32
2.4. Toskanako arkitektura mendearen bigarren erdialdean	39
2.5. Urbinoko dukearen jauregia	42
2.6. Venezia.....	44
2.7. Erroma	46
2.8. Lonbardia.....	48
2.9. Napoli	51
2.10. Bibliografia	51
3. <i>CINQUECENTOKO</i> ARKITEKTURA ITALIAN	53
3.1. Arkitektura klasikoa Erroman: Bramante eta Rafael.....	53
3.2. Italiaren erdialdea. Erroma: Peruzzi eta Sangallo Gaztea	59
3.3. Sanmicheli, Giulio Romano eta Sansovino	64
3.4. Michelangelo Buonarroti.....	68
3.5. Erromako arkitektura mendearen bigarren erdialdean	73
3.6. Toskana eta iparraldea mendearen bigarren erdialdean.....	76
3.7. Andrea Palladio	77
3.8. Bibliografia	81

4.	XVI. MENDEKO ARKITEKTURA EUROPAN	83
4.1.	Frantzia	83
4.2.	Alemania	92
4.3.	Herbehereak	96
4.4.	Ingalaterra. Portugal	99
4.5.	Bibliografia	101
5.	QUATTROCENTOKO ESKULTURA ITALIAN	103
5.1.	Lorenzo Ghiberti eta Florentziako bataiategiko ateak	103
5.2.	Donatello eta Errenazimentuko eskultura	105
5.3.	Jacopo della Quercia eta Luca della Robbia	110
5.4.	Mendearen bigarren erdialdeko eskultura: Duccio eta Verrocchio ..	112
5.5.	Hileta-monumentua	114
5.6.	Erretratua: bustoa	118
5.7.	Brontzezko irudi txikiak	120
5.8.	Nicola dell'Arca eta Guido Mazzoni	121
5.9.	Bibliografia	122
6.	CINQUECENTOKO ESKULTURA ITALIAN	123
6.1.	Michelangelo Buonarroti	123
6.2.	Manierismoa. Ezaugarri orokorrak	130
6.3.	Florentzia hiriko eskultura manierista	130
6.4.	Veneziako eskultura manierista	135
6.5.	Milan eta Erroma	137
6.6.	Bibliografia	137
7.	XVI. MENDEKO ESKULTURA EUROPAN	139
7.1.	Frantzia	139
7.2.	Alemania	145
7.3.	Herbehereak	148
7.4.	Ingalaterra eta Portugal	150
7.5.	Bibliografia	153
8.	QUATTROCENTOKO PINTURA ITALIAN	155
8.1.	Florentziako eskola	155
8.2.	Unbriako eskola	173
8.3.	Paduako eskola	175
8.4.	Bibliografia	178

9. CINQUECENTOKO PINTURA ITALIAN.....	179
9.1. Leonardo da Vinci	179
9.2. Michelangelo Buonarroti.....	183
9.3. Rafael (Raffaello Sanzio)	187
9.4. Parmako eskola: Correggio	191
9.5. Manierismoa: Florentzia	193
9.6. Manierismoa: Erroma	197
9.7. Bibliografia	199
10. ERRENAZIMENTUKO ESKOLA VENEZIARRA.....	201
10.1. Bellinitarrak	201
10.2. Giorgine	204
10.3. Tiziano	206
10.4. Tintoretto	211
10.5. Verones	214
10.6. Bassanitarrak	215
10.7. Bibliografia	217
11. BESTE HERRIALDEETAKO MARGOGINTZA	219
11.1. Herbehereak	219
11.2. Alemania	231
11.3. Frantzia	240
11.4. Ingalaterra eta Portugal	244
11.5. Bibliografia	246
12. BESTELAKO ARTEAK	247
12.1. Urregintza	247
12.2. Tapizgintza	250
12.3. Grabatuak	252
12.4. Zeramika	254
12.5. Dominak	256
12.6. Bibliografia	258
BIBLIOGRAFIA	259
IRUDIEN JATORRIA	261

Hitzaurrea

Liburu hau aurkezterakoan, ezer esan baino lehen, garbi utzi behar da lehendabiziko unibertsitate-mailako Artearen Historiaren eskuliburua dela. Horrek gure arloan, baina baita Euskal Herriko unibertsitate-hezkuntzan eta orokorrean kulturaren barruan, duen garrantzia izugarria da.

Gero eta ohikoagoa da unibertsitatean euskaraz irakastea eta ikastea, baina betiko muga bibliografia espezializatua beste hizkuntzetan irakurri behar izatea da. Liburuen itzulpenen bidea jorratu gabe, edo oso gutxi jorratuta dagoenean, ezinbestekoa da bertan eskola-materialak prestatzea. Gehiegitan, hegoaldean behintzat, gaztelaniaz dauden apunteak itzultzeko joera dago, baina gutxitan aukeratzen da liburu honetan UEUK aukeratu duen bidea, berezko produkzioa, hau da, euskaraz idatzita dagoen liburua argitaratzea.

Orain dela gutxi arte zaila zen euskaraz idatzitako Arteari buruzko eskuliburua argitaratzea, batez ere unibertsitateko irakasleak garenok beste zereginetan pasatu ditugulako urteak, eskolak prestatzen batez ere, baina baita unibertsitateak eskatzen zigun ibilbide akademikoa betetzen ere: tesiaren aurkezpena doktore maila lortzeko eta horrekin unibertsitate espainiarrean dagoen funtzionarioen sistemara egokitzeko oposizioa.

Horrelakoek, eta sarritan unibertsitateak eskatzen dituen betebeharrak administratiboetan murgilduta egoteak, euskaraz idatzitako produkzio intelektuala sortzea eragotzi dute.

Baina badirudi zerbait aldatzen ari dela eta, zorionez, Euskal Herriko Unibertsitateko irakasle batek Errenazimentuari buruzko eskuliburua euskaraz idazteko aukera izan du; gainera, Udako Euskal Unibertsitatearen ekimenez argitaratu da. Ezin da neurtu bai liburuaren egileak, bai liburuaren bultzatzaile eta argitaratzaileek egin duten ahalegina. Nik uste dut guztion esker ona merezi dutela, nahiz eta ez jakin zein neurritan eskertuko diegun egindako lana.

Bestalde, egileari buruz zerbait esan behar izaten da liburuaren hitzaurreetan. Aspaldian ezagutu nuen Inazio Zendoia. Gasteizko Geografia eta Historia Fakultatean irakaslea zen eta lehen aipatutako bide nekagarrian murgilduta zebilen. Oztopo izugarriak gainditu ondoren, azkenean lortu zuen behin betiko irakasle

izatea eta horrekin UPV/EHUKo euskal adarrak arloan zegoen profesional onenetakoa bat irabazi zuela uste dut.

Inazio Zendoiak Aro Modernoa inork baino hobeto ezagutzen zuen, batez ere Euskal Herrikoa, bere tesia frantziskotarren komentueta artearen gainean idatzi baitzuen. Gainera, beste askok bezala, gaztelaniaz lan egitearen oztopoa gainditu behar izan zuen euskaraz eskolak eman ahal izateko, kontuan izanda gure belaunaldiak unibertsitate-mailako ikasketak euskaraz egiteko aukerarik ez zuela izan.

Beraz, Aro Modernoko irakasgaiak irakasten emandako urteei eta ikerketak emandako esperientziari esker, liburuan aztertzen den garaia, esan bezala, ondo ezagutzen zuen Inaziok eta, horrekin batera, ulergarri egiten zuen irakasle on guztiek bezala, ez baita nahikoa asko jakitea, honelako liburuetan ezagupena transmititzeko edo komunikatzeko gaitasuna izan behar da. Gainera aukeraketa eta sintesia ahalmena ere ezinbestekoak dira eskuliburuak idazteko mementoan eta, nire ustez, liburu honek lortu du gure artean gutxitan lortzen den maila intelektual handiaren eta dibulgaziorako gaitasunaren arteko oreka.

Horregatik, eskuliburua baino gehiago dela iruditzen zait. Edozein artezalek Errenazimentuari buruzko liburu zientifiko eta ordenatua topatuko du hurrengo orrialdeetan. Zer esanik ez unibertsitatean Errenazimentuari buruzko irakasgaia irakasten dugunontzat lan-tresna ezinbestekoa eta euskal ikasleentzat inoiz izan duen hutsunerik handiena betetzeko laguntza, bai edukien aldetik, baina baita bibliografiaren aukeraketa zaindua duelako, ikaslea gai zehatz batzuetara ondo bideratzeko.

Nire ustez, liburu honek hutsune bakarra du, Espainiako eta Euskal Herriko Errenazimentuari buruzko kapituluaren falta. Beharbada egileak gehiago sakontzeko edo hobeto aztertzeko liburu bereziren baten proiektua izango du eta, horregatik, lasaitzen gaitu pentsatzeak etorkizuncan esku artean dugun liburu honen moduko beste lan bat argitaratuko dela.

Azkenik, UEUK bete-betean asmatu du lehendabiziko Artearen Historiaren eskuliburua Errenazimentuari eskaintzean, garai hartan sortu baitzen gure artearen kontzeptu modernoa. XV. mendean Italian eta Herbehereetan gertatu ziren aldaketek Erdi Arotik zetorren artearen ideia puskatu zuten eta XX. mendera arte iraun duen garai berri bat ireki zuten.

Artisautzaren eta artearen arteko banaketa garai hartan erabaki zen eta, horrekin batera, artearen balio estetikoaren aldarrikapena eta mendebaldeko artearentzat eta kulturarentzat oinarritzakoa izan den antzinateko kontzeptu bat berreskuratu zen: mimesia.

Inpresionismotik aurrerako joerek azken ideia horrekin puskatu zuten eta gero abangoardiek artearen kontzeptu garaikidearen bidea finkatu zuten. Baina Errenazimentuak arteari gehitu zizkion eduki estetikoekin ez zen zeharo puskatu XX. mendearen bigarren erdialdera arte. Horregatik 500 urte iraun duen artearen kontzeptuaren sorrera ulertzeko ezinbestekoa da Errenazimentua ondo ezagutzea.

Artearen kontzeptuari lotuta artista modernoarena ere sortu zen eta horrek, gaur egun, oraindik jarraitzen duela iruditzen zait. Behe-mailako artisau xumeak izatetik, Jainkoak argitutako izaki bereziak izatera pasa ziren Errenazimentuko artista batzuk. 100 urtetan artistaren irudiak jasan zuen aldaketa iraultzailea izan zen eta artelana baloratzetik artistaren izena eta sinadura baloratzera pasatzea Errenazimentuaren giro kulturalari zor diogun herentzia da.

Gainera hurrengo mendeetan Errenazimentua erreferentziazat eta mitotzat hartu zen, aldaketak eta kontrako erreakzioak gertatu arren. Leonardo da Vinci, Michelangelo eta Rafael mendebaldeko artearen historiako gailurrak izan dira, batez ere abangoardiak azaldu arte eta oraindik ere artista batek izan dezakeen prestigio handienetakoa dute.

Errenazimentua etorkizuneko proiektua izan zen, Europako gizarteari aurrerapena eskaini ziezaiokeen proiektu kulturala. Mendebaldeko kulturaren bi oinarriak, antzinateko kultura klasikoa eta Erdi Aroko kristaua elkartzeko eta sintetizatzeko ahalegina. XV. mendean kulturari eman zitzaion etorkizuna oinarritzeko ardura, baina huts egin zuen, oinarritzeko bi sistemak elkartezinak zirelako. Arrazoi klasikoa eta sinismen kristaua ezin zitezkeen elkartu eta hortik etorri zen Manierismoaren krisia.

Nik uste dut Errenazimentua kulturari eman zitzaion arduraren azkeneko saiakera izan zela, hurrengo ahalegin modernoek, batez ere Industria Iraultzarekin etorri zenak, ekonomiari eta teknologiari eman zieten protagonismoa, kulturari emandako garrantzia betirako baztertuz.

Ismael Manterola Ispizua

1. Errenazimentua. Kontzeptua eta orokortasunak

Gai honen inguruan iritzi asko badira ere, ikuspegi tradizionalaren arabera Errenazimentua Italian sortu zen XV. mendean eta gero, bertatik, Europako beste herrialdeetara zabaldu zen. Egia esan, iritzi hori oso sinplista dela aitortu arren, era berean didaktika aldetik prozesua ulertzea asko errazten du. Nabarmena da aldaketa ugari gertatu zirela garai hartan, gehienetan luzaro esan zaigun bezain sakonak ez izan arren. Edozein kasutan, kapitulu honen asmoa hurrengoetan ikusiko dugunaren oinarriak azaltzea besterik ez da, ezaugarri orokorrak aurkeztuz.

1.1. ERRENAZIMENTUAREN SORRERA

Vasari izan zen aurrenekoa “Rinascità” hitza erabiltzen. Bere asmoa, ordea, ez zen izan, antzinateko artearen berreskuratzeaz mintzatzea, Erdi Arokoaren gainditzeaz baizik. Bere idazlanean esaten digunez, 1300 inguruan apurketa garrantzitsu bat izan zen, Giottoen lana nabarmenduz. Halere, margolari horren lanean naturaltasuna azpimarratzen badu ere, aurre-errenazimentuko margolariei buruz hitz egitean natura errealismo handiz imitatzen zutela esaten digu, desberdintasuna nabaria delarik. Gaur egun, onartuta dago apurketa ez zela hain bortitza izan, lehenago ere beste errenazimentu batzuk izan zirelako, denen artean Karlomag-noren garaia nabarmenduz. Gainera, XIII. mendeko artelan aipagarri horiek aurretikoak besterik ez dira eta XV. mendean zabaldutako arauen bilakuntza da desberdintasun garbia.

Errenazimentua Florentzia hirian sortu zen, bertan baldintza aproposak baitziren. Ekonomia aurrekapitalista bat izateak zerikusia izan zuen aldaketa horretan, bankarien eta merkatarien bezeriak garrantzi handia izan baitzuen. Gizartea ez zen dagoeneko hain estatikoa, eta bezero horiek aldaketak bultzatuko zituzten. Alde batetik, nobleziarekin parekatzeko asmoak, aldi berean proposamen aurreratua-goak babestuz, eta, bestetik, atzerritartzat jotzen zen artea —Gotikoa— baztertzeko nahiak aldaketa horrekin zerikusia izan zuten. Lehen aipatutako arau horien bilakuntza zela eta, garaiko artistek antzinatera jo zuten, ez orduan eginikoa imitatzeko asmoz, zerbait berria sortzeko baizik.

Erdi Aroan dena Jainkoaren inguruan ulertzen bazen ere, Errenazimentuan gizakiak garrantzi handiagoa izan zuen. Nahiz eta gai erlijiosoak nagusitu, indibidualtasuna dugu aldaketa horren adibiderik onena, erretratuek duten garrantzian

ongi ikus daitekeenez. Bestalde, emaileen irudiak ez dira hain txikiak izango, denak berdinduz. Noski, aldaketa horiek ulertzeko pentsamoldcen aldaketaz ere mintzatu beharra dago, bestela ezinezkoak izango zirelako. Dena den, eta ezer baino lehenago, kontuan izan behar dugu Errenazimentua gutxiengo batentzat izan zela, gehienbat hasieran.

Humanismoa bezala ezagutzen den korrontea XIV. mendearen erdialdean sortu zen Florentzian bertan. Azken finean, antzinatearen berraurkitze bat izan zela esaten da, asmoa gizaki eta hiritar berri bat sortzea bazen ere. Kasu honetan ere elika berri bat agertu zen, gizakiaren duintasuna —*dignitas hominis*— azpimarraz. Nahiz eta kristautasunaren aurka ez agertu, haren etika aldatzen saiatu zen. Horrela, klasikoetan beste bertute batzuk aurkitu zituzten, besteak beste, burgesiaren ekintzak onartuz. Beraz, kristautasunaren berdintasunean oinarritu baziren ere, klasetan zatitutako gizartea onartzen zuten. Bestalde, hasieran mugimendu hori literarioa izan bazen ere, denboraren poderioz arlo guztietara zabaldu zen.

Egia esan, Erdi Aroan ere ezagutzen ziren antzinateko zenbait obra, adibidez Homeroren lana Virgilioren bitartez edo estoikoen pentsamendua Zizeronen bitartez. Halere, ezagumendu hori partziala izateaz gain, askotan ez zen onartua edo, batez ere, beste esanahi bat ematen zitzaion. XIV. mendean Petrarkak eta Boccacciok antzinateko idazlanen berreskurapena bultzatu zuten, Europa guztian zehar eskuizkribuak jasoz. Itzulpen latindarren bitartez Homero, Herodoto eta tragikoen lana ezagutzera eman zuten. Literatura klasikoa berpizteko asmoaz gain, aipagarria da hezkuntza-sistema bera ere antzinateko Erromakoaren imitazioa izan zela. Azken finean, antzinateko Erroma berriz ezartzeko asmoa zutela esan daiteke. Humanista askoren ustez historia ziklikoa zen, erromatar berriak izan zitezkeela pentsatuz. Horretarako, beraiek bezala jokatu beharko zuten. Edozein kasutan, imitazioak ez zuen kopiatzea esan nahi, eredia ezagutu eta norberarena egitea baizik, ahal izanez gero eredia bera gainditzeko.

Charles de Bouelles humanista frantsesak XVI. mendearen hasieran eginiko diagrama batek ongi adierazten ditu Humanisten asmoak. Izateak lau maila ditu: harria bezala existitzea, landarea bezala bizitzea, aberea bezala sentitzea eta gizakiak bezala ulertzea. Izate-maila horiekin bat datozen lau gizaki-mota daude: traketsa, jatuna, harroa eta intelektuala. Bertan ageri denez, kontenplaziozko bizitza aktiboa baino askoz hobe zen, ideia horren inguruan adostasunik ez bazen ere. Adibidez, Leonardo Bruniren ustez, gizakiak hiritarra izan behar zuen; Marsilio Ficino filosofoa, berriz, ikasketa eta kontenplazioaren aldekoa zen.

Beraien ustez, edertasunari begiratzean errealtatea ezagutzen zen. Ederra, harmonikoa eta orekatua dena Jainkoarengandik hurbil dagoela pentsatzen zuten. Gizakiak badu edertasuna sortzeko aukera, natura bera imitatuz edo, selekzio baten bitartez, idealizatuz. Beraz, artea ekintza sortzailea da, artistek Jainkoaren kreative-lanean parte hartuz. Naturak dituen edertasun guztietatik gizakiarena da gehienbat

gerturatzeko dena ideal estetikora. Horregatik izan zuen hainbeste garrantzia artistentzat gizakiaren gorputzak, munduaren eta Jainkoaren irudia delako. Premisa horiek kontuan izanik, arteen hierarkia bat izan zen. Hasieran literatura nagusitu bazen ere, gero arkitekturak, eskulturak eta pinturak garrantzi handia izan zuten. Edozein kasutan, arteak aparteko garrantzia izan bazuen ere, zientzia ez zen baztertu, metodo zientifikoaren oinarriak jarritz. Dena den, Erromatik oso hurbil eta Erdi Arotik urrun sentitzen baziren ere, gaur egun badakigu ez zela benetan horrela izan. Erdi Arotik urruntzeko asmoa zela eta, askotan bere hasierara joko zuten.

Filosofiari dagokionez, Marsilio Ficino (1433-1499) da garaiko filosoforik garrantzitsuenak. Medicitarren babesa izan zuen, *Theologia platonica* liburua idatziz. Neoplatonismoak Platonen ideiak, hermetismoarenak eta kristautasunarenak elkartu zituen. Jainkoa da Izakia, eta harengandik datoz gainerako izaki guztiak, garbitasunaren arabera mailakatuta izango direnak. Horrela, gizakiak beste gizaki bat ikusten duenean Jainkoaren ispilua ikusten du, bere irudi inperfektua azken finean. Edozein kasutan, arima intelektualak arketipoak lortzen ditu, zentzumenen itxurak eta analisiaren tranpak alde batera utzita. Filosofia hau guztiz idealista zen. Gainera, astrologiak eta magiak garrantzi handia izan zuten beraien pentsamenduan.

Azken finean, iraultza baino gehiago, Errenazimentua bilakaera baten emaitza izan zen. Antzinatea jo arren, asmoa ez zen izan kristautasuna ordeztzea; izan ere, Erromanikoan bertan ere forma klasikoak erabiliak izan ziren. Antzinate klasikora jotzea ulertzeko hiru arrazoi aipatu izan dira: kokapen geografikoa, memento kronologikoa eta egoera soziologikoa. Antzinatearen bertsioak esanahi desberdina izan zuen talde bakoitzarentzat eta hirien artean ere beste hainbeste gertatu zen. Beraz, ez zen prozesu uniforme bat izan.

Errenazimentuaren hedapenari dagokionez, “kolonizazioak” baino gehiago harremanez hitz egin behar da. Artista italiarren parte-hartzea oso garrantzitsua izan zen, baina lurralde bakoitzak bere berezitasunak zituen, eredu italiarraren arabera epaitzea desegokia da. Horrez gain, kontuan izan behar da XV. mendean Herbehereetako margolariak “hasierako flandestarrak” —edo primitiboak— izena erabili zutela Gotikotik bereizteko eta Alemanian bertan ere antzeko zerbait gertatu zela. Kasu horretan ere ez zen inongo iraultzarik gertatu, baina bertako bilakaera eredu italiarrak kontuan izan gabe gertatu zen, aldi berean bere eragina ere aipagarria izan bazen ere.

1.2. ARTISTAREN EGOERA SOZIALA

Errenazimentuan artistaren egoera aldatzen hasi zen. Antzinatean bertan arte plastikoak ez ziren arte liberalen barnean sartzen, gaur egun artistak bezala ezagutzen ditugun sortzaile horiek artisauak besterik ez baitziren. Arte liberalak —adimenaren erabilera eskatzen zutenak— V. mendean sailkatu ziren *Trivium* eta

Quadrivium sisteman: gramatika, erretorika eta dialektika alde batetik, eta aritmetika, geometria, astronomia eta musika, bestetik. Erdi Aroan ere beste hainbeste gertatu zen eta esanahia teknika baino askoz garrantzitsuagoa izan zen. Kontuan izan behar dugu edertasuna Jainkoaren isla besterik ez zela, prozesu sortzailea bigarren mailan geratuz.

XV. mendean, artisauengandik desberdintzea nahi zutenez, artistek bere artearen ezaugarri intelektualak azpimarratzen zituzten. Horrela, mende horren bukaerako tratatuetan pintura matematikaren ezagueran oinarritzen zela esaten zuten, arte liberalen barnean kokatzeko asmoz. Leonardo da Vincik perspektibaren garrantzia azpimarratu zuen eta, aldi berean, margolariak eta eskultoreak haien lana poesia-rekin parekatu behar zutela esan ere. Baina arte plastikoak arte liberalen barnean onartu zirenean, 1500 inguruan, artistak beraien artean eztabaidatzen hasi ziren, ea pintura edo eskultura zein zen nobleagoa edo liberalagoa. Edozein kasutan, eta aipatutako aldaketa horren ondorioz, artistak onartuak izan ziren gizarte humanistikoan.

Aurrekoari lotuta, Italian bertan beste aldaketa garrantzitsu bat ere gertatu zen. Ordura arte gremioak ziren artearen jarduera antolatzen zutenak, baina XV. mendetik aurrera egoera hori aldatzeko gogo nabaria izan zen. Gremioek artisten bizitza kontrolatzen zuten eta maisutasunera iristeko hainbat maila gainditu behar ziren. Brunelleschi izan zen gremioei aurre egin zien aurrenekoa, gremioaren kuota ordaintzeari uko eginez. Kartzelaratua izan bazen ere, berehala askatu zuten, aipatutako kontrol hori kolokan utziz. Azkenean, XVI. mendearen bukaera aldean artista florentziarrak gremioetatik akademiara pasatu ziren eta handik lasterrera Erroman eta beste zenbait hiritan berdin gertatu zen.

1.3. MANIERISMOA

Italiaren kasuan, errenazimentu goiztiarra —edo aurre-errenazimentua— 1420 eta 1490 artean luzatu zen eta goi-errenazimentua 1520 ingururaino iritsi zen. Azkenaldi horretan monumentaltasuna nagusitzen da, Erroma dugularik hiririk aipagarriena. Ondoren, eta ia mendearen bukaeraraino Manierismoa nagusitzen da. Hitz horren jatorria “maniera” hitz italiarrean dugu. Egia esan, Errenazimentuan hitz hori modu askotan erabili zen. Kontzeptua bera literaturatik hartu zen, hasieran gizakiaren portaeraren ezaugarri bat izanik. Literatura italiarrak, berriz, XIII. eta XV. arteko gorteko literatura frantsesetik hartu zuen. Frantsesez “*manière*” eta “*savoir-faire*” antzekoak ziren. Ahalegin gabeko trebetasuna eta sofistikazioa adierazten zuen, gorteko dotoretasuna azken finean. Edozein kasutan, XVI. mendean “maniera” eta “estiloa” zentzu berdineko hitzak ziren. Vasarik dioenez, XVI. mendeko artea aurrekoa baino hobea zen. Bost arrazoi edo ezaugarri aipatzen ditu, horien artean aipatutako “maniera” dagoelarik. Beraz, XVI. mendean ezaugarri desiragarria zen artelanarentzat, estilazioaren arriskua bazuen ere.

Garai hartan ezaugarri positibotzat hartu arren, gero ez zen horrela izan. Hori dela eta, harrotasuna, nabarmentasuna maite izatea, naturaltasun-falta, etab., leporatu zitzaaien artelan manieristei. Vasariren ustez, Errenazimentuko arteak progresio bat izan zuen, Michelangelorekin gailurrera iritsi zena. Horregatik, artista horren ondorengo artea beheraldi bat bezala ikusi zuen. XIX. mendean aldatuko zen iritzi hori. Erromantizismoaren ondoren hasi zen kontuan hartzen une artistiko hori. Gero, espresionista germaniarrek XX. mendeko joerei loturiko krisi-garai bat bezala aurkeztu zuten. Azkenik, Manierismoa arte europarraren une konkretu bat bezala ikusten da, gortekoa eta sofistikazioz beterikoa.

1520 inguruan sortu zen Erroman Manierismoa, Rafael eta Michelangeloren inguruan, eta 1570eraino luzatu, Trentoko Kontzilioak indarra hartu zuenean. Ez zen goi-errenazimentuaren kontrako mugimendu gisa sortu, haren ondorio gisa baizik. Era berean, ez dago muga zehatzik Barrokoarekin, neurri batean bere jarraipena eta askatasunaren ondorioa baita. Manierismoaren hasieran dotoretasuna eta trebetasunarekin batera portaera naturalaren abstrakzioa, irudimena, zailtasuna eta asmamena agertu ziren. Estilo hori mezenasen gustukoa izanik moda bat bezala zabaldu zen. Gainera, talde erromatar horretako partaideek bidaia ugari egin zituztenez gero, estilo berri hori azkar zabaldu zen. Adibidez, 1522-1523an Perino del Vagabond Florentzia hirira eraman zuen, 1524an Giulio Romanok Mantuara eta 1527an Polidoro da Caravaggio Napolira. Horrez gain, artista horiek grabatugileentzat lan asko egin zituztenez, haien lana Europa guztian ezagutu zen. Eskulturan ere Manierismoa azkar hedatu zen, brontzezko irudi txiki eta terrakotazko kopiei esker.

Manierismoa estilo italiarra izan zen. Nazio horretatik kanpo ageri denean, beti modelo italiarrei jarraituko die. Beste herrialdeetan ez zen Goi Errenazimenturik izan, gotiko berantiar bat baizik. Egia esan, Gotikoak zituen zenbait ezaugarri lotura dute Manierismoarekin, adibidez, dotoretasuna, zailtasuna, etab. Gotiko berantiar horri errenazimentu italiarraren zenbait elementu erantsi arren, obra horiek ezin dira beti manieristatzat hartu. Artista manierista batek arau klasi-koak apurtzen dituenean, arau horien ezaugarrietatik abiatzen da, ez bere ezbakitutasunetik. Ikuspegi horretatik ezin ditugu manieristatzat hartu Italiatik kanpo eginiko artelan eta eraikuntza gehienak. Halere, eta arazo horri irtenbide bat aurkitu nahian, gaur egun manierismo bat baino gehiago izan zirela onartzen da.

Manierismoaren sorrerak arrazoi asko ditu. Zaila da jakitea zenbaterainoko eragina izan zuten arrazoi politiko, militar eta ekonomikoek. Italiako inbasioak, Erromako harrapaketa eta ondorengo krisi ekonomikoak krisi kulturala eta intelektual sortu zutela esaten da. Baina antzeko baldintza politiko eta ekonomikoek ez dute inoiz horrelako eraginik izan artean. Adibidez, XVI. mendearen hasieran Venezian arazo ekonomikoak eta sozialak eragin zituen gerra bat izan zen arren, estilo manieristatik ez zen agertu. Beste adibide askok egoera berdina erakusten digute, ezinezkoa izanik baieztatzea gertakizun politiko, militar eta ekonomiko guztiek artean eragin izana. Kasu honetan arrazoi erlijiosoak eta soziologikoak

aipatzeak egokiago dirudi, artelanaren funtzioarekin harreman estua dutelako. Harelere, garbi dago testuinguru artistikoari begiratu behar diogula Manierismoaren sorrera ulertzeko.

Errenazimentuan gehienbat antzinateko artearengandik hartu ziren arauak. Inork ez zuen zalantzan jartzen zentzua eta gustua zirela estiloak izan zezakeen gehiegikeriaren muga. Baina antzinatean, beste edozein garaitan bezala, ezin zen zehaztu non zegoen bien arteko muga. Ondorioz, XVI. mendean ere ez zen adostasunik. Oro har, apaindura- eta zailtasun-maila altuak onartzen ziren. Egia esan, antzinateko arauen arabera gehiegikeria horiek onar edo gaitzets zitezkeen aldi berean. Errenazimentuan Vitruvio eta Plinioren lanak irakurtzean antzinateko arkiteturak eta eskulturak proportzioen dotoretasunera eta zehaztasunaren sofistikaziora eboluzionatu zutela konturatu ziren. Beraz, estilorik gabeko aldi trauskil bat egon zen aurretik, aro zakarra Vasariaren hitzetan. Ondorioz, XV. mendeko artea oraindik klasikoa ez zela pentsatu zuten, goi-errenazimentuaren aurrerapen bat eta estilo egoki batera iristeko bide bat zela suposatuz. Ziur asko, beraien ustez Manierismoa goi-errenazimentuan hasitako sofistikazio-prozesuaren jarraipen bat izan zen.

Manierismoaren sorreran izan ziren arrazoen artean, literatura-mugimenduak ere aipatu beharrekoak dira. Erroman garrantzi gehiago zuen literaturak begi-arteek baino. Ez da harritzekoa Manierismoa bertan sortzea. Michelangelok eta Raffaelok literatura-egilerik garrantzitsuenak ezagutu zituzten eta baliteke beraien ideien eragina jasotzea. Bestalde, patronatua aldatu egin zen. Aldaketa horrek artelanaren kontzeptua bera ere aldatu egin zuela adierazten digu. 1520 inguruan artelana eskatzen zuen bezeroak artista ezagun eta ospetsu baten lana izatea nahi zuen, gaia, teknika edo beste zenbait ezaugarri axola gabe.

Artista manieristek ez zituzten forma berriak asmatu; era desberdinean erabiliz, jendearen harridura sortzea zen artistaren nahia, horretarako bere trebetasuna erakutsiz. Zailtasun handiko konparaketak egiten ziren, sarritan artisten arteko lehiaketak antolatuz. Beraz, artean debozioa, praktikotasuna eta zeremoniala izateak ez zuen hainbesteko garrantzirik, absolutuaren kontzeptua nagusituz. Harridura sortzeko kapritxoa eta fantasia asko baloratzen ziren, askotan xehetasunaren nagusitasuna azalduz.

Trentoko Kontzilioan —arteari dagokionez, azken sesioa 1564an ospatu zen— arteari buruzko dekretuak arte manieristari nolabait aurre egiteko agertu zirela esan daiteke. Egia esan, kontzilio hori ospatu baino lehen ere erlijioa Manierismoaren aurka izan zen. Bestalde, dekretu horiek eztabaidatu eta argitaratu zituzten kardinal gehienak humanistak eta artisten patroiak ziren. Beraz, baliteke funtzioaren zentzuaz gain, zentzu artistiko bat ere izatea. Dagoeneko Manierismoaren mugak agertuak ziren eta ez zirudien aurrera ateratzeko beste biderik zegoenik. Manierismoa nahiko agortuta zegoenez, beste aukera batzuk agertu ziren. Estilo horren

barruan jardun zuten artistentzat ez zen batere erraza izan beraien lanen kontzeptua aldatzea. Azken finean, talde horrentzat dotoretasuna baztertzea ezinezkoa izango zen, gaien aukeraketa eta tratamendu orokorra desberdina izan arren.

Oro har, Manierismoaren eta Barrokoaren artean ez zen eten bortitzik izan, nahiz eta ideiak guztiz desberdinak eta kontrajarriak izan. Neurri batean, Barrokoan arteak izan zuen askatasuna Manierismoaren lizentziaren jarraipena izan zela esan daiteke. Edozein kasutan, XVIII. mendean berpiztu ziren Manierismoaren espiritua eta formak eta, azken finean, Rococoaren esanahia Manierismoaren adimenari lotu dakioke.

1.4. ARTEAREN TEORIA

Brunelleschi, Masaccio eta Donatelloren belaunaldiarekin Florentzian ideal artistiko berri bat agertu zen. Pinturan eta eskulturan naturalismoa nagusitu zen, baina naturalismo hori ikerketa zientifikoan oinarritu zen, perspektiba eta anatomia erabiliz. Arkitekturan, berriz, forma klasikoetara itzultzeko asmoa ikus zitekeen, giza-kiaren beharrei erantzuteko moduko estilo berri bat sortuz. Aldi berean, artearen teoria ere aldatu egin zen. Erdi Aroan teorikoak teologian oinarritzen ziren, haien ustez artea erlijioaren menpean izan behar baitzuen. Arteak ezin zuen natura imitatu, garrantzitsuenak balio espiritualak zirelako. Artista artisau bat besterik ez zen, eta elizaren aginduetara zegoen.

1420ko belaunaldi horren jarrera oso bestelakoa izan zen. Leon Battista Alberti (1404-1472) humanismo goiztiarraren barnean kokatu behar dugun artista da. Filosofia, zientzia eta jakite klasikoak ezagutzen zituen, eta, arteaz gain, etika, maitasuna, soziologia, matematika eta natura-zientziak ere agertzen dira bere idazlanetan. Arteari dagozkion ideia teorikoak *Della Pittura* (1436), *De re aedificatoria* (1450) eta *De Statua* (1464) tratatuetan ageri dira. Arkitekturari buruz hitz egitean gizarteari buruz zituen ideiak agertzen dira. Arkitektura zibilak duen garrantziari buruz hitz egiten du eta hiri bat eraikitzeke plan oso bat aurkezten du. Nahiz eta, bere ustez, eredurik onenak antzinatekoak izan, arkitektoak ez dituela guztiz imitatu behar diosku. Pintura eta eskulturrari buruzko lanetan, Albertik errealismoaren kontzeptu berri bat erabiltzen du. Naturaren imitazioa da bere ideiarik interesgarriena. Bere ustez, edertasuna ezin da imitazio zehatz batetik lortu. Aukeraketaren alde agertzen da. Gizakiak edertasun hori ezagutzen du, bere gustuagatik eta, batez ere, ahalmen arrazionala duelako. Bere idatzietan agertzen diren ezaugarriak azpimarragarrienak, aurrekoekin konparatuta, arrazionalismoa, klasizismoa, metodo zientifikoa eta naturaren fedea dira.

Leonardo da Vinciren (1452-1519) idatzi batzuk ere iritsi zaizkigu, dirudienez pinturrari buruzko tratatu bat egiteko asmoa zuen, nahiz eta azkenean bukatu gabe geratu. Testu hori 1489 eta 1518 artean idatzitakoa da. Bere jarrera zientifikoaren oinarria esperientzia eta begirada zuzena dira. Pinturrari dagokionez, Albertiren

iritzi berekoa da. Leonardoren aburuz ere pintura zientzia bat da, perspektiba matematikoan eta naturaren ikasketan oinarritzen delako. Gainera, poesia eta eskultura baino garrantzitsuagoa dela dio. Bestalde, artistak natura imitatu behar duela, hobetu gabe, esaten digu. Paisaiari ere garrantzi handia ematen dio, natura imitatzeko ez delako gizakia bakarrik kontuan izan behar. Beraz, garbi dago haren ustetan artistak begirada zientifikoa eta irudimen sortzailea izan behar zituela.

Quattrocentoko beste lan teoriko aipagarria Fra Francesco Colonnaren *Hypnerotomachia Poliphili* —1499an argitaratua izan bazen ere, 1467koa da— izenburuko liburua da. Mende horretan idatzitakoen artean, Venezian agertutako bakarra dugu. Bertan ikus zitekeen elementu klasikoaren eta Erdi Arokoaren nahasketa Colonnaren liburuan ere ikus daiteke. Antzinateko eraikuntzak deskribatzen dituen sentimendu erromantikoak egiten du. Edozein kasutan, eskultore, pintore eta grabatugileentzat, baita gaien aukeraketari dagokionez ere, garrantzi handia izan zuen. Antonio Averlino, Filarete (c. 1400-1469) deitua, *Trattato di Architettura* (1460-1484) izenburuko liburuaren egilea dugu. *Sforzinda* irudimenezko hiri bati buruz hitz egiten du. Hiriaren kokapena aipatzean Albertiren ideiak gogorarazten dizkigu, erregulartasuna eta plaza zabalak aipatzen baititu. Tratatu teknikoak ere agertu ziren, Fra Luca Pacioli, Piero della Francesca eta Francesco de Giorgiok eginikoak, besteak beste.

XVI. mendean, Michelangelo Buonarrotik (1475-1564) trataturik idatzi ez arren, Francisco de Holandak, Vasarik eta Ascanio Condivik ematen digute haren ideien berri. Hiru aldi izan zituen. Hasierakoa, 1530eraino luzatzen dena, bere artearen kontzeptioa goi-errenazimentuko humanismoarena da. Leonardo bezala, bera ere Florentziako pinturaren tradizio zientifikoaren oinardekoa da, bere kasuan neoplatonismoaren eraginarekin nahastatuta bada ere. Ghirlandaioren lantegian ikasitako naturaren oharpena neoplatonismoaren edertasunaren doktrinarekin elkartu zuen. Mundu materialaren edertasunean fede handia bazuen ere, ez zen naturaren imitazio zehatzaren aldekoa. Goi-edertasun batera iristea badagoela pentsatzen zuen eta horretarako artistak irudimena erabili behar du. Bigarren aldi batean, berriz, erlijiotasun handiagoa erakutsi zuen. Edertasun fisikoak ez zion dagoeneko hainbeste axola, egoera espirituala irudikatzeko erabiliz. Benetako maitasuna —espirituaren edertasunarena— ez da denborarekin bukatzen eta espirituak Jainkoaren kontenplaziora ematen du. Gainera, artistak buruan duen irudia gero eginiko artelana baino askoz politagoa da, inspirazioa dibinoa baita. Azkenik, here bizitzaren azken hamabost edo hogeit urteetan beste aldaketa bat ikus daiteke. Horrela, neoplatonismoaren kontzeptio mistikoa Savonarolarengandik ikasitako “fedearen justifikazioa” ideiarekin elkartu zuen.

Vasariaren *Bizitzak...* izenburuko liburua ere interesgarria da, Manierismoaren garaian atera baitzen. Nahiz eta bertan goi-errenazimentuko zenbait kontzeptu teoriko agertu, beste era bateko zentzua eman zien. Aurrekoekin konparatuz, pinturak natura bera gaingitu dezakeela uste du. Haren ustez, eta berak ordezkatzeko

dituen artisten ustez, pintura ez da —goi-errenazimentuan horrela gertatzen bazen ere— bilaketa intelektual bat, trebetasun-jardunaldi bat baizik.

Azkenik, Trentoko Kontzilioak kontrarreforma bultzatu zuen; asmoa, elizak Erdi Aroan zuen boterea berreskuratzea izan zen. Errenazimentuko humanismoaren aurrerapen guztien aurka zegoela esan daiteke. Bere helburuetako bat humanistek suntsitu zuten aginte-printzipioa indarberritzea zen. Beharrezkoa zen artearen edukia egokia izatea. Artistak ezin zuen heresiarik aurkeztu bere lanean eta Bibliako historietan oinarritu behar zuen. Horrela, ezaugarri paganoak eta sekularrak ezabatu behar ziren. Dezentziaz ere arduratu ziren, eta artistek biluziekin ere kontuz ibili behar zuten. Benetan axola dena gaiaren egia da, ez bere edertasuna. Arteak errukia sortu behar zuen fededunen artean eta, arkitekturari dagokionez, elizek ez zuten oinplano zentrala izan behar, gurutzearen formakoa baizik. Carlos Borromeo doneak arkitekturari buruz idatzitako liburuan dio artistek eta apaizek elkarri lagundu behar diotela.

1.5. BIBLIOGRAFIA

- Blunt, A. (1985): *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*, Catedra, Madril.
- Burckhardt, J. (1985): *La cultura del Renacimiento en Italia*, Sarpe, Madril.
- Burke, P. (1993): *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Alianza, Madril.
- , (1999): *El Renacimiento*, Crítica, Bartzelona.
- Hollingsworth, M. (2002): *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento*, Akal ediciones, Madril.
- Huizinga, J. (1967): *El otoño de la Edad Media*, Revista de Occidente, Madril.
- Kristeller, P. O. (1986): *El pensamiento renacentista y las artes*, Taurus, Madril.
- Panofsky, E. (1979): *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madril.
- Shearman, J. (1984): *Manierismo*, Xarait ediciones, Bilbo.
- Vasari, G. (2002): *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Catedra, Madril.

2. Quattrocentoko arkitektura Italian

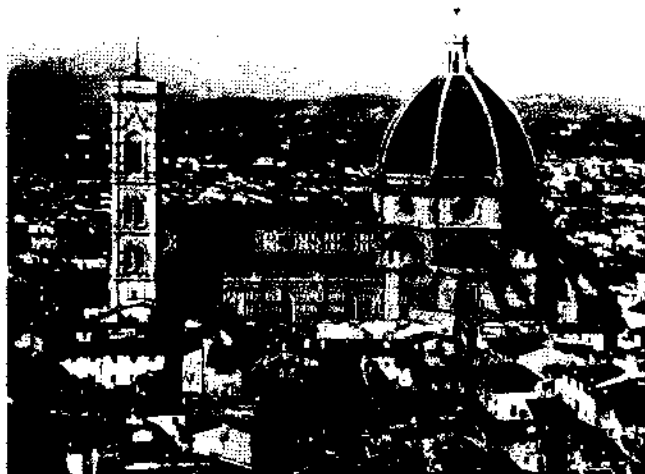
Garai honetan aldaketa ugari gertatuko badira ere, ez dira era berean zabalduko Italia guztian. Florentzia dugu mende honetako hiririk garrantzitsuenak. Bertako egoera ekonomikoa eta politikoa kontuan izanik, hiriak aldaketa handia jasoko du. Antzinateko zenbait elementu formal berreskuratuz, eta beste une artistiko batzuen eragina ahaztu gabe, arkitektoek behar berriei irtenbide berriak aurkituko dizkiete. Proporzio aritmetikoak alde batera utzita, moduluan oinarrituko dira horretarako, perspektibak ere garrantzi handia izango du. Halere, proposamen aurreratuenen ondoan, eskualde bakoitzeko tradizioak ere ezin ditugu baztertu.

2.1. FILIPPO BRUNELLESCHI

Filippo Brunelleschi (1377-1446) dugu lehendabiziko arkitekto errenazentista. Bere bizitzaren xehetasun garrantzitsuenak ezagunak zaizkigu garaikidea zuen Antonio Manettiren idazlanari esker. Garrantzi ikaragarritzko gizona, berak aurkitu zuen espazioaren kontzeptu berri bat: perspektiba. Florentzian 1377an jaioa, heziketa aipagarria jaso zuen, arte liberalak ezagutzeko aukera izanez, baina 1398an urregintzako gremioan sartu zenez, eta kontuan izanik sei urte behar zirela maisutasunera iristeko, 16 urterekin hasiko zituen lanbide horren ikasketak eta ordurako heziketa humanistikoa jasoa izango zuen. Edozein kasutan, ikasketekin jarraitu zuen, batez ere matematikaren eta mekanikaren arloetan. Laster elkartu zituen ezauguera teoriko eta zientifiko horiek elementu praktikoekin, ondorioz bere lanean gehienbat azpimarratu diren ezaugarriak azalduz: antzinatearen berreskurapena, teknologia-asmakizunak eta perspektibaren erabilera. Urregintzako lanak egiten ari zenean, ikuskeraren teknikaz arduratu zen: bi tauletan Bataiatagia eta Vecchio jauregia margotuz, era praktiko batean azaldu zuen perspektibaren bitartez erreallitatea sinesgarritasun osoz irudika zitekeela. Lehendik ere perspektibaren arazoak saiakera ugari sortu bazituen ere, Brunelleschik teoria eta geometria alde batera utziz, metodo iraultzaile bat aurkeztu zuen, gero Albertik bere idatzietako batean sistematizatuko zuena.

Aurreneko lanak urregintzakoak eta eskulturak dira, hala nola Pistoiaiko San Jacopo elizako aldareko profeten zilarrezko irudi txikiak, Santa Maria Novellako zurezko gurutziltzatua eta hain famatua den *Isaaken sakrifizioa* izeneko erliebea; arkitekturari dagokionez, hasieran bere parte-hartzeak kontu teknikoei lotutakoak

izan ziren, Petraiako villan, Ufficiali del Monte lantegian edota Priori izeneko jau-regian gertatu zen bezala. Benetan ospea eman zion lana Florentziako Santa Maria del Fiore katedralaren kupula izan zen, Errenazimentuaren barnean lehendabiziko lan arkitektonikoa.



1. irudia. Brunelleschi. Santa Maria del Fiore. Kupula.

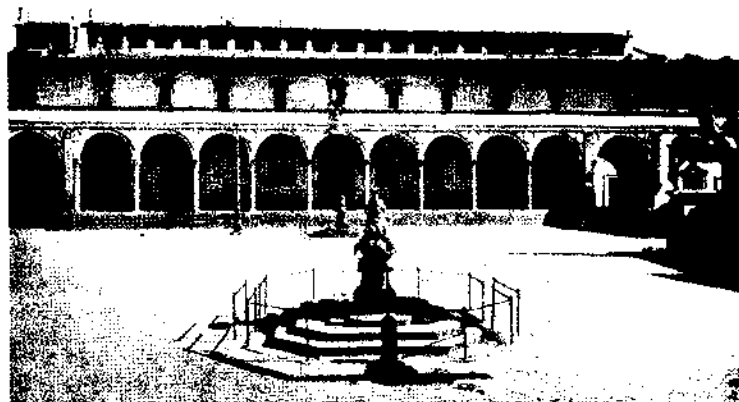
Katedral horren eraikuntza-lanak Arnolfo di Cambiok hasi zituen 1296an, 1360an Francesco Talentik oinplanoaren neurriak aldatuta, kupularen danborrak berak ere diametro handiagoa izan zuen. Azkenean, 1418an lehiaketa bat antolatu zen kupula eraikitzeko di Cambioren proiektuari jarraituz. Kupulak izan behar zuen garaiera eta zabalera kontuan izanik, zailtasun handiko lana zela garbi ikusten zen. Egia esan, pisua zela eta, armadura osoa sostengatzeko elementuak lurretik jaso behar zirenez, ezinezkotzat jotzen zen eta maisutasun espezializatuen krisiaren frogatzat hartu zen. Lehiaketak bi urte iraun zuen, garailea Brunelleschi bera, Donatello eta Nanni di Bancorekin egindako maketa batekin atereaz. 1420an hasi ziren lanak eta bukaera 1438an eman zitzaion. Linterna, berriz, arkitekto berak proiektatu bazuen ere, gauzatzea Michelozzo, Manetti eta Bernardo Rossellinoen esku geratu zen, 1445 eta 1467 artean eraikiz.

Brunelleschik, antzinatean oinarrituz, sistema berri bat asmatu zuen lehen aipatutako arazoari aurre egiteko: igeltserotza-estruktura bat erabiliz, kupula bera bakarrik sostengatuz eraikitzea. Dirudienez, Erromako monumentuetan ikusi zituen "arrain-hezurren" formako adreiluen antzeko sistema baliatu zuen obra honetarako, nahiz eta diametro gutxiagoko esferaerdiko gangetan erabiliak ziren. Gainera, bi kupula jaso zituen, erdian zirkulu bat jarritz, estruktura bikoitz horrekin masaren pisua zatituz. Oktogonalak biak, barnekoak ez du nerbiorik; kanpokoak,

berriz, ojiba formakoa da eta nerbioak erabiltzen dira bertan. Horrela, barneko kupularen bultzada horizontala ojiba formako kupularen bultzadarekin bigundu egiten da. Bestalde, kupulak dituen neurriak makina bat arazo praktiko sortu zuen arren, denei egin zien aurre arkitektoak. Besteak beste, aldazio guztiak asmatu eta materialak igotzeko dispositibo bat ere prestatu zuen, ezaguera mekaniko izugarria zuela azalduz. Gainera, beste aldaketa garrantzitsu bat ere ikus daiteke hemen; izan ere, dagoeneko arkitektoa proiektuaz bakarrik arduratzen baita, burutze-lanak langileen esku geratuz. Ondorioz, Brunelleschi ez da langile arrunt bat, ideiarekin arduraduna baizik, sortzailea, bere eginkizuna intelektuala da eta arkitekturak berak arte edo ekintza liberalen barnean izan behar zuela argi eta garbi adierazten du.

Kupula hori sinbolo bilakatu zela esan dezakegu. Egia da Erdi Aroko ideia bat erakusten duela, formei dagokienez behintzat, eta alderdi horretatik lan tekniko bezala ikus daitekeela, baina dagoeneko antzinateko espiritua ageri da. Hirian bertan ere erreferentzi puntua dugu, paisaia dominatuz; aipagarria da oso arkitektoaren trebetasunak nola menperatu zituen sortutako arazo guztiak, praktikotasuna eta izugarritzko ezaguera teorikoa, intelektuala azken finean, elkartuta. Halere, linterna dugu kupularen zatirik garrantzitsuenak, perspektibaren ihespuntua dugulako. Tenplete oktogonal bat da, kiribilduraz, alderantziz kokatutako mentsulak azken finean, errematatutako kontrahorma baxuago batzuekin. Errotonda klasikoaren lehendabiziko berreraikuntza dela esan daiteke. Zentralizazio-asmo hori eta kiribilduren erabilera dira, beraz, perspektibaren ideiarekin batera, elementu honen ezaugarriak interesgarriak.

Ondoren Errugabeen Ospitaleari ekin zion, zetaren merkatariek fundatutako haurtzaindegia.



2. irudia. Brunelleschi. Errugabeen Ospitalea. Aurrealdea.

Eraikuntza-lanak 1418an hasi ziren, artean maketa baten ordez marrazkia bakarrik prestatuz. Nahiz eta patio baten inguruan zabaltzen den eraikuntza zentralizatu bat prestatu, bertako eliza trantsizioko lana dugunez, badirudi Brunelleschiren aldaketa 1419 eta 1420 artean gertatu zela. Oraintxe ikusiko dugunez, aurrealdean forma klasikoak nagusitzen dira. Eraikuntza horrekin, plaza baten alboan itxi behar zuenez, logia edo arkupe bat erabili zuen eta lanak 1421 eta 1424 artean luzatu ziren. Nahiz eta eraikuntza zibila izan, aurrealde horri klaustro itxura eman zion. Bertan ikus ditzakegun zenbait elementu formal Brunelleschiren eraikuntza guztietan agertuko diren ezaugarriak ditugu: ildaskarik gabeko fusteak; zortzi kiribildurako kapitelak; arkitrabeen, frisoen eta ate eta leihoen markoak ez dira oso nabarmenduak; pilastra ildaskatuak erabiltzen ditu bazterretan; arku-arteetan forma zirkularrak agertzen dira; logien habearteetan ganga trenkatuak erabiltzen ditu eta nerbiodunak klaustroetan; azkenik, barne-sabaietan gangak edo sabai dintelduak erabiliko ditu. Ospitale honetan arkitektoaren ekarpenak oinplanoaren eta elementu arkitektonikoen erregulartasuna eta estruktura artistikoa ditugu. Proporzioetan, erlazio matematikoak erabiliz, karratua eta zirkulua, modulu batetik sortzen du eraikuntza guztia, simetriaren bitartez antolatua.

Logiari dagokionez, berritasuna ez da erdi-puntuko arkuaren erabilera, da-goeneko *Trecento*aren bukaeran Orsanmichele eta Lanziko logian agertzen zirelako, simetriaren bitartez antolatzea baizik, arkupe luze bat osatuz eraikuntzaren aurrealde guztian zehar. Arkuaren lokarriak duen neurria bat datorrenez kolomen garaierarekin, hormarte bakoitza kubo bat da, arkupearen barnealdea kuboen jarraipenekin osatuz. Bestalde, benetan aipagarria da logia honetan agertzen direla lehendabizi frontoi triangeluarrak leihoen gainean, hemendik aurrera hainbat aldiz aurkituko dugu elementu hori Brunelleschik erabilita. Edozein kasutan, aurretikoak erromaniko toskanarrean kokatzen ziren, kapitel korintiarreko kolomak erdi-puntuko arkuekin eta frontoi triangeluarrak laukizuzen formako leihoen gainean Florentziako Bataiategian eta San Miniato al Monte izeneko elizan aurkitzen baitira. Berriro ere, bezeroak atzerriko estilotzat jotzen zen Gotikoa baztertzan saiatu ziren, aipatutako obra horietara joz.

San Lorenzo eliza ia urte berean hasi zuten. Monasterioko priorea, aita Dolfini, koru berri bat egiten hasi zen aurreko eraikuntza handitzeko asmoa zuelako. 1421ean Averardo Mediciren aholkuz, elizaren patroia zena, arkitektoa kontseilari izendatu zuten, baina berehala geratu zen proiektu berria bere ardurapean. Oinplano basilikaleko eraikuntza, gurutzadurako karratutik sortzen dira beste zatiak, proporzioz erabiliz beste elementu guztiak. Erdiko nabearen alde bietan Erruga-been Ospitalean erabilitako banaketa berdina aurkitzen dugu, plano bat arkuteria baten gainean. Erdiko nabearen eta kaperetako arkuen artean erlazioa 5:3koa da, beraz arku biek ihespuntu berdina dute, ikuslearentzat bi arku horiek intersekzio perspektiboak bezala azalduz. Azken finean, arkitektoak eredu paleokristauak,

bizantziarrak eta gotikoak kontuan hartzen ditu, baina hiztegia berrituz, aldi berean formak eta espazioa bera arrazionalizatuz.

San Lorenzon bertan aurkitzen da sakristia zaharra, 1428an bukatutako zatia. Giovanni di Bicci izan zen patroia, Gotikoko formak baztertuz eta mintzaira aurreratuagoa aukeratuz. Gela bera kubo bat dugu, petxinen —Brunelleschiren beste berraurkitzeetako bat— bitartez kupula batekin estaltzen dena, eta burualde bezala beste karratu bat duena, kupula baten bitartez estalia baita ere. Kupularik garrantzitsuenak —aurretikoak arkitektura lehengotiko eta bizantziarrean dituenak— forma esferardikoa eta leihoak ditu. Gainera, sakristia honetan arkitektoaren beste zenbait ezaugarri aurkitzen ditugu, hala nola arkadura bikoitzak, pilastrak eta taulamenduaren crabilera. Emaiza benetan aipagarria da. Kaperako aldea nabarmendu egiten du, bertako arkuak bi tarte dituelarik pilastra ildaskatuen alboan. Ia sakontasunik gabeko nitxo horien azpian ateak dituzten tinpanoak eta kolomak hormatik irten egiten direla esan dezakegu, bolumenen arteko efektu azpimarragarria lortuz. Azkenik, aipagarria da ere kupulak gero jasotako apaindura. Bertan azaltzen da nola zeuden kokatuta eguzkia, ilargia eta izarrak 1439ko uztailaren seian, Ekialdeko eta Mendebaldeko elizen elkartzearen eguncan, kontzilio horrek ikaragarritzko garrantzia izan baitzuen.

Santu Spirito izeneko eliza eraikitzeke crabakia, berriz, 1428an hartu zen, *duecentoan* eginikoa txikia zelako. Halere, badirudi Brunelleschiren proiektua beranduagokoa dela, 1432ra arte ez baitzen itzuli Ferrara eta Mantuatik. Horrela, 1436 inguruan hasi ziren eraikuntza-lanak, Salvi di Andreak 1444an bukatuz. Hasiako proiektua eragotzia izan zenez, onartutakoaren arabera eliza zaharraren ondoan egin behar zen eraikuntza berria, baina, azkenean, aurreko eliza 1481ean bota zuten. Hemen ere basilika zentralizatuaren ideia azaltzen da eta gurutzadurako karratua da konposizio guztiaren modulua. Oinplanoan gurutze latindar bat aukeratu arren, gurutzadurako kupulak zentraltasuna ematen dio. Gainera, kasu honetan kolomadia gurutzadura eta absideko alde guztietan dago eta alboko kaperak nitxoak besterik ez dira, sakontasunik gabekoak beraz. Arkuen arteko erlazioa 1:1ekoa denez, alboetako nabeak ez dira desberdintzen, ez baitaude perspektibaren bitartez graduatuak. Kaperak horietan pilastrak erabili beharrean zutabe erdiak aukeratu zituen. Ondorioz, kolomak dira eraikuntzaren zatirik garrantzitsuenak, perspektiba-ardatz guztien zentroa direlako. Bestalde, aipagarria da ere alboko nabe horiek ez dutela argi-fokurik, argia erdiko nabetik jasotzen baita. Horrela, mailaketa lortzen da, erdi itzalean geratzen baitira, kolomek beraiek pantaila bezala jokutzen dutelako.

Zalantzarik gabe, Santa Croceko Pazzi kaperak da Brunelleschiren obrarik interesgarriena.



3. irudia. Brunelleschi. Santa Croce, Pazzi kapera.

1429an eskatu zion Andrea Pazzik proiektua arkitektoari, kapera horrek monasterioko kapitulu-gela eta familiaren bilera-lekua izan behar zuelako. Dirudie-nez, bere eraikuntza asko luzatu zen. Horrela, 1422an klaustro bateko arkutaria bota zen eraikuntza berriari lekua uzteko. Brunelleschi bera hil zenean oso lan gutxi eginga zegoenez, ez dakigu ziurtasunez, askok horrela onartzen badute ere, kapera-ren fatxada arkitekto florentziarrak proiektatu zuen ala Giuliano da Maianoren lana den. Gela laukizuzen bat denez, arkitektoak hiru zatitan banatu zuen. Erdiko karratuaren gainean kupula dago eta alboko habearteetan kasetoiak dituzten kanoi-gangak erabili zituen. Elementu horien erabilerak Erromako eredu klasikoaren jarraipena erakusten digu, ordura arte nagusitutako eraginaren garrantzia zertxobait gutxituz. Apaindura benetan azpimarragarria da. Zeramika —“majolika”— birit-bilen koloreek horma eta arkuarteko kolore zuriarekin kontraste interesgarria sortzen dute. Konbinazio hori zerbait berria zen arkitekturaren historian eta eragin handia izan zuen etorkizuneko eraikuntzetan. Fatxada, berriz, bere lanik ospetsuenetako bat dugu. Klaustroko arku gotikoen jarraipena dugu eta bertan sei zutabek kanoi-ganga bat sostengatzen dute, erdian kupula bat dagoelarik. Arkitrabe horizontala erdiko arku handiak apurtzen du, garaipen-arkuaren itxura lortuz eta barneko kupulara zuzenduz, eta kanpoaldean bolumenaren garaiera nagusitzen da. Aipagarria da ere fatxada horretan dagoen apaindura, non erabilitako karratuek forma erromanikoen eragina erakusten diguten.

Azkenik, Santa Maria degli Angeli otoiztegia 1434 eta 1437 artean jasotako eraikuntza dugu. Errenazimentuko lehendabiziko eliza zentrala hauxe dugu, bertan oktogonoaren irudia aukeratuz. Giuliano da Sangalloren marrazkiei esker ezagutzen dugu, zoritxarrez bere osotasunean ez zaigulako iritsi. Kaperen horma plano

bazen ere, alboko hormek nitxo forma zuten. Zortzi pilare zituen eta Erromako panteoian oinarritutako kupula batekin estaltzen zen. Egia esan, eraikuntza honen garrantzia ikaragarrikoa izan zen. Izan zuen eragina, besteak beste, garbi ikus daiteke Bramantek San Pedro basilika egin zuen proiektuan.

Aipatutako guztia kontuan izanik, garbi ikus daiteke Brunelleschiren ekarpena benetan azpimarragarria dugula garaiko arkitekturan. Nahiz eta bere lanean ikus ditzakegun aurretikoek gehienbat erromaniko toskanarrekin zerikusia izan —gotikoko zenbait estruktura eta arkitektura bizantziarrekin duen harremana ahaztu gabe—, arrazionaltasun berri bat aurkitzen dugu bertan. Antzinatearen eragina ez da printzipioz pentsa dezakegun bezain estua, esaldi guztiak baino nahiago izan zituelako zenbait hitz hartu, baina emaitza aurreratua da, beti ere garaiko egoeraren arabera. Arestian esan dugunez, arkitektoaren lana ekintza intelektuala bilakatzen da, gremioak zituen loturak alde batera utziz, ondorio garrantzitsuak izango dituen aldaketa.

2.2. MICHELOZZO DI BARTOLOMMEO

Urregile eta eskultore bezala hezia, Michelozzo di Bartolommeo (1396-1472) Ghibertirekin eta Donatelloekin behin baino gehiagotan egin zuen lan, ziur asko grabatzaile bezala eta brontzearen galdeketa egiten. Bere lan eskultorikoekin gertatzen den bezala, arkitekturan ere, batez ere Brunelleschiren lanarekin konparatuz gero, tradizio gotikoari askoz lotuagoak agertzen dira berak proiektatutako eraikuntzak. Halere, berak diseinatutako zenbait lan oso garrantzitsuak ditugu. Horrela gertatzen da San Francesco al Bosco izeneko elizarekin, Mugellon, 1420 eta 1427 artean eraikia. Gotiko berantiarreko ereduak kontuan hartuz, nabe bakarreko eliza dugu. Abside poligonala dauka eta proportzioak benetan apalak suertatzen dira. Nahiz eta gurutze-gangen bitartez estali, nabearen artikulazioak klasizismoaren itxura ematen dio, horretarako pilastrak eta arku parpainarriak erabiliz. Tipologiaren aukeraketa eta erabilera dira, kasu honetan, azpimarratu beharrekoak, Michelozzori esker zabaldu baitzen alboko naberik gabeko eta gangen bitartez estalitako eredu hau, oinplano basilikala eta zentralaren ondoren gehienbat erabilitakoa.

1430eko hamarkadan, eta Medicitarren mandatuz, San Marco izeneko komentua eraiki zen Florentzian, proiektuaren arduraduna Michelozzo di Bartolommeo izan zen. Eraikuntza bi klaustroren inguruan zabaltzen da, oinplano garbi eta proportzionatu bat erakutsiz. Elizak Barrokoan aldaketa ugari jaso bazituen ere, monasterioaren gainerako zatiek jatorrizko itxura gordetzen dute.

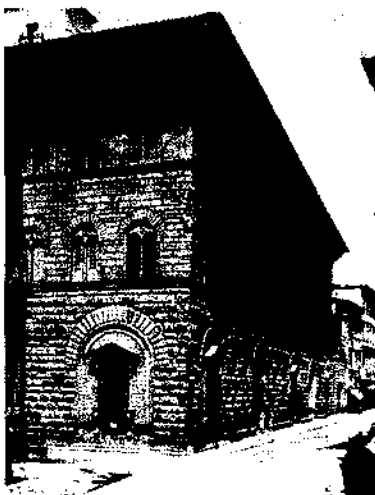


4. irudia. Michelozzo. San Marco komentua. Biblioteka.

Gela guztien artean azpimarragarriena bertako biblioteka dugu, Errenazimentuan eraikitako lehenbizikoa eta gero proiektatuko askoren eredua. Gela handia eta apala dugu, hiru nabekoa, erdi-puntuko arkuekin, erdian kainoi-ganga eta alboetan ertz-gangen bitartez estalia. Gainera, kapitel jonikoak erabiltzen dira bertan, Brunelleschik inoiz ere erabili ez zuena. Emaizta, bere sinpletasuncan, oso erakargarria da, harmoniaz beteriko gela bat lortuz.

Michelozzoren lanik interesgarrienetako bat Santissima Anunziata izeneko eliza gotikoaren birmoldaketa dugu. 1444an hasi ziren lanak oinplano basilikalak zuen eraikuntza horretan. Aurreneko aldaketa nabe bakarrekoa bihurtzea izan zen, kaperekin alboetan eta ataria eta arkupe batekin aurrealdean. Edozein kasutan, gunerik aipagarriena burualdea zen, grabatuei esker ezagutzen duguna, elizak berak aldaketa handiak jaso baitzituen XVII. mendean. Eztabaida ugari sortu dituen elementua dugu; Michelozzok lanak 1455ean utzi zituen, bost urte beranduago Manettik jarraitu eta, azkenik, 1470 eta 1473 artean Albertik bukaera eman zien. Gainera patroiak berak ere zerikusia izan zezakeen, Mantuako dukea zen Ludovico Gonzagak. Dena dela, burualdean errotonda bat jartzea erabaki zen, Erromako Minerva Medicea tenpluaren kopia bat azken finean. Michelozzoren proiektua izan edo Antonio Manetik hasieran pentsatutako burualde erdizirkularra aldatzea erabaki, Albertiren eraginak nahiko nabarmena dirudi. Otoiztegi gotikoa tenplu klasizista bihurtzeak bere garaian ere arazo eta eztabaida ugari sortu zituen, gune zentralizatu hori elizkizunerako desegokia zela pentsatzen baitzuten askok, azkenean, patroia- ren nahia, Albertiren adostasunarekin, nagusitu bazen ere.

Medici jauregiaren eraikuntza-lanak 1444an hasi ziren. XVII. mendean Ricarditarrek jauregiaren neurriak handitu egin zituzten; gaur egun, Medici-Ricardi ize-narekin ezagutzen da. Kosme Mediciren mandatua, familiaren aberastasuna eta ga-rrantzia adierazi behar zuen eraikuntza zen. Hasieran Brunelleschirengana jo bazuen ere, haren proiektua ez zitzaion egokia irudit, nahiz eta monumentaltasun handiko diseinua izan. Azkenean, Michelozzo izan zen aukeratua. Jauregiaren oinplanoa ia simetrikoa da eta patio karratu bat du. Patio horretan Brunelleschik proiektatutako Errugabeen Ospitaleko aurrealdearen eragina nabarmena da. Kanpoaldean, berriz, Erdi Aroko jauregietan oinarritzen bada ere, erabilitako ordena-ketak eta garbitasunak beste esanahi bat ematen dio. Aipatutako ezaugarri horiek direla eta, ez da harritzekoa autore askok esandakoa, alegia, obra hau dorretxea eta monasterioko klaustro baten elkartzetik sortua dela. Bere fatxadetan hiru solairu dituela ikus daiteke, molduren bitartez eta, batez ere, materialaren erabileragatik desberdinak ditugulako.



5. irudia. Michelozzo. Medici jauregia. Fatxada.

Hemen agertzen da lehenbizi kuxindura. *Trecentoan* erabilitakoan oinarrituz, paramentuaren mailaketa lortzen da: behean guztiz arrunta eta azkeneko solairuan, berriz, leundutako harlandua. Erdi Aroko gotorlekuekin lotzeaz gain, material horren erabilerak badu beste arrazoi bat; izan ere, material urria izanik, egoera sozialaren sinbolo bilakatu baitzen. Azkenik, erlaitz korintiar astun baten bitartez estaltzen da kanpoalde hori, moldurekin eta erdi-puntuko arkuekin batera, benetan klasikoak diren elementu bakarrak. Halere, eraikuntza ezin hobe irudituko zitzaion bezeroari, praktikotasuna eta erosotasunaz gain, bere mailaren irudi egoki bat zelako. Gainera, jauregi toskanarraren eredu bihurtu zen.

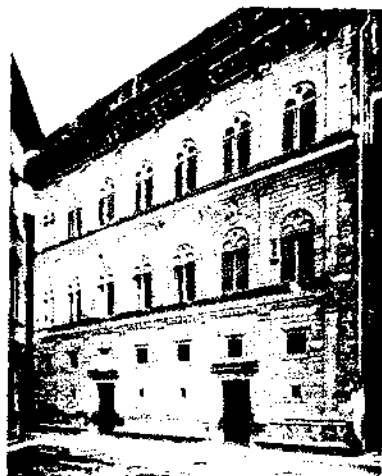
Ez dago zalantzan jartzerik Michelozzen lana benetan azpimarragarria dela. Etorkizunean izugarritzko garrantzia izan zuen alboko nabarik gabeko elizaren tipoa berari zor zaio. Arkitektura zibilar dagokionez, bera dugu hainbeste arrakasta lortu zuen eredu horren sortzailea. Horregatik da, Brunelleschiren ondoren, mendearen aurreneko erdialdearen arkitekto garrantzitsua. Ohiko formak elementu berriekin elkartuz —eta apaindura arkitektonikoaren erabilera egokia ahaztu gabe— orijinaltasun eta kalitate handiko emaitzak lortu zituen. Ondorengo arkitekto askok Michelozzen eragina jaso zuten.

2.3. LEON BATTISTA ALBERTI

Genoan eta Paduan hezia, 1421ean Bolognan zuzenbide kanonikoa ikasten hasi eta 1428an apaiz egin zen. Garai horretan ezagutu zuen Tommaso di Sarzana, gero Nikolas V.a Aita Santua izan zena. Humanista handia dugu Leon Battista Alberti (1404-1472), Estetarrak, Medicitarrak, Gonzagatarrak eta Montefeltrotarrak ezagutzeko aukera izan zituen. 1434an Florentziara joan zen Eugenio IV.a Aita Santuarekin eta bertan bi urte eman zituen, orduan hasi zuen *De pictura* tratatua eta, ziurrenez, *De Statua* izenekoa ere bai. Bologna, Venezia eta Ferraran izan eta gero, 1444an Erroman zen, hiria berriztatze-proiektua zela eta Nikolas V.aren kontseilari bezala. Aldi berean, Sigismondo Malatestaren arkitekturako kontseilaria ere izan zen 1450etik aurrera. 1452rako ia bukatua zuen *De re aedificatoria* izeneko tratatua, 1440 inguruan hasitakoa. 1450 inguruan Florentzian Giovanni Rucellarentzat Santa Maria Novellaren fatxada eta Rucellai jauregiaren proiektuak ere egin zituen. 1459an, berriz, Pio II.aren Mantuara joan zenean Ludovico Gonzagaren alde egin zuen Santissima Anunziataren koruari buruzko eztabaidetan beste bi eraikuntzen proiektuak prestatuz: San Sebastiano eta Sant'Andrea. Lan horiek Erromatik gainbegiratu zituen eta bertan hil zen 1472an.

Albertiren bizibidea ez zen arkitektura izan. Bera dugu *uomo letterato* izenarekin, humanismoaren barnean hainbesteko garrantzia izan zuen irudia, ezagutzen denaren aurreneko ordezkaria, eraikuntzen proiektuak prestatzen zituen, baina ez zen bere eraikuntzaz arduratzen. Kontseilari gisa jokatu, “capomaestri” izenekoak ziren benetan eraikitzaileak. Albertiren ezaugarri azpimarragarria antzinatearen ezaguera izan zen. Erroman aurreneko aldiz antzinateko eraikuntzak ikertzen izan zenerako, humanista handia zen eta, gainera, arte berriaren artista aipagarria ere ezagutzen zituen. Honela, 1434an Florentzian izan zenean harrituta geratu zen bertan ikusitakoarekin. Ondorioz, bere aurreneko tratatua Brunelleschiri zuzendu zion. Bera ere antzinatea eta zenbait berritasun nahastearen alde zegoen, dirudienez arkitekturarekiko zaletasuna zertxobait beranduago piztu bazitzaion ere. Edozein kasutan, eta oraintxe ikusiko dugunez, aurreko arkitektoen lanarekin konparatuz gero, bere obrak antzinatearekin lotura handiagoa duela esan dezakegu.

Aurreneko lan arkitektonikoa Florentziako Rucellai jauregia izan zen, 1446 eta 1451 artean eraikia.



6. irudia. Alberti. Rucellai jauregia.

Orubea nahiko txikia zenez, fatxadak garrantzi handia du Albertirentzat. Berak eginiko aurrealdeak bost kaleko hiru solairu ditu, bertan pilastrak erabiliz. Oroimen erromatarrek aipagarriak dira: *opus reticulatum* duen zokaloa, ate zabala, lehen solairuko leiho txikiak eta, batez ere, hiru ordenen erabilera, gainjarrita, Coliseoa kontuan hartuz. Gainera, berak ere kuxindura erabiltzen du, neurri eta mailaketa desberdina badu ere solairu bakoitzean. Proportzioei emandako garrantzia dela eta, arkitrabeak ez datoz bat barneko solairuekin eta horixe dugu lehen aipatutako ahaleginaren frogarik onena. Emaizta, harmoniaz beterikoa eta sarrera bera simetriaren bitartez antolatua, benetan ezin hobea bazen ere, berehala jaso zuen aldaketa bat. Bezeroak alboko orubea erosi eta berdin egiteko asmoa zuenez, Bernardo Rossellinoengana jo zuen eraikuntza handitzeko. Dirudienez, arkitekto hori zen Albertik prestatutako proiektuaren kontu teknikoak gainbegiratu zituen. Beraz, aukeraketa bera ez da batere harrigarria. Halere, bezeroaren nahia ez zen batere egokia suertatu, Albertik hainbeste konturekin prestatutako proportzioak guztiz aldatu zirelako. Gainera, nahiz eta aberastasun handiko gizona izan, ez zuen azken orubea erosteko modurik izan eta ondorioz fatxada bukatu gabe utzi zuten. Aldeketa horren beste emaitza bat sarrerako ardatzaren aldaketa da, hasieran atean izango zena eta gero, berriz, horman kokatua. Azken finean, Giovanni Rucellai eraikuntzaren estetikaz baino askoz kezkatuago izan zen neurriez, handitasunari garrantzi handiagoa emanez. Edozein kasutan, Albertik berak prestatutakoarekin pilastradun fatxadaren prototipoa sortu zuen. Eredu horrek Florentzian bertan garrantzirik izan ez bazuen ere, Erroman, Pienzan, Venezian eta Europako beste leku askotan bai.

Mandatu erlijiosoei dagokienez, bere lehendabiziko lana Riminiko San Francesco eliza dugu. Proiektuaren benetako egilea bere patroia izan zen, Sigismondo Malatesta. Horren asmoa XIII. mendeko eliza hori bere buruari zuzendutako monumentu bihurtzea zen. Horregatik, 1447 eta 1449 artean elizaren hegoaldean bi kapera berri eraiki ziren, azkenik, 1450 inguruan, kanpoaldea berreraiki eta barnea aldatzeko erabakia hartu zen. Eliza horretan arbasoak lurperatuta zeudenez, printzeak bere gorpua eta bere maitalearena, Isotta degli Atti, leku berdinean lurperatzea pentsatua zuen. Gainera, eta hau ere benetan azpimarragarria da garaiko espiritua ondo adierazten duelako, bertan kokatu behar zituzten ere bere gorteko jakintsuen eta poeten sarkofagoak. Ondorioz, arkitektoak eliza gotikoaren gainean azal klasiko bat jarri zuen, basamentu baten gainean kokatua. Fatxadan bi nitxo jarri zituzten, printzearen eta bere maitalearen sarkofagoak hartzeko; alboetan, berriz, arkuetan gorteko pertsonaia horienak. Egia esan, kanpoaldeko arkuen azpian norbait hilobiratzeari Erdi Aroko ideia genuenez, Albertik adibide ugari ezagutuko zituen.

Fatxadaren diseinuan garaipen-arku erromatarrean oinarritu zen, credutzat Riminin dagoen Augustorena eta Erromako Konstantinorena erabiliz. Sarrerako atearen ondoan dauden nitxoak itxita baditugu ere, proiektuan ez zen horrela gertatzen, hasierako asmoa eta itxura aldatuz. Gainera, Albertiren proiektu hori ez zen oso osorik gauzatu. Mateo de Pasti izeneko arkitektoak eginiko domina bati esker eza gutzen ditugu zeintzuk ziren bere asmoak aurrealde horrentzat. Fatxadan bertan, erdiko kaleak erremate bat izan behar zuen, albokoekin boluten bitartez elkartuz eta, batez ere, elizari errotonda klasiko bat gaineratu behar zion, kupula handi batekin estaliz. Errenazimentuan eginiko lehendabiziko fatxada hauxe dugunez, garrantzi handia du. Halere, arkitektoak zenbait arazo izan zituen, batez ere lehen aipatu dugun erremate hori prestatzerakoan. Garaipen-arkuek solairu bakarra dutenez, goiko zatia errentzat Erdi Aroko ideia batera jo behar izan zuen, azkenean gauzatzera iritsi ez bazen ere. Bestalde, kanpoaldean alboetan kokatutako pilare eta arkuei dagokienez, akueduktu erromatarretan oinarritu zen. Emaitzak monumental-tasun eta duintasun handiak ditu. Barnean, berriz, apaindura nagusitzen da, estruktura gotikoa mantenduz. Antzinatean eginikoa kontuan izanik, baina kopiatu gabe, Albertik estilo berri bat sortu zuen eraikuntza honekin, ordura arte eginikoa gaindituz eta bere maila zenbaterainokoa zen azalduz.

Florentzian antzeko arazo bati aurre egin beharrean aurkitu zen Santa Maria Novella elizaren fatxada proiektatzerakoan.



7. irudia. Alberti. Santa Maria Novella. Fatxada.

Berriro ere bezeroa Giovanni Rucellai izan zen eta lanak 1455 edo 1460an hasi eta 1470ean bukatu zituen. Kasu honetan, Giovanni di Bertino arkitektoa arduratu zen eraikuntza-lanez. Hemen, Erdi Aroko eliza honentzako fatxada berri bat prestatzerakoan, kontuan hartu behar izan zuen aurreko fatxadaren zenbait zati oraindik mantentzen zirela eta aurrealde berrian agertu behar zutela, hala nola hilobi gotikoak, arku zorrotzak dituzten alboko ateak, garaiera handiko arku itsuak eta goiko solairuko leiho zirkularra. Nahiz eta bertan eginikoak erromaniko toskanarrarekin harremana izan —San Miniato al Monte elizaren fatxada gogoratu besterik ez daukagu—, emaitza benetan azpimarragarria da. Besteak beste, beheko solairuaren eta errematearen artean aurkitzen den atikoa goraipatu da, aurrealde orekatu eta euskarriek sortutako arazoak gutxitu egiten dituelako. Gainera, bertan aurkitzen ditugun pilastrek eta ezarritako kolomek ere fatxada bera elkartu egiten dute. Kolo- ma erdien gainean dauden erlaitzak eta beraien idulkiak inspirazio erromatarrekoak dira, sarrera nagusiko arkua bezala. Horrez gain, frontoi klasiko bat erabiltzen da bukaeratzat, kiribildura edo boluta handien bitartez harremanetan jarritz solairu biak. Trantsiziozko elementu horiek eragin handia izan zuten arkitekturaren historian eta, zenbait autoreren ustez, Alberti Santa Maria del Fioreko linternan inspiratu zen. Proporzioetarako aukeratutako modulua, berriz, karratua izan zen. Fatxada osoa karratu baten barnean sar daiteke, gero 1:2 erlazioaren bitartez gainerako zati gehienak prestatu zituen, nahiz eta zenbait kasutan beste proporzio batzuk aukeratu. Beraz, Albertik fatxada guztia era geometriko batean proiektatu

zuen, bere idatzietan plazaratutako teoriekin bat etorrira. Alderdi horretatik, eta nahiz eta garai horretako elementu batzuk mantendu beharra izan, fatxada honek ez du zerikusirik Erdi Aroko ideiekin.

San Pankrazio izeneko elizan Hilobi Santuaren kapera ere proiektatu zuen bezero berarentzat 1467an. Denboran zehar, aldaketa asko jaso baditu ere, badirudi bertan erabili zela lehendabizi Florentzian benetako kainoi-ganga. Erdian material aberatsekin eginiko Hilobi Santuaren kopia bat kokatzen da. Elementu estrukturalak Florentziako Bataiategitik hartu zituen, garai hartan klasikotzat hartzen zen eraikuntza; erremateak, berriz, Jerusalemeko orijinalarekin zerikusia zuen. Halere, kaperan Albertiren estiloari lotutako elementu ugari daude, batez ere zazpi ildaskako pilastrak eta aipatutako kainoi-ganga.

Mantuan ere badira Albertik proiektatutako eraikuntzak. Bezeroa, oraingo honetan, Ludovico Gonzaga izan zen, bertako dukea. San Sebastiano izeneko eliza 1460 inguruan hasi bazuen ere, eraikuntza-lanak asko luzatu ziren. X. mendeko otoiztegi bat ordezkatu behar zuenez, badirudi otoiztegi hori elizarekin batera izateak zerikusia izango zuela eraikuntzak izan zuen itxurarekin. Halere, arazo ugari sortzen dituen lana dugu, Alberti bera hil eta gero beste zenbait arkitektoek parte hartu zutelako eta, batez ere, 1925ean berriztatze benetan desegokia jaso zuelako. Grabatuen laguntzaz badakigu gurutze grekozko oinplanoa zuela. Behean zazpi nabetako kriptak bat du, non pilareak erabili ziren, eta goian, berriz, pilastrak aukeratu ziren, espazio hori ganga handi baten bitartez estalita dagoela. Fatxadaren inguruan ere zalantza ugari dira. Gaur egun ikus daitezkeenak aldaketa nabariak erakusten dizkigu, alboko eskailera eta beheko arku horiek batez ere. Wittkower arte-historialariak fatxada horrentzat Albertik prestatutako diseinua ea nolakoa izango zen azaltzean proposamen benetan interesgarria eta erakargarria aurkeztu digu. Arkitektoaren idatziak kontuan izanik, berarentzat elizak basamentu altu baten gainean egon behar zuenez, antzinateko ereduak ahaztu gabe, harmailak izango zituen aurrealde horrek eta gaur egun ikus daitezkeen beheko arku horiek ez ziren bertan izango. Bestalde, aipagarria da taulamenduaren apurketa: gorputz bakarra eta frontoia harremanetan jartzea arku baten bitartez. Kasu honetan ere bada antzinateko aurretiko bat, Orangeko garaipen-arkua. Halere, bada hemen Albertiren aurreko lanekin konparatuta beste aldaketa aipagarri bat: ordura arte eginiko aurrealdeetan kolomak erabili arren, Mantuako bi eliza hauek pilastrak agertzea. Nahiz eta tenplu klasikoaren fatxadan oinarritu, badirudi aipatutako bilakaera hori aldaketa teoriko baten ondorioa izan zela.

Sant' Andrea, berriz, 1470ean proiektatu zuen.



8. irudia. Alberti. Sant'Andrea. Fatxada.

Ludovico Gonzagak aurreko eliza txiki bat botatzea erabaki zuenez, Antonio Manetik proiektu bat aurkeztu zion eta bezeroak Albertiri bidali bere iritzia ezagutzeko. Albertik berak prestatutako oinplanoa bidali zion, *sacrum etruscum*

izenarekin, eta dukeak Albertirena onartu zuen. Hori dela eta, hurrengo urtean arkitektoa bertara joan eta han Luca Fancelli arkitektoak, lanen arduradunak, maketa bat prestatu zuen. 1472an hasi ziren lanak, handik lasterrera Alberti hil egin zelarik, eraikuntza-lanak aipatutako arkitektoaren esku geratu ziren. Nabea, gurutzadurarraino, hurrengo mendean eraiki eta gurutzadura eta koroa XVIII. mendean jaso ziren. Azkenik, kupularentzat Juvararen proiektu bat erabili zen, 1783an bukatuz. Halere, nahiz eta lanak hainbeste luzatu, oro har Albertiren proiektuari jarraitu zion. Elizak basilikaren oinplanoa du, alboko nabeen ordez kaperak ditu eta ondorioz, gurutze latindarraren itxura hartu du. Gainera, badirudi gurutzaduraren nabea ez zuela Albertik diseinatu. Agian bere asmoa konposizio zentralizatu bat egitea izango zen, edo bestela gurutzaduraren zabalera nabearen berdina izango zen. Edozein kasutan, mende honetako elizarik garrantzitsuenak hauxe dugu.

Barnean, nabea kasetoidun kanoi-gangen bitartez estaltzen da, baita kaperak ere, eta gurutzaduran gune horren zentralizazioa azpimarratzen du kupulak. Nabearen alboetan hiru kapera daude, banaketa horretarako terma erromatarretan eta Konstantinoren basilikan oinarritu ziren. Bertan hormaren tratamenduak lotura handia du aurrealdearekin. Aipagarria da ere argiaren erabilera, mailakatuta egonik emaitza benetan ezin hobea suertatzen baita. Fatxadan, berriz, garaipen-arkuaren eta tenplu baten aurrealdearen ideiak elkartzen dira. Kasu honetan ez zen hiru baoko garaipen-arku batean oinarritu, Riminiko San Francescon bezala, aukeratutako tipoa Erromako Titoren eta Anconako Trajanoren arkuak izan baitziren. Bietan neurri handiko bao bat eta kale estu bat ikus ditzakegu alde bakoitzean. Lehen aipatutako bi eredu horiek pilastra erraldoien bitartez elkartu bazituen ere, kontuan hartu beharrekoa da bi sistema desberdin honela nahastea ez dela dagoeneko ezaugarri klasiko bat. Bada fatxada honetan nahiko harrigarria suertatzen den beste elementu bat: gainaldean ikus dezakegun errezel formako estruktura. Atalondoaren zabalera prestatzerakoan ezkerreko dorrea kontuan hartu behar izan zuen arkitektoak eta horretaz baliatuz barnealdean eta fatxada harremanetan jartzea erabaki zuen. Frontoia alde batera utziz, fatxadaren garaiera bat dator nabeko hormek gangaren hasieraraino dutenarekin. Gainera, zabalera berak ere kaperadun hormekin zerikusia du. Hori guztia dela eta, fatxadak ez du elizaren teilatua ezkututzen, aipatutako elementu hori agerian geratuz. Beraz, eta nahiz eta enparantzatik bertatik begiratuz gero ez izan horren nabaria, argi-iturri bezala erabiltzeaz gain, bertan izateak aurrealdearen proportzioekin zerikusia izango zuen.

Bere lanaren balorazioa egiteko, Albertiren ekarpena etorkizuneko arkitekturentzat handia izan zela nabaria da. Antzinateko Erromaren ikuspegi berria eta pertsonala erakutsi zuen, proiektatutako eraikuntzetan espazioaren tratamenduan eta apaindura arkitektonikoan ikus daitekeenez. Bere iritzi teorikoak kontuan izanik, alderdi horretatik ere bere garrantzia ikaragarria baita, efektu monumentaleko lanak proiektatu zituen, fatxadaren arazoari aurre eginez. Garai horretako beste arkitektoek arazo horri irtenbiderik aurkitu arren, arazoa baztertzeko nahiago izan

zutelako, Albertik zenbait aukera proposatu zituen, proposamen horien bilakaera benetan interesgarria suertatuz.

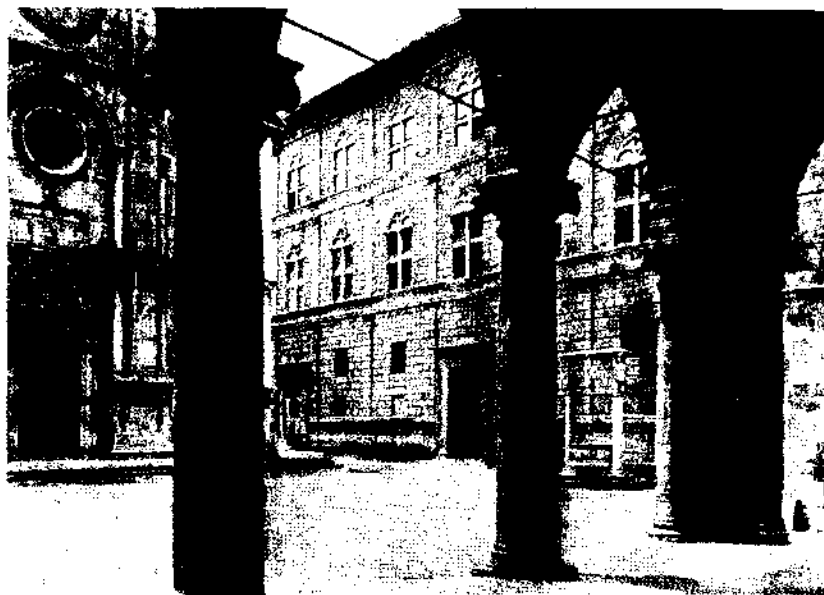
2.4. TOSKANAKO ARKITEKTURA MENDEAREN BIGARREN ERDIALDEAN

Brunelleschi eta Michelozzoren hurrengo belaunaldiak estilo berria onartu zuen. Arkitekto horietaz gain, Albertiren eragina ere nabarmenduko zen, irtenbide desberdinak aukeratuz. Halere, eskultura edo margogintzarekin konparatuta, eraikuntza-lanak ez ziren hain garrantzitsuak izan, Florentzian bertan zenbait kasutan lehen hasitako lanak bukatuz. Antonio Manetti (1405-1460) Brunelleschi eta Michelozzoren kolaboratzailea eta beraien lanak bukatzeko ordezkoa izan zen. Pagno di Lapo Portigiani (1408-1470) arkitektoak, berriz, estilo berria Bolognara eraman zuen. Bertan San Giacomon Bentivoglio kapera egin zuen. Maso di Bartolomeo (1406-1456) ere Michelozzoren kolaboratzailea izan zen Medici jauregian, eta gero Riminin eta Urbinon lan egin zuen.

Askoz interesgarriagoak dira urte horietan eginiko zenbait eraikuntza, estilo berrian eraikiak, baina egile ezezagunekoak. Badia Piesolana izeneko eliza, adibidez, Timoteo Maffei patroiarri lotu beharrekoa dugu. Nabe bakarrekoa, kanoigangarekin estalia eta kaperekin alboetan, lan interesgarria da. Arkitektura zibilaren kasuan lanik azpimarragarriena Pitti jauregia da. 1458an hasi ziren lanak eta Luca Pitti, bezeroa, 1473an hil zenean bukatu gabe geratu ziren. Amaiera XVI. eta XVII. mendean eman zitzaion. Neurri ikaragarriak dituen eraikuntza dugu. Gainera, Medici jauregiarekin zerikusia du. Solairu guztiek garaiera berdina dute eta kuxindura bera ere handia da, leihoekin beste hainbeste gertatuz. Bertako tradizioan eгина izan arren, erakusten duen monumentaltasun hori Erromako arkitekturaren eragina dela aipatu izan da. Nolanahi ere, proiektuaren arduradunaren inguruan zalantza handiak daude. Nahiz eta normalean Brunelleschiren izena aipatu, eraikuntza-lanak bera hil eta handik hamabi urtera hasi zirenez, zaila da aukera hori onartzea. Agian Pittik aukeratu zuen proiektua izan zen behinola Kosme Medicik Medici jauregi-rako onartu ez zuena. Horrela izanez gero, Brunelleschi izango litzateke arduraduna, baina kontuan hartu beharko genuke Vasarik Luca Fancelli ere arkitektoaren izena aipatzen duela.

Bernardo di Matteo Gambarelli da Settignano (1409-1463), Rossellino deitua, Erroma, Florentzia eta Pienzan lan egin zuen arkitektoa —eskultorea ere bazen— dugu. Arezzon Bihozberatasunaren fatxada 1433an amaitu zuen, nitxo luzeak eta lerro nahasi gotikoak elkartuz. 1436 eta 1437 artean Florentzian zen, Badiako klaustroaz arduratzen. Mendearen erdialdean, Erroman zenean, Alberti ezagutzeko aukera izan zuen. Edozein kasutan, bere lan aipagarrienak Pienzan ikus ditzakegu, 1460 eta 1462 artean eginak. Eneas Silvio Piccolominik, Pio II.ak, bere jaioterria,

Corsigniano, Sienatik gertu, apezpiku-egonleku bihurtu nahi zuenez, berari eskatu zion proiektua. Bertako enparantza egiteko mandatua jaso zuen.



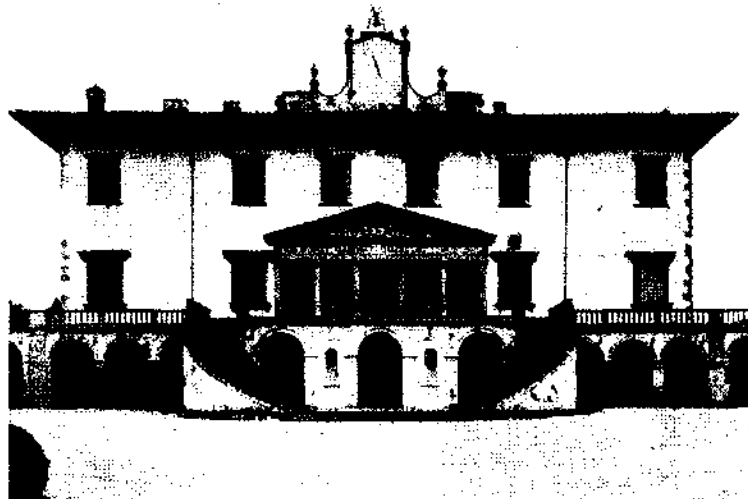
9. irudia. Bernardo Rossellino. Pienza.

Leku horretan kokatu ziren apezpikuaren jauregia, Vescovile izenekoa, familiarena —Piccolomini jauregia—, udaletxea edo Comunale eta katedrala. Pienza Errenazimentuan gauzatutako lehenbiziko hiri ideala da. Aita Santuaren *Commentari* izeneko idatzian ikus daiteke zeintzuk ziren bere asmoak. Enparantza nagusi horrek forma trapezoidala du, eraikuntzen monumentaltasuna azpimarratzeko asmoz. Katedralaren proiektua interesgarria da ondo adierazten duelako garai horretako patroiek zenbaterainoko arazoak zituzten antzinateko mintzaira eraikuntza erlijioso batera egokitzeko. Kasu honetan Alemaniaren hegoaldeko *hallenkirche* eskemari jarraitu behar zitzaioela agindu zuen Pio II.ak, barnealde horretan apaindura piktorkoa debekatuz. Fatxadaren kasua desberdina da, bertan ezaugarri klasikoak nagusitzen direlako. Kapitela konposatua duten kolomak agertzen dira solairu bietan, frontoi handi baten bitartez estaliz aurrealde guztia. Piccolomini jauregiak, berriz, Ruccelai jauregiarekin zerikusia du, fatxadan batez ere. Halere, patioa eta begiratoia aipagarriak dira. Vescovile izeneko jauregia tradizio erromatarrari lotuago agertzen da. Azkenik, udaletxeak Toskanako arkitekturaren ereduak jarraitzen die, koloma joniardun logia eta dorre bat izanik. Bernardoren anaiak, Antonio Rossellinok (1428-1479), ere baditu lan aipagarriak, batez ere Portugaleko kardinalaren kapera, San Miniato kokatua eta 1461 eta 1466 artean eraikia. Luca della Robbia, Baldovinetti eta beste zenbait maisurekin batera egina, lan bikaina lortu

zuen, arkitektura, eskultura eta apaindura elkartuz. Gainera, hilobiaren eredu berri bat sortu zuten, Italia guztian zehar zabalduko zena.

Agostino di Duccio (1418-1481) gehienbat eskultorea bazen ere, Riminin Albertirekin lan egin zuenez, arkitekturako lanak ere egin zituen. Perugiako San Bernardino elizaren fatxada 1457 eta 1461 artean eraiki zuen, lan azpimarragarria bertako apainduragatik batez ere. Giuliano de Maiano (1432-1490) ere aipatu beharrekoa da. Strozzi jauregia bukatzeaz gain, San Gimignano kolejiataren Santa Fina kapera, Arezzoko Santa Fiora e Lucilla eliza beneditarra eta Sienako Spannoch jauregia proiektatu zituen. Bere lanik interesgarriena Faenzako katedrala da. 1474an hasitako eraikuntza horretan apaindura apala ikus daiteke eta Erdiko nabean ganga trenkatuak erabiltzen ditu. Loretoko elizaren estalketa ere bere ardurapean egin zen.

Giuliano di Francesco Giamberti (1443-1516), da Sangallo deitua, Florentziako auzo horretan bizi zelako, mendearen azkeneko belaunaldiaren arkitektori azpimarragarriena dugu. Eraikuntzarekin zerikusia duten lan askotan iaioa, 1465 eta 1472 artean Erroman izan zen lanean, antzinako lanak ikusteko aukera izanik. Florentziara itzuli zenean Scala jauregiaren arduratu zen. Lanak 1472 eta 1480 artean luzatu ziren eta bertako patioa obra benetan bikaina da. Bi solairuen artean, atiko batean, hamabi erliebe ageri dira, gai mitologikoak dituzten alegoriak. Kalitate handiko lana izan arren, askoz interesgarriagoa da Poggio a Caiano izeneko villa, 1485 inguruan proiektatu zuena.



10. irudia. Giuliano de Sangallo. Poggio a Caiano.

Lorenzo Medicirentzat egina, bertan eredu berri bat sortu zuen. Oinplano karratua du eta era simetrikoko batean antolatuta dago. Behcan zerbitzuarentzat pentsatutako solairu bat du eta horren gainean, bi solairuen garaiera duenez, erdiko gela nagusitzen da, kanoi-gangarekin estalia eta *oculi* batekin alde bakoitzean, eraikuntza bera aldamenean bitan zatituz. Kanpoaldean, beheko solairu horrek arkuak ditu inguru guztian, basamentu baten itxura hartuz. Sarrera nagusian sei koloma dituen arkupe joniar bat dago, bertara bi eskaileren bitartez iristen da, hasieran zuzenak zirenak. Frontoian, berriz, antzinatean oinarritutako friso bat dago eta erdian Medicitarren armarrria. Dirudenez, gustura geratu ziren eginiko lanarekin, 1484an Lorenzok berak Pratoko Madonna delle Carceri eliza egiteko mandatua luzatu baitzion. Oinplano zentralizatuko eliza horren barnealdean Pazzi kaperan oinarritu zen. 1490 inguruan Florentzian Santa Maria Magdalena de Pazzi elizaren atarian, berriz, apaltasun handiko lana proiektatu zuen. 1492 eta 1494 artean, Simone di Pollaiuoloarekin —il Cronaca— batera Espiritu Santuaren sakristia oktogonala diseinatu zuen. Bertako atondoa benetan ikusgarria da, kasetoidun kanoi-ganga batekin.

Eraikuntza zibilen kasuan ere Sangalloren ekarpena garrantzitsua da. Gondi jauregian —1490ean eraikitzen hasitakoa— kuxinduraren mailaketa eta, batez ere, goiko leihoetan gurutze-forman agertzean ezaugarri apaingarria erabiltzen ditu. Bestalde, patioa bera apala izan arren, oso interesgarria da bertan kokatutako eskailera, zerbait berria delako bertako arkitekturan. Horne etxean ere fatxadaren horman sinplifikazio-asmoa erakusten du. Aipagarriagoa dugu Strozzi jauregia. 1489 eta 1490 artean eraikuntzaren maketa egiteko mandatua jaso zuen. Eraikuntzalanak Benedetto de Maiano eta il Cronacak zuzendu arren, badirudi proiektuaren arduraduna bera izan zela. Medici jauregiarekin harremana duen eraikuntza da. Laukizuzen formako oinplanoarekin, erdiko patioak ere forma berdina du. Aske dauden hiru aldeetan sarrera handi bat agertzen da eta leihoak era erregular batean banatzen dira. Gero Erromara joan eta bertan Savonako Rovere jauregia berreraikitze mandatu jaso zuen. Pilastren bitartez antolatutako fatxadan joera klasikoa nagusitzen da nahiz eragin desberdinak erakusten dituen. Gero beste zenbait lan egin arren, orain arte aipatutakoetan iritsi zen bere mailarik altuenera.

2.5. URBINOKO DUKEAREN JAUREGIA

Urbino errenazimentu italiarraren gortetik garrantzitsuenetakoa bat izan zen. Federico da Montefeltro agintera iristecarekin batera hiriak aldaketa handia jaso eta mende horretan Italiako gortetik aipagarrienetakoa bat izatera iritsi zen. Printzea Mantuan, Gonzagatarren gortean, hezi zen, Vittorino da Feltre humanistarekin. Gero, 1444an, hogeita bi urterekin Urbinoko jauna izatera iritsi zen. Badirudi 1450 inguruan hasi zirela jauregi berria eraikitze lanak, Maso di Bartolomeoren ardurapean. Printzeak estilo berrian eginiko jauregi bat nahi zuen arren, aurreko eraikuntzaren zenbait zati bertan egotearen aldekoa ere bazen. Aurreneko jauregia

aipatutako urtea eta 1465 artean eraiki zen. Laukizuzen formako oinplanoa eta barnean patioa zituen. Eraikuntzaren lehen zati horrek bi ezaugarri ditu: neurri handiak eta apainduraren dotorezia. Proiektu orokorraren arduraduna ezagutu ez arren, ideia Federikorena berarena izan zela onartzen da, aholkulari nor izan zuen jakitea zaila izan arren. Halere, garai horretan eginikoa nahiko apala dela esan dezakegu, Erdi Aroarekiko lotura mantenduz. Gela desberdinak zituen hiru solairuko gune hori gaur egun *Appartamento della Iole* izenarekin ezagutzen da.

Bigarren aldian, berriz, kontzepzio arkitektonikoa aldatu egin zen. Aberastasun handikoagoa, emaitza benetan ikusgarria izan zen, jauregi bat baino gehiago hiri berri bat sortuz. Hemendik aurrera oso kontutan izan zen zati berrien kokapena. Aldaketen ondorioz jauregiak bi fatxada ditu: mendealdekoa, logia batekin eta dorreekin alboetan, eta ekialdekoa, hiriazen plazan eta elizaren ondoan kokatua. Montefeltrok berak agindu zituen aldaketok, ziur asko Pienzako oinplanoa ezagutu eta gero. Bestalde, dorreak dituen fatxadan logiaren erabilerarako Napoliko Castel Nuovoren garaipen-arkuan oinarritu zen, hemen ikus ditzakegun aldaketen emaitza oso aipagarria izanik. Eraikuntzaren erdian patioa dago. Gune zabal horrek bi solairu zituen —atikoa XVI. mendean ezarri baitzitzaion— arkuekin behean, pilareak ditu angeluetan, eta hormaren nagusitasunarekin goian, kolomen gainean pilastrak erabiliz. Proiektuaren arduraduna Luciano Laurana (1420-1479), Venezian hezitako arkitektoa, izan zen.



11. irudia. Luciano Laurana. Urbinoko dukearen jauregia. Patioa.

Dirudienez, 1465erako jauregiaren maketa bat egina zuen, lanen ardura bere gain hartuz 1472ra arte. Beraz, garai horretako bigarren estilo hori bere zuzendaritzapean gertatu zen. Eskailera monumentalen erabilera, patioa, tronuaren saloia eta beste zenbait gela dira arkitekto horren lanik aipagarrienak.

Lauranak alde egin zuenean, printzeak Francesco di Giorgio Martini (1439-1501) arkitektoari deitu zion. Aurrekoak proiektatutakoa bukatu zuen, gehienbat apainduraz arduratuz. Horrez gain, beste zenbait eraikuntza ere diseinatu zituen: zenbait gotorleku, Sassocorvaro, San Leo, Cagli eta Montalvo; Gubbioko dukearen jauregian parte hartu zuen; San Bernardino eliza Urbinon bertan edo Santa Maria delle Grazie al Calcinaio Cortonan. Gainera, tratatu bat ere idatzi zuen.

Urbinon 1455 eta 1480 artean eginikoak garrantzi ikaragarria du. Hori dela eta, Erroman 1480ko hamarkadan gertatutako bilakaera arkitektonikoan eragin handia izan zuela aipatu izan da. Iritzi horren arabera, Albertik berak ere izango zuen lan horien eragina, Mantuako Sant'Andrean ikus daitekeenez.

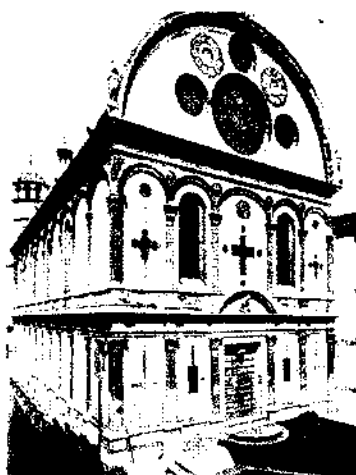
2.6. VENEZIA

Bertako arkitektura natura fisikoak baldintzatzen zuenez, eraikuntzek bi ezaugarri tekniko bete behar zituzten: pilareen gainean finkatuta izan behar zuten eta eraikuntzak sarrera bi aldetatik izan behar zuen, kaletik eta kanaletik. Beraz, aintziran egoteak behin eta berriro erabiliko ziren zenbait elementu argitzen dizkigu. Euskarriak nahiago dira, batez ere arkuak dituzten kolomak, oinarritzko estrukturak aukeratzaren ziren, sotoak eta basamentuak ia erabili gabe eta kaleko fatxadak bigarren mailakoak ziren, plaza batean ez baziren behintzat, kanalekoa askoz garrantzitsua goa delako. Ondorioz, hirian ia ez dago ikuspegi monumentalik.

Baldintza horietaz gaiz, bada kontuan hartu beharrekoa den beste ezaugarri bat: hiriak ekialdearekin zuen harremana. Arkitektura erlijiosoan gehienbat Bizantzio eta ekialdearen eragina nabaria da, apainduraren adibidez, batez ere polikromiaren erabilera. Gainera, kupula bat edo gehiago dituzten eliza ugari aurkituko ditugu, oinplano basilikala eta alboko nabarik gabekoak ere erabiliz. Arkitektura zibilaren kasuan, berriz, Veneziako etxebizitzaren eredu Erdi Aroan agertu zen. Ezaugarrien artean azpimarragarrienak tximinia altuen, logien, balkoien eta azoteen erabilera dira. Tradizio hori kontuan izanik, Errenazimentuak beste hazkuntza bat izan zuen bertan. Estilo berria berandu iritsi zen Veneziara, 1460 inguruan. Forma berriak erakusten dituen aurreneko lana Porta dell'Arsenale izenekoa izan zen. Koloma bikoitzak dituen estruktura hau Polako garaipen-arku erromatarrean oinarritu zen. Halere, kolomen apaindura bizantziarra dugu, bertako berezitasunak garbi azalduz. Cà del Duca edo Sforza jauregia guztiz gauzatu ez bazen ere, proiektu interesgarria zuen, eredu veneziarra Lonbardiako apaindurarekin elkartuz. San Giobbe elizan, berriz, elementu florentziarrak ageri dira.

Mauro Codussi (c. 1440-1504) dugu Veneziako arkitektozik aipagarrienetako bat. San Michele in Isola elizaren berreraikitzea 1469an hasi zuen, Pietro Dona abadeak horrela erabakita. Oinplano basilikala du eta barnean kasetoidun gangak eta aldare nagusiaren gainean kupula bat erabiltzen dira. Halere, bere fatxada da elementurik interesgarriena, Albertiren eragina aipatu izan da. Proportzioetan apala agertzen bada ere, emaitza erakargarria da. San Zaccaria abatetxean 1483tik aurrera egin zuen lan, Antonio Gambellaren eta Giovanni di Antonio Buoraren ostean. Fatxadaren kasuan, nahiz eta ordenak eta erlaintzak aurrealdea elkartu, bertan nabarmena da lurralde honetako ezaugarriak zein desberdinak diren. Mendearen bukaera aldean moda bizantziarra oinplanoetan ere nabarmena zen. 1500 inguruan eraikitzen hasitako zenbait elizatan ere ikus daiteke nola San Marcok duen bost kupulako gurutze grekoan oinarritu ziren. Adibidez, arkitekto berak proiektatutako Santa Maria Formosa eta San Giovanni Crisostomo aipa ditzakegu.

Pietro Lombardo (1435-1515) da nabarmendu beharreko beste arkitektoa, aurrekoa baino eklektikoagoa bazen ere. Bere lanik garrantzitsuenak Santa Maria dei Miracoli dugu, garai honetako obrarik aipagarriena.



12. irudia. Pietro Lombardo. Santa Maria dei Miracoli. Fatxada.

Mendearen hasieran margotutako Ama Birjinaren irudiak eginiko mirariengatik eraikuntza berriaren lanak 1481ean hasi eta 1489an amaitu ziren. Nabe bakarreko tenplua, kasetoidun kanoi-ganga batekin estalia, koruaren gainean kupula bat erabiltzen da. Apaindurak ikaragarritzko aberastasuna ematen dio, marmolen erabilera dela eta. Kontuan izan behar dugu Albertirentzat hainbat koloretako marmolen erabilera ezaugarri klasikoa zela. Kanpoaldean ere berdin gertatzen da, sarrera nagusia frontoi zirkuluerdiaren bitartez azpimarratuz. Antzinatoko Erromara hurbiltzeko asmo hori barnean ere ikus daiteke, koruko pilastreetan, kapituletan eta frisoetan. Scuola di San Marco izeneko eraikuntzaren fatxada berreraikitzen ere

parte hartu zuen, zuzendaria Antonio Buora izan zen eta gero Codussi haren ordezkoa. Kasu horretan ere emaitza benetan azpimarragarria da.

1475 inguru arte eraikitako jauregiek eredu berdinari jarraitu zioten, gotiko berantiarra nagusituz. Adibiderik onena Ca' d'Oro izenekoa da, 1424an eraikitzen hasitakoa. Dario izeneko jauregian, 1487tik aurrera eraikitakoa, aldaketa batzuk ikus daitezke. Marmolekin apaindua, nahiz eta sarrera eta leihoak simetriaren bitartez kokatuak izan, oraindik aurreko tradizioaren herentzia mantentzen du. Corner-Spinelli jauregia askoz aipagarriagoa da. Kuxindura du eta leiho bikoitzak arku bakar baten barnean daude, tinpanoan zirkulu bat dutenak. Ordura arte ikusi gabeko monumentaltasuna lortzen da. Handik aurrera bertan erabilitako eskema hori errepikatu zen. Horrela gertatzen da Vendramin-Calergi jauregian —1502 inguruan hasitakoa— aurrealdean koloma klasikoak erabiliz.

2.7. ERROMA

Mendearen hasieran ez zegoen inongo tradizio artistikorik bertan. Horregatik, aita-santutasuna bertara itzuli zenean, 1417an, beharrezkoa izan zen hiriaren berriztatzea. Patroi gehienak, Aita Santuak eta prelatuak, artistak bezala, kanpokoak izan ziren. Martin V.aren (1417-1431) hasi ziren lanak. Berak agindu zuen hiriaren harresiak berreraikitzea eta, beste zenbait lanen artean, San Pedro eta San Juan de Letran elizak berriztatzea. Halere, lan benetan azpimarragarriak agintzen aurrenekoa Nikolas V.a (1447-1455) izan zen. Haren helburuak —*restauratio Romae*— hiriaren harresiak konpontzea, hiriko parrokiak berriztatzea, Borgoa aldatzea, jauregi Vatikanoa handitzea eta San Pedro berreraikitzea izan ziren. Azkenik, Sixto IV.ak (1477-1484) ere oso lan garrantzitsuak egin zituen.

Erroma, gaur egun ezagutzen dugun bezala, XVI., XVII. eta XVIII. mendeak eraikuntzek osatzen dute, *Quattrocentoko* oso lan gutxi iritsi baitzaizkigu. Eraikuntza erlijiosoei dagokienez, aipagarrienak honako hauek ditugu: Sant'Onofrio monasterioko eliza, 1434 eta 1444 artean eraikia, nabe bakarrekoa, ertz-gangekin eta abside erdizirkularrekin; Santa Maria del Popolo parrokia, 1472 eta 1480 artean eraikia, bertako fatxadaren Toskana eta Erromako tradizio arkitektonikoak elkartzuz; Sant'Agostino eliza, 1461 eta 1483 artean egina Jacopo da Pietrasantaren zuzendaritzapean, oinplano basilikalarekin ere; Santa Maria della Pace, 1478 eta 1483 artean eraikia, nahiz eta gero aldaketa ugari jaso; San Pietro in Montorio 1480ko hamarkadan hasia eta bi ertz-ganga eta hiru kapera erdizirkular dituen; azkenik, aipatu beharrezkoa da ere Kapera Sixtinoa, oinplano errektangeluarra duena, 1473an hasi eta 1481ean bukatutakoa.

Jauregiak ere eraiki ziren. Oinplano irregularra dute gehienetan eta beraien fatxadek etxebizitza erromatarren elementuak azaltzen dituzte. Gainera, atzealdean logia bat izaten zuten eta bertan lorategia aurki zitekeen. Aipagarriak dira Rodrigo Borgiaen jauregia, Cancelleria Vecchia izenarekin ezagutzen dena; Domenico della Rovere kardinalaren jauregia; Capranica jauregia eta, batez ere, Venezia izenekoa. Azken hori Pietro Barbo kardinalaren —gero Paulo II.a izan zena— etxebizitza zen eta bere eraikuntza 1455ean hasi eta 1471n bukatu zen.



13. irudia. Erroma. Venezia jauregia.

Patioa, bukatu gabe geratu bazen ere, benetan bikaina da, arkuteriaren forma eta proportzioak direla eta. Monumentaltasun handiko eraikuntza da. Jauregi honetan *Quattrocentoko* arkitekturak perfekzio-maila handiena lortu zuen, proportzioen harmonian oinarrituz. Eraikuntzaren arkitektoa ez da ezagutzen, Albertiren izena

aipatu bada ere, Giuliano da Sangallok berriztatze-lanak egin zituen. Cancelleria izeneko eraikuntza ere oso azpimarragarria da. Raffaello Riario kardinalarentzat egina, 1485ean hasi ziren lanak, fatxada 1495ean bukatu zen. Bertan kuxindura eta pilastrak agertzen dira. Ordura arte, eraikuntza hori Albertik, Bernardo Rossellinok eta Urbinoko dukearen jauregiaren arkitektoek bakarrik erabil zuten. Patioa ere bikaina da. Bere kalitatea dela eta, Bramante eta Rafaelen izenak aipatu dira eraikuntza honi buruz hitz egitean, baina artista horiek Erromara iritsi zirenean lanak hasita zeuden. Azken finean, jauregi hau *Cinquecentoko* estilo klasikorako trantsizio-lana dugu eta bertan Erroma, Florentzia eta Urbinoko elementu formalak agertzen dira.

2.8. LONBARDIA

Lurralde honek ere bazituen tradizioan oinarritutako berezko ezaugarriak: oinplano konplexuak nahiago zituzten, adreiluaren erabilera eta handitasuna. Gainera, XIV. mendean beste ezaugarri bat agertu zen: apainduraren zaletasuna. Horrez gain, aipagarria da ere bertan Gotikoak gainerako lurraldeetan baino gehiago iraun zuela. Sforzatarrek boterea eskuratu zutenean etxegintzak bultzada handia jaso zuen, Francesco Sforza (1450-1466) nabarmenduz. Eraikuntza-lanak garrantzi handia izan zuten berarentzat, lanen bitartez lehenago agintean izan ziren Viscontitarrekin harremana bilatu baitzuen.

Milaneko katedralean gotiko berantiarra mantendu zen mende guztian zehar. Gurutzadura gaineko kupularentzat eginiko lehiaketan, 1487 eta 1490 artean, Bramantek eta Leonardok parte hartu arren, azkenean gotikoa egitea erabaki zen. Paviako kartuxa ere tradizio honi lotuta agertzen da. Berreraikitze-lanak 1396an hasi ziren, baina Francesco Sforza agintera iritsi zenean elizaren zimenduak bakarrik zeuden eginak. 1429an Giovanni Solari arduratu zen eraikuntzaz, 1459tik aurrera bere seme Guiniforteren laguntza izanik. Azkenik, lanak 1473an bukatu ziren. Bertako tradizio erromanikoa kontuan harturik egin zen eraikuntza, nahiz eta estilo berriaren balio geometrikoak ezarri. Gainera, aipagarria da barnealdeko fatxada, Giovanni Antonio Amadeok (1477-1522) proiektatutakoa. Bera dugu Bergamoko katedralean dagoen Colleoni kaperaren arduraduna ere.

Florentzian hezia, Antonio Averlino, Filarete (c. 1400-1469) deitua, 1451n iritsi zen Milanera, Erroman eta Venezian lan egin ondoren, Francesco Sforzaren deiari erantzunez. Gotorlekuan lan egitera joan bazen ere, aipagarria da Ospedale Maggiore izeneko eraikuntzarako aurkeztutako proiektua. Florentziako Santa Maria Nuovan —XIV. mendearen erdialdeko eraikuntza— oinarrituz, bere oinplanoa arrakastatsua suertatu zen. Lau patio karraturen inguruan kokatu behar zuten gaixoak hartzen zituzten hegala, gurutze bat sortuz. Estructura hori bikoiztuta, erdian geratzen zen laukizuzen formako patio nagusian, eliza kokatu zuten. Proiektua oso-osorik gauzatu ez arren, Guiniforte Solariren ardurapean, bere eragina

ikaragarria izan zen. Gainera, 1461 eta 1464 artean arkitekturazko tratatu bat idatzi zuen, Sforzinda izeneko hiri idealari buruz hitz egiteko.

Francesco hil eta gero, Ludovico Sforzak, mairua deituak, boterea 1477an eskuratu arte ez zen lan handirik egin. Berarekin berpiztu zen arkitektura eta orduan deitu zitzairen Leonardori eta Bramanteri. Donato Bramante (1444-1514) Urbinon jaioa zen eta ziurrenez heziketa bertan egingo zuen, frai Carnevale margolaria eta arkitektoarekin Piero della Francesca laguntzaile zutela. Bestalde, ezin dugu ahaztu hasierako urteetan arkitekturaren perspektibak marraztu zituela, Prevedari grabatua azpimarratu behar delarik. Milanen eginiko lehen lana Santa Maria Presso San Satiro elizaren handitzea izan zen. 1476an otoiztegi karolingiarrari kapera bat ezartzea erabaki zen eta lanak bi urte beranduago hasi eta. Hasieran kapera bat egiteko asmoa besterik ez bazen ere, azkenean eliza eraiki zen. Hori dela eta, kapera hori elizaren gurutzadura bihurtu zen gero. Bertan Pazzi kaperan oinarritu zen, espazio luze horren erdian kubo bat dagoelako, kupularekin estalia, eta aldamenetan, berriz, kanoi-gangak aukeratu zituen. Gero, eliza zabaltzean basilika bihurtu zuen. Kasu honetan Espiritu Santua dugu bere aurretikoa. Halere, harrigarriena burualdea da. Gurutzearen laugarren besorik ezin zenez eraiki, baxuerliebe bat prestatu zuen, sakontasunaren ilusioa sortzeko perspektiba arkitektonikoaren ezau-garriak erabiliz. Bestalde, sakristia espazio zentral gisa proiektatu zuen, erromanikoko ereduari jarraituta. Emaiza oso aipagarria da. Eliza bera txikia izan arren, barnealdeak eta kanpoaldeak monumentaltasun handia dute.

Paviako katedralaren berreraikitzean parte hartu ondoren, Milanen Santa Maria delle Grazie elizaren handitzeaz arduratu zen. Ludovico zen obra horren patroia. 1493an erabaki zuen presbiterioa desegitea, berri bat jasotzeko asmoz, Sforzatarren kapera izan behar zuena. Gero nabea eta fatxada berreraikitzeke asmoa zuen, baina ez zuen gauzatzerik izan. Nahiz eta Bramanteren izenik ez aipatu, presbiterioa bere lana dela onartzen da.



14. irudia. Donato Bramante. Santa Maria delle Grazie. Burualdea barnetik.

Burualde hori San Lorenzoko sakristia zaharrari lotuta dago, Milanekoak neurri askoz handiagoak baditu ere. Oinplano zentralekoa, kupula batekin estaltzen da. Espazioa eta argiaren tratamendua bikainak dira. 1499an, Ludovico Sforzak boterea galdu zuenean, Bramante Erromara joan zen eta klasizismo handiko lanak —hurrengo kapituluan ikusiko ditugu— burutu zituen.

2.9. NAPOLI

Italiaren hegoaldean Errenazimentuak ez zuen ia inongo arrakastarik izan, Napolin izan ezik. Aragoiko Alfontsoak 1442an boterea eskuratu eta urtebete beranduago bere sarrera egin zuen. Erroma inperialeko ikonografia kontuan izan eta garaipen-arku bat ere prestatu zuen. Arkitekturari dagokionez, bere mandatuek gehienbat Castelnuovo izeneko gazteluarekin zerikusia izan zuten. Gotorleku hori berreraikitzea erabaki zuen, errege-jauregi bihurtzeko asmoarekin, bere boterea adierazteko modu bat azken finean.

Gaztelu horretan eginiko lanak aipagarriena sarrerako garaipen-arkua da. Lanak 1453an hasi ziren eta 1467an bukatu. Bertan parte hartu zutenen artean Pietro da Milano arkitektoa dugu aipagarriena, Francesco de Laurana, Pietro Romano eta Pere Johan eskultoreak ahaztu gabe. Hasieran Pisanellok proiektu gotiko bat prestatu arren, diseinu hori baztertu eta azkenean lehen aipatutako autoreek eginikoa, guztiz klasikoa da. Antzinateko lanak alde batera utzi gabe, aurretikoa Capuako Federiko II.aren atea izan zen, gaur egunera iritsi ez bada ere. Bi dorreen artean egonik, bertako espazio horrek mugatu zuen lana, garaiera handikoa eta nahiko estua suertatuz. Bi maila baditu ere, lau gune dituela esan daiteke. Klasikoena behekoa da eta goiko arkuan erregearen zaldizko estatua bat jartzeko asmoa zegoen —Donatelloren izena aipatu izan da—. Hor bukatu behar ziren lanak, baina azkenean gaur egun ikus dezakegun errematea egitea erabaki zen.

Nahiz eta mende horretan eginiko lan gehienak galdu, ikusi dugun sarrera, Porta Capuana izenekoa, horri loturik dago. Giuliano da Maiano izan zen proiektuaren egilea, lanak 1488 inguruan eginez. Aurrekoarekin konparatuta, apalagoa dela esan daiteke, baita garbiagoa ere. Ateak berak pilastra klasikoak ditu eta bere garaian Ferranteren —Alfontsoaren sasikoa— irudia zuen gainean baina 1535ean Karlos V.ak haren ordezkari inperiala jarri zuen.

Giuliano da Maiano bera izan zen Poggioreale villa jauregiaren arduraduna, Peruzzi eta Serlioni esker ezaguna, XIX. mendean bota egin zutelako. Cuomo jauregia ere berak diseinatu zuela pentsatzen da. Kuxindura du kanpoaldean, azkeneko solairua nahiko harrigarria azalduz, garaiera handikoa eta ia leihorik ez duelako. Edozein kasutan, eta jauregiei dagokienez, aipagarriena da eredu toskanarrei eta Italiaren iparraldekoiei jarraitu zietela.

2.10. BIBLIOGRAFIA

- Argan, G.C. (1990): *Brunelleschi*, Xarait ediciones, Bilbo.
- Bruschi, A. (1987): *Bramante*, Xarait ediciones, Bilbo, 75-146. or.
- Cresti, C.; Rendina, C. (1999): *Villas y palacios de Roma*, Könemann, Kolonia, 58-65. or.
- Fusco, R. de (1999): *El Quattrocento en Italia*, Istmo, Madril.

- Gärtner, P. J. (1998): *Brunelleschi*, Könemann, Kolonia.
- Grafton, A. (2002): *Leon Battista Alberti. Master builder of the italian Renaissance*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Heydenreich, L.H.; Lotz, W. (1991): *Arquitectura en Italia 1400-1600*, Cátedra, Madril, 13-234. or.
- Hollingsworth, M. (2002): *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento*, Akal ediciones, Madril.
- McLean, A. (1999): "La arquitectura del Renacimiento Temprano en Florencia e Italia central", in R. Toman (zuz.) *El arte del Renacimiento en Italia*, Könemann, Kolonia, 98-129. or.
- Trachtenberg, M. (1995): "On Brunelleschi's Old Sacristy as Model for Early Renaissance Church Architecture", in *L'église dans l'architecture de la Renaissance*, Picard, Paris, 9-39. or.
- Wittkower, R. (1995): *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza editorial, Madril, 55-83. or.

3. Cinquecentoko arkitektura Italian

*Quattrocento*an estilo berriaren ideiak eta formak Brunelleschik, Albertik eta Michelozzok erabili zituzten hasiera batean eta haien eragina, ikusi dugunez, estilo erregionalen sorrera izan zen. Horrela, tradizio lokalek zuten garrantzia kontuan izanik, norabide desberdinak hartu zituzten Erroma, Urbino, Mantua, Venezia, Bologna edo Ferrara hiriek. Bestalde, mendearen bukaeran monumentaltasunaren bilaketa nagusi zen, sinplifikazio batera iritsiz. Une horretan kultura humanistikoa krisian zegoela esan daiteke. Garai bateko abangoardia akademia aristokratiko bilakatu zen, gutxiengo batek bakarrik uler zezakeen kultura fin eta eder batera mugatuta, handik hamarkada batzuetara Manierismora iristeko.

Aurreko mendearekin konparatuta, *Cinquecento*an aldaketa ugari gertatuko dira. Florentziak abangoardia-papera galtzen du. Hemendik aurrera hiririk garrantzitsuen Erroma izango da. Horrela, Julio II.a bere aitasantutzan, 1503 eta 1513 artean, Italia guztian inposatzen saiatu zen, bere burua enperadore erromatar berria bezala aldarrikatuz. Ondorioz, arkitekturak mintzaira berria izan zuen, nazionala eta ez erregionala, unibertsala azken finean, Julio II.aren botereak izan nahi zuen bezalakoa. Noski, horretarako antzinateko inperio erromatarren arkitektura gogoratzea eta berpizteko asmoa erakustea guztiz aproposa izango da. *Maniera* handia jaioko da bere eraginez, eta Bramante dugu sortzailea. Rafaelekin batera, beraiek izango dira arkitekto klasikorik azpimarragarrienak. Michelangelorekin, berriz, Manierismoan sartuko gara, berak zenbait kasutan eredu klasikoak onartu arren, beste batzuetan aldatu egingo dituelako.

3.1. ARKITEKTURA KLASIKOA ERROMAN: BRAMANTE ETA RAFAEL

Lehen ikusi dugu Donato Bramanteren (1444-1514) lana Milanen. Sforzatarrek boterea galdu zutenean, 1499an, Erromara joan eta antzinateko lanak ikusteko aukera izan zuen bertan. Ondorioz bere heldutasunera iritsi zen, proiektu paregabeak prestatuz. Erroman eginiko aurreneko lana Santa Maria della Paceko klaustroa izan zen. 1504an bukatu ziren lau urte lehenago hasitako lanak. Bezeroa Oliviero Carafa, Napoliko kardinala, izan zen. Modulutzat karratua erabiliz, klaustroaren oinplanoa bera ere karratua da, gero lurreko gurutzearekin zatitua. Behean, pilare, pilastra eta arkuaren sistema erabiltzen du eta goian, berriz, pilareek eta

kolomek sostengatzen dute arkitrabea. Bigarren solairuko pilare horiek beheko pilastren gainean kokatzen dira, baina kolomak arkuen gakoaren gainean daude. Ordenen erabilera benetan interesgarria da, behean joniarra eta toskanarrekin eta goian korintiarra eta konposatuarekin. Beraz, gainjarrita ditugu, baina denak erabiltzeko arazo ugari sortu zizkion. Halere, emaitza aipagarria da. Nahiz eta trantsizioko lantzat hartua izan, duen garrantzia handia da, bertan antzinateko teoria arkitektonikoa eta formak erabiltzen direlako.

San Pietro in Montorio *tenpietto* edo tenpletea Espainiako erregearen aginduz eraiki zen 1502an, tradizioaren arabera San Pedrok martirioa jaso zuen lekuan, Gianicolo mendixkan.



15. irudia. Donato Bramante. San Pietro in Montorio.

Oinplano zirkularreko eraikuntza txiki hau monumentu guztiz klasikoa da. Errotonda forma bera ez zen dagoeneko ideia berria, aurreko mendean ere erabili zelako, baina eraikuntza honek badu berritasun garrantzitsu bat, kolomak arkitra-bearekin *cellaren* inguruan, modu klasikoan. Antzinateko ereduetan bezala, hemen ere kolomen arteko espazioa ez da aldatzen. Gainera, eta tenpluaren barnea hain txikia izanik, garbi dago elizkizunak bigarren mailan geratzen direla eta garrantzitsuena eraikuntzaren kanpoaldea dela. Halere, esanahi sinbolikoa izan zuten eraikuntzaren zatiek. Lurpean kriptak du, katakonbei lotu dakiekeena. Horrela izanez gero, tenpluaren gorputza eliza militantearen sinboloa izango genuke eta kupula, noski, zeruarena, bertan izango litzateke eliza garailea eta bere burua, Kristo. Kupula erdiesferiko hori ere antzinateko lanetan oinarritzen da, kasu honetan arkitektoak danbor itxurazko solairu bat erabiltzen badu ere. Serliok bere tratatuan azaltzen duenez, proiektua ez zen oso-osorik eraiki, patio karratuaren ordeztu hamasei kolomadun klaustro zirkularra behar zuelako. Euskarri horien diametroa eta garaiera eraikuntzako baina 1,5 handiagoak izango ziren, monumentaltasun handiago emanez eraikuntzari. Proportzioek duten garrantziaz gain, kolomen zenbakia ere kontuan hartu beharrekoa da, hamasei, Vitruvioarentzat perfektua zen zenbakia. Horrek guztiak ondo adierazten duten zenbait ideia izan zituen kontuan arkitektoak.

1503an Julio II.a izendatu zuten Aita Santu eta handik lasterrera Bramantek Vatikanoko Belvedere patioaren proiektua egin zuen, lanen zuzendaritza ere bere ardurapean hartuz. Lanak 1504 edo 1505ean hasi ziren. Estructura horren bitartez, asmoa, Aita Santuaren jauregiaren eta Inozentzio VIII.ak 1485 eta 1487 artean Vatikanoren mendixkan eraikitako villaren arteko tartea elkartzea zen. Aita Santuak berak agindu zuen terrazaren bitartez egin behar zela, alde bietan solairu desberdineko galeriak eraikita. Goiko bi terrazetan lorategia atontzeko asmoa zuen; beheko patioa, berriz, lehiaketetarako eta desfiletarako utzita. Proiektuan Bramantek perspektibaren konposizioa erabili zuen, paisaia eta arkitektura elkartuz irudi bakar batean. Beheko patio horretan zegoen Aita Santuaren jauregia. Goiko solairuan Rafaelek margotutako gelak zeuden, goiko terrazaren garaiera berdinean. Hor, Inozentzio VIII.aren eraikuntzarentzat fatxada bat proiektatu zuen, solairu bakarrekoa eta aurrean esparru zirkularra zuena. Eraikuntza horretan barraskilo-eskailera ere badago non perspektibak garrantzi handia duen. Gainera, kolomen ordenak gain-jarrita daude, nahiz eta hemen ere arazoak sortu arkitektoari. Edozein kasutan, eta proiektua orokorrean hartuta, Bramanteren maila zenbaterainokoa zen garbi ikus dezakegu. Ereduek antzinatean aurkitu zituen: Neronen *Domus Aurea*ren deskribapenetan —Tazito eta Suetoniok eginikoak—, Palestrinako Fortuna tenpluaren hondakinetan, jauregi inperialaren hipodromoan eta Tivoliko Adriana villan. Nahiz eta azkenean Bramanteren proiektua guztiz gauzatu ez, 1580 inguruan Sixto V.ak alde bietan Biblioteka Vatikanoa jartzea erabaki zuelako, eragina handikoa izan zen arkitektura zibilean.

Tamalez, Bramanteren eraikuntza garrantzitsuenak bukatu gabe geratu ziren Julio II.a hil zenean eta, gero, arkitektoa bera hiltzean. Ondoren, gehicnetan behintzat, proiektu horiek aldatuak izan ziren. Horrela gertatu zen Erromako San Pedro basilikarekin. Julio II.aren eraikuntza-asmoek bertan izan behar zuten gailurra. Lanak lehenago hasi ziren, Nikolas V.ak jatorriz oinplano basilikala zuen eraikuntza gurutze latindarreko bihurtzeko asmoa erakutsi zuenean. Bernardo Rossellinok ekin zion obra horri, baina berehala Aita Santua hil zenez, bertan behera utzi behar izan zuen. Julio II.a izan zen eraikuntza berriz bultzatu zuena. Badirudi Bramantek 1505ean hartu zuela basilika berriaren ardura. Bere aurreneko proiektua ez zen onartua izan. San Pedroren hilobia mugitu beharra zegoelako, ondorioz bigarren proiektu bat prestatu zuen. Hilobi horrek kupularen azpian egon behar zuen, aldi berean Rossellinok hasitako korua erabiliz. Bramanteren asmoak zeintzuk ziren jakitea zaila bada ere, Florentziako pergamuaren planoa kontuan izanik —oinplanoaren erdia azaltzen diguna— badirudi gurutze grekoko proiektu bat prestatu zuela. Caradosok eginiko dominan ikus daiteke zer-nolako itxura izango zuen eraikuntzak aurrealdetik ikusita. Gurutzearen besoetan abside batzuk izango ziren, bigarren mailan geratzen ziren kupula batzuekin muturretan eta fatxadaren aldame-netan dorreak izango zituen. Halere, Bramante hil eta gero egin ziren proiektuek nahiko ongi adierazten dute ez zegoela batere garbi hasitako zatiek eraikuntza zentrala edo basilika batekoak izan behar zuten. Dirudenez, Bramanteren idcia nagusia erdiko kupula zen, eta horretan saiatu zen batez ere, beste guztia bigarren mailan utziz. Nolanahi ere, esanahi sinbolikoa ezin dugu ahaztu. Benetan gurutze grekoko oinplanoa prestatu bazuen, zentzua honakoa izango litzateke: kubo bat, lurra, lau besokkin babestua, munduaren lau aldeak, eta kupula batek dominatuta, hau da, zeruaren irudiak. Tenpluak Julio II.aren inperioa adierazteaz gain, Salomonen tenpluaren berreraikuntza ere izan behar zuen, munduaren erdia azken finean. Basilika berriaren lanak hainbeste luzatu zirenez, beste arkitekto batzuei buruz hitz egitean ikusiko dugu zein izan zen lan horien bilakacra. Memento, Bramanteren proiektua goraipatu besterik ez dugu egingo, bere eragina benetan handia izan baitzen.

Aldaketarik jaso gabe iritsi zaigun lan bakarra Santa Maria del Popoloren burualdea dugu. 1505 eta 1507 artean proiektatua, 1509an bukatu zen. Eliza zahar-raren korua eraberritu behar izan zen eta aldi berean handitu. Horrela, elizaren burualdea ez zen korua bakarrik izan, mausoleoa ere bai, bertan Ascanio Sforza eta Basso della Rovere kardinalen hilobiak kokatu behar zirelako. Presbiterio kar-ratuari Bramantek hormarte errektangeluar bat eta abside bat gehitu zizkion. Forma apalak erabiliz, emaitza bikaina lortu zuen. Gainera, absidearen gangan kasetoiak errektangeluarrak dira eta beraiekin absidea bera azpimarratu egiten da. Erroman eginiko gainerako lanak suntsituak izan ziren. Horrela gertatu zen San Biagio alla Pagnotta, San Celso eta San Giuliano elizekin. Bere Justizia jauregia, berriz, hazi bazen ere, ez zen inoiz bukatu. Azkenik, benetan aipagarria da berak proiektatutako Caprini jauregia, geroago Rafaelak erosi zuena. Haren fatxada

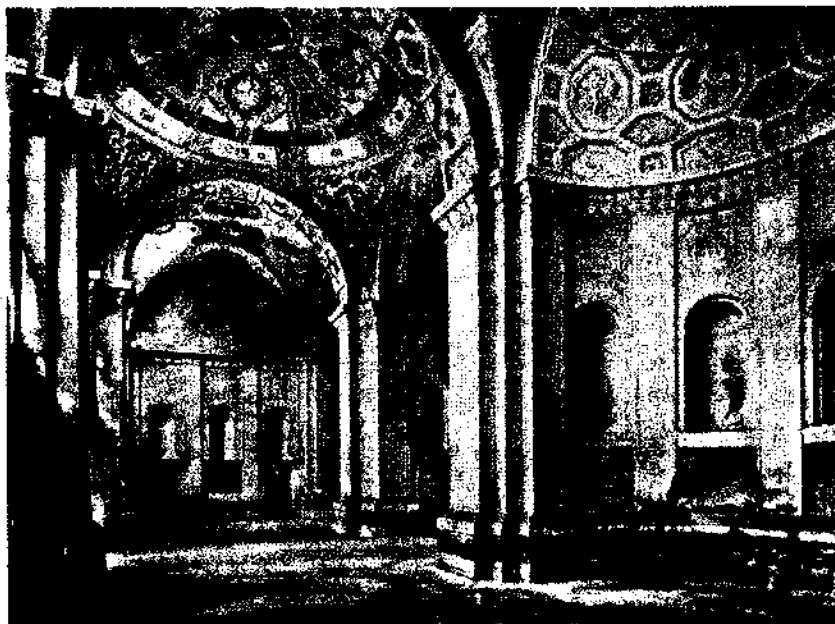
grabatu bati esker ezagutzen dugu. Lan horren garrantzia eta eragina ikaragarriak izan ziren. Beheko solairuan dendak kokatuta, oinarri edo idulki bezala prestatu zuen, kuxindura erabiliz. Goian, berriz, ordena doriarreko kolomaerdi bikoitzek anto-latzen dute aurrealdearen zatirik garrantzitsua.

Behin baino gehiagotan azaldu dugunez, Bramanteren lanak ikaragarriko garrantzia du. Antzinateko monumentuen ikerketa arkeologiko bat egin zuela esan dezakegu, baina ezagumendu horrek behar zituen irtenbideak aurkitzeko balio izan zion. Bera izan zen bide hori zabaldu zuena, harrezkero mende guztian zehar jarraituko zena. Arkitektura erromatarren zenbait eredutan oinarrituta, bere beharrentzako egokienak suertatzen zirenak hartu zituen abiapuntutzat. Besteak beste, berari esker izan zuen hainbesterainoko garrantzia Erromak XVI. mendean. Perspektiba beti kontuan izanik, espazioaren tratamenduan maisutasun handia erakusten du, arazo guztiei irtenbide egokia aurkituz, zenbait kasutan arau klasikoak mugetaraino eraman behar izan bazituen ere. Ez da harritzekoa berak sortutako estilo handi horrek hainbesteko eragina izatea.

Rafael Sanzio (1483-1520) margolari handia ere arduratu zen arkitekturaz. Leon X.ak San Pedro basilikako arkitektoen buruzagi izendatu zuen 1514an. Dirudienez, Bramanteren gomendioarengatik jokatu zuen horrela, Rafael pintore ospetsua zelako eta, batz ere, basilikaren maketa bat egin zuelako. Beraz, ordura arte arkitekto bezala lan egin gabe zegoen. Laster ekingo zion Santa Maria del Popolo elizako Chigi kaperari, berak proiektatuko eraikuntza erlijiosoei dagokienez, osorik iritsi zaigun bakarra. Aurreko eraikuntza bati ezarritako estruktura denez, aldameneko nabeetako batetik iristen da bertara. Sarreran arku bat du eta barneanitsuak diren beste hiru, mosaikoak dituen kupula baten bitartez estaliz kaperara bera. Proportzioak direla eta, badirudi Bramantek San Pedro basilikaren gurutzadurarako eginiko proiektuarekin harremana duela. Hemen ere, kupularen diametroa sarrerako arkuarena baino handiagoa da. Ondorioz, kaperara sartutakoan bakarrik jabetzen gara kupulez, bakarrik ikusten dugu espazioa bere osotasunean.

Vasariri esker ezagutzen da Giovanbattista Branconio dall'Aquilaren, Aita Santuaren notarioaren, jauregia ere proiektatu zuela. Branconio dall'Aquila jauregia XVII. mendean bota bazuten ere, bertan Berninik San Pedro basilikaren aurreko zutabeak egiteko, bere aurrealdeak zer itxura zuen ezagutzen dugu. Fatxada horrek bost kale zituen, Caprini jauregiak bezala, baina beheko solairuan ez zegoen kuxindurarik eta koloma toskanarrak eta arkuitsuak zituen. Bigarren solairuan, berriz, Rafaelek ez du ordena klasikorik erabiltzen eta bertako baoek frontoi triangeluarrak eta kurboak dituzte. Beraien artean, beheko kolomen gainean, nitxo batzuk zeuden, beheko koloma konbexu eta nitxo konkabo horien artean kontraste handia azalduz. Azkenik, hirugarren solairuan baoak besterik ez dugu. Aurrealde honetan ikus zitekeen mailaketa oso interesgarria suertatzen zen, Bramanteren klasizismoa gaindituz.

Azken urteetan Giulio de' Medici kardinalaren villan, Mario mendixkan, izan zen lanean. Madama villa horren eraikuntza-lanen arduraduna Antonio da Sangallo Gaztea izan zen, San Pedro basilikan bere laguntzailea izan zen arkitektoa.



16. irudia. Rafael Sanzio. Madama villa.

Sangalloren plano batek erakusten digu nolakoa zen proiektu hori 1520 inguruan. Erdian patio zirkular bat izan behar zuen, eta horrez gain teatroa, ukiuluak, hipodromoa eta lorategi handiak ere izango zituen. Kanpoaldean eskailera handi baten bitartez iristen zen hegoaldetik bertaraino. Aipatutako kardinala Klemente VII.a izenarekin Aita Santu izendatu zutenean, kuriak ez zuen ia dirurik Belvedereko patioa egiteko. Beraz, Rafaelen proiektua etenda geratu zen. Dirudienez, egindakoa Erromako harrapaketan erre zen eta berriztatze-lanen ondoren, 1536an, Parmako Madama Margaritaren —Karlos V.aren alaba— esku geratu zen eraikuntza, harrezkero aipatutako izenarekin ezaguna dena. Bestalde, gaur egun ikus daitekeena berriztatze moderno baten ondorioa da. Jatorrizko eraikuntzatik geratu den bakarra errotondaren mutur bat, bost gela, hiru tramuko logia bat eta lorategiaren zenbait zati dira. Halere, proiektua benetan erakargarria zela esan behar dugu, arkitektura eta natura elkartuz. Rafael, Plinioren eskutitzak kontuan izateaz gain, lorategiko logian Neronen Domus Aurean eta Titoren Termetan, 1500 inguruan aurkitutako eraikuntzetan, oinarritu zen apaindurarako eta bere jarraitzailea zen Giulio Romanok gauzatu zituen fresko erakargarri horiek. Azken finean, Rafaelen asmoa estruktura eta apaindura orekatzea izan zen, antzinateko espiritua eta mintzaira arkitektonikoa berpizteko.

San Pedro basilikaren kasuan, Leon X.ak ez zuen interes handirik eraikuntza horretan. Medici familiako Aita Santu hori, batez ere, Florentziako San Lorenzo elizaren fatxadaz eta Erromako San Giovanni dei Fiorentini elizaren berriztatzeaz arduratu zen. Ondorioz, urte horietan basilikaren lanak oso makal joan ziren. Rafael arkitektoen zuzendaria izan zen 1514 eta 1520 bitartean. Serlioren tratatuan azaltzeaz gain, Paul Mellonen bilduman ere ikus daiteke nolakoa zen maisuaren proiektua. Oinplano basilikala aukeratu zuen eta gurutzaduraren besoen inguruan deambulatorioak jarri zituen. Halere, bere asmoa ez zen Bramantek proiektutako kupula, gangen forma eta estruktura aldatzea. Bestalde, arkitrabe doriar bat ere agertzen zen bere diseinuan eta fatxadarako kolomak eta frontoi handi bat prestatu zituen, Mantuako Sant'Andrea elizakoarekin harremana erakutsiz. Lanak oraindik luze jo arren, Rafaelen proiektuak cragin handia izango zuen.

3.2. ITALIAREN ERDIALDEA. ERROMA: PERUZZI ETA SANGALLO GAZTEA

Mendearen hasieran Erroman nagusitu zen klasizismoak eragina izan zuen beste zenbait eskualdetan, bereziki Italiaren erdialdeko bi eraikuntzetan, gero Italia guztira zabaltzeko. Todiko Santa Maria della Consolazione izeneko eliza dugu aurreneko adibidea. 1508an hasitako eraikuntza hau betidanik erlazionatu izan da Bramantek San Pedro basilikarentzat —eliza horren proiektua ere berarena izan zela pentsatu izan da, Leonardoren marrazkiekin lotura handia duena— egin zuen proiektuarekin eta haren sinplifikaziotzat hartu. Forma geometriko apalak erabiliz, oinplano zentraleko eraikuntza txiki hau Cola de Caprarola izeneko arkitektoak hasitako lana da baina eraikuntza asko luzatu zen; izan ere, amaiera 1568an izan zuen eta kupula, berriz, XVII. mendearen hasiera arte ez zen bukatu. Oinplanoari dagokionez, karratu bat erabiltzen da bertan, alde bakoitzean abside bana duena. Burualdekoa semizirkularra bada ere, gainerako guztiak poligonalak ditugu, hiru-rek atari bana dutelarik. Nahiz eta San Pedro basilikarentzat eginiko proiektua kontuan izan, konparatuz gero, berehala ohartzen gara kasu honetan formulazioa askoz sinpleagoa dela, dorreak eta kupula txikiak hemen ez ditugulako aurkitzen. Halere, zentralizazioak sortzen zituen arazoei erantzun ezin hobe eman zitzaiela aitortu beharra dago.

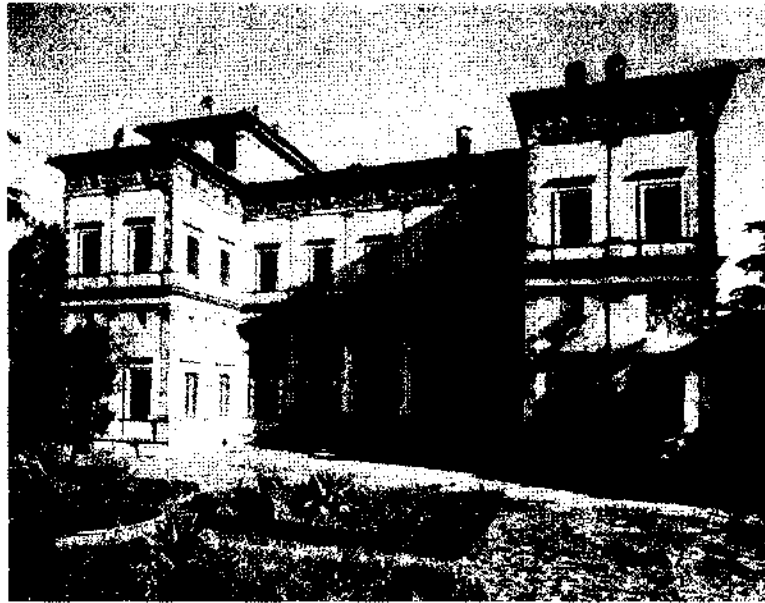


17. irudia. Cola de Caprarola. Santa Maria della Consolazione.

Montepulcianoko Madonna di San Biagio eliza, berriz, 1518an hasitako eraikuntza da, kasu honetan arduraduna Antonio da Sangallo Zaharra izango da. Gurutze grekoko oinplanoa du eta kupula gurutzadurako karratuaren gainean kokatuta dago. Sakristia aldare nagusiaren atzealdean dago eta laukizuzen bat da, kanpoaldera forma semizirkularra erakusten badu ere. Aurrean, berriz, fatxadaren alboetan, bi dorre azaltzen dira. Azkeneko bi ezaugarri horiek adierazten dute egileak Raffaelok San Pedro basilikarentzat prestatutako proiektua ezagutzen zuela. Beraz, Erromako basilikaren eragina handia eta, aldi berean, goiztiarra izan zela esan dezakegu.

Baldassare Peruzzi (1481-1536) ere, Bramante eta Rafael bezala, margolaria izan zen hasiera batean. Gainera, eta kasu honetan ere bada harremana Bramanterekin, bere lan arkitektonikoek zerikusi handia izan zuten perspektibarekin. 1505 inguruan Sienatik Erromara joan zen eta bertan egindako aurreneko eraikuntza Agostino Chigi bankariarentzat villa bat izan zen. 1509 eta 1511 artean eraikia,

Farnesina villa oso eraikuntza azpimarragarria da, eroso eta erakargarria, beheko solairuan bi logiak nabarmenduz.



18. irudia. Baldassare Peruzzi. Farnesina villa. Fatxada.

Eraikuntzaren oinplanoa asimetrikoa da eta aurreko mendean eginikoekin konparatuta, bi fatxadetan bi gorputzeko jauregiaren itxura du. Erroman fatxada nagusi horiek pilastra doriarrez eta leiho errektangeluarrez artikulatzea berritasuna zen. Lorategiko fatxada, berriz, bost zati eta aldamenean U formako bi hegaldituen lehen adibidea dugu. Estruktura horrek garrantzia handia izan zuen etorkizuneko arkitekturan, batez ere Frantzian. Barnealdeari dagokionez, bertan arkitektura eta pintura elkartzen dira, Rafaelen eta Peruzziren beraren pinturak apainduta. Benetan harrigarria da Peruzzik apaindutako kolomen gela, bertan perspektiba nola menperatzen zuen azalduz.

1520an, Rafael hil zenean, San Pedro basilikan Antonio da Sangallo Gaztea obren zuzendari eta Peruzzi haren laguntzaile izendatu zituzten. Peruzziren jarrera eraikuntzaren jarraipenari buruzko eztabaidetan garrantzitsua izan zela suposatzen da. Une hartan ere lanak oso makal joan ziren. Nahiz eta Sangallok eta Peruzzik ez lortu behin betiko proiektu bat aurkeztea, azken horrek egindako oinplano zentralizatuaren proiektua —Serlioren bitartez ezaguna— aipagarria da. Gainera, oinplano basilikal bat ere prestatu zuen. Edozein kasutan, aipagarriena marrazki arkitektonikoa berari esker zabaldu izana dugu. Erromako harrapaketa ondoan Sienara ihes egin zuen, 1535ean itzultzeko, hil baino urtebete lehenago. Beraz, badirudi San Pedro basilikaren eraikuntzan ez zuela eragin handirik izan. Sienan izan

zenean, berriz, hiriaren arkitekto izendatu zuten, baina bertan gotorle-kuetan egin zuen lan.

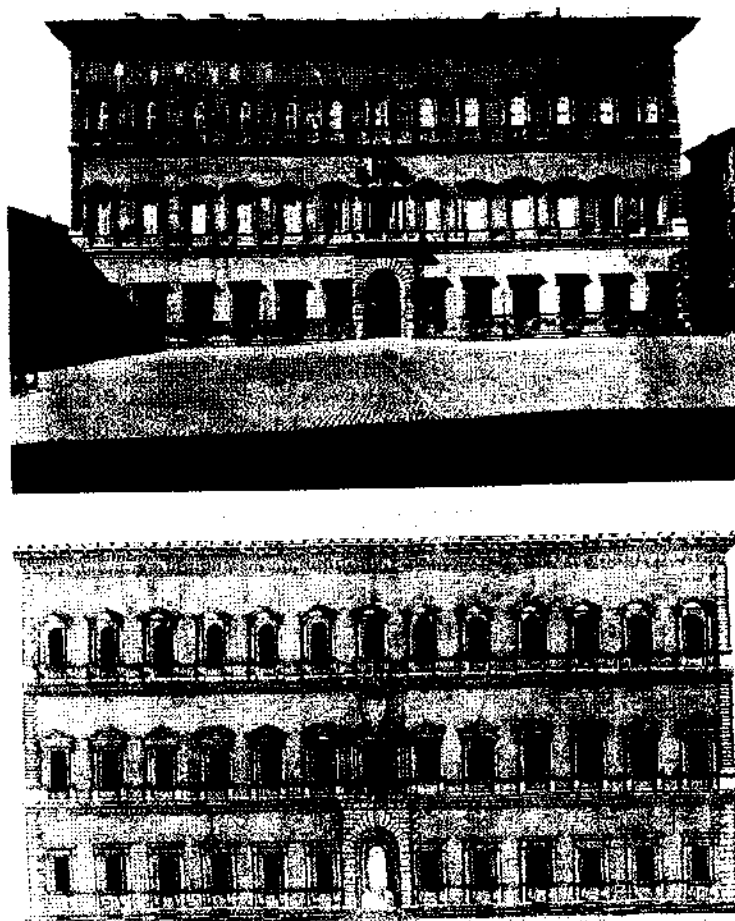
Bolognan, San Petronio elizarako proiektu bat prestatu zuen, forma gotikoak eta klasikoak elkartuz. Sienako katedralaren kupula eta Santo Domingo eliza gotikoa berreraikitzeke proiektuak ere aurkeztu zituen. Erroman eginiko azken lana askoz interesgarriagoa da, Massimo delle Colome jauregia. Erromako harrapaketan jaso zituen kalteen ondorioz, eraikuntza berriak aurreko jauregi bat ordezkatu behar zuen. Fatxada konbexua da, behean logia bat du eta bertako arkitrabea koloma batzuek sostengatzen dute, baina goiko hiru solairuetan ez du pilastrarik erabiltzen, alderdi horretatik aurreko mendeko eredu apaletara itzuliz, hau da, ordenak alde batera utziz. Antzinatea berreskuratzeko idealaren ordeztu, fatxada horretan edertasun arkitektonikoaren kontzeptio berri bat azaltzen da. Patioak, berriz, hiru solairu bakarrik ditu, bi aurrenekoetan ordenak gainjarrita azalduz. Aurrealdeak adierazten duen bezala, nabarmena da Manicrismoak gero eta garrantzi handiagoa zuela garaiko arkitekturan.

Antonio da Sangallo Gaztea (1484-1546) florentziarra zen eta, Antonio da Sangallo Zaharra eta Giuliano da Sangallo osabak zituenez, gazte zela ezagutu zuen arkitekturaren teknika. Dirudienet, Bramantek San Pedro basilikaren proiektua prestatu zuenean, Sangallo Gazteak zurgin jardun zuen kupularen arkuetan eta, horren zailtasunak kontuan izanik, ospe handia lortu zuen lan horren ondorioz. Hori dela eta, Rafael hil zenean bera izendatu zuten basilikaren arduradun. Gainera, Erromako harrapaketaen ondoren Aita Santuak egin behar izan zituen lan garrantzitsuenak berari eskaini zizkion. San Giovanni dei Fiorentini elizaren kasuan, Rafaelen proiektua ezagutzen ez badugu ere, Sansovino, Sangallo eta Peruzziren marrazkiak ezagutzen ditugu. Hirurek oinplano zentralizatu batean pentsatu zuten. Sangallo Gazteak kupuladun errotonda bat diseinatu zuen, hamasei kapera zirkular eta fatxadan kolomek eusten zuten frontoi bat izan behar zituena. Azkenean Sansovinoren proiektua izan zen garailea, gauzatu ez zen arren; haren ordeztu, garrantzirik gabeko nabe bat eraiki zen.

Klemente VII.a Aita Santu izendatu ondoren, arkitektoak Erromako gotorle-kuetan lan egin behar izan zuen, harrapaketaen ondoren premiazkoena hori zelako. Horrelako zereginak behin baino gehiagotan izan zituen, beste zenbait hiritan ere berdina egitea suertatu baitzitzaion. Arkitektura zibilari dagokionez, hasieran Bramante eta Rafaelen mintzaira formala erabili zuen. Horren adibide garbia du Erromako Diru Etxea, 1530 inguruan eraikitakoa. Barrokoan egin ziren aldaketak alde batera utzita, hormaren artikulazioak zerikusi handia du Belvederen Bramantek goiko patioa egiteko proiektuarekin. Castroko dukerrian ere mota berdi-neko eraikuntza eraiki zuen. Fatxadan aldaketa batzuk badira aurrekoarekin konparatuz. Oro har, erliebea txikiagoa da eta apaindurak garrantzi gutxiago du.

San Pedro basilikaren kasuan eraikuntza-lanak ia geldirik zeuden. Paulo III.aren garaian, mantentze-lanez gain, ia eraikuntza-lanik ez zen egin, kupula berriaren ingurua eta Konstantinoren basilika artean dagoen horma soilik. 1539an, ordea, lanen aldi berri bat hasi zen. Horretarako Antonio Labaccok, Sangallok prestatutako proiektuaren arabera, maketa berri bat egin zuen. Bertan oinplano zentrala eta basilikala elkartu egiten dira. Lehen egindako kupula, gurutze grekoko oinplanoa eta izkinetako dorreak mantendu egiten ziren, baina fatxada urrunduz, eraikuntzaren harmonia apurtzen zen. Ez da harritzekoa Michelangelok eraikuntzaren ardura hartzean proiektu hori bere ahultasunagatik kritikatzeara. Halere, garrantzitsuena hogei urteko zalantzekin bukatu izana izan zen. Oinaldea, arrazoi estetikoak zirela eta, hiru metro baino gehiago igo zen eta euskarriek balio estrukturala izan zuten, batez ere, hormen artikulazio-papera bigarren mailan uzteko.

Sangallo Gaztearen lanik garrantzitsuena Farnesio jauregia da.



19. irudia. Sangallo Gaztea. Farnesio jauregia. Fatxada.

1495ean Alejandro Farnesiok, gero Paulo III.a izan zenak, beste kardinal baten etxea erosi zuen eta 1517tik aurrera berriztatu egin zuen. Baina 1534an Aita Santu izendatu zutenean, Sangallok apur bat lehenago prestatu zuen proiektua aldatu egin behar izan zuen, dagoeneko jauregi hori ez zelako kardinal batena, Aita Santuarena baizik. Ondorioz, jauregia zabaldu egin zuen. Aurreko eraikuntzatik atalondoa, bi gela eta patioko hiru arku bakarrik mantendu ziren. Eraikuntza berrian fatxadak hamahiru kale ditu eta oinplanoari dagokionez, laukizuzen bat da, lau fatxadekin eta patio karratu batekin. Aurrealdean ez da kuxindurarik erabiltzen, ezta Erromako pilastra eta kolomen sistemarik ere. Hormaren tratamenduan, berriro ere, mendearen aurreneko urteetan erabilitako formak azaltzen dira, frontoien alternantzia Rafaelengandik hartuz. Edozein kasutan, gaur egun ikus daitekeena Michelangelok eginiko aldaketa batzuk ditu. Goiko erlaitza Aita Santuak berak ez zuen atsegin eta 1546an lehiaketa bat antolatu zuen aldatzeko. Michelangeloren proiektua onartu zen eta, ondorioz, erlaitz horrek neurri handiak ditu. Gainera, lehen solairuko leihoak ere aldatu egin zituen —patioko azken solairua ere berak diseinatu zuen—, erliebe handiagoa emanez fatxada horri.

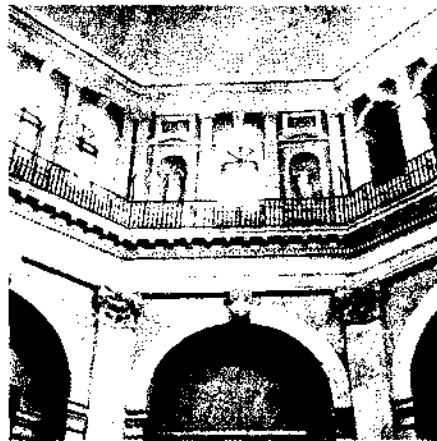
3.3. SANMICHELI, GIULIO ROMANO ETA SANSOVINO

Michele Sanmicheli (1484-1559) igeltseroen familia bateko partaidea izan arren, 1509an Orvietoko katedralaren arduraduna izatera iritsi zen. Handik urte batzuetara, 1530ean, Veneziaren agindutara izan zen, besteak beste ingeniari militar bezala. Bere lana Manierismoaren barnean kokatzen bada ere, Bramanterengandik jasotako eragina aipagarria da, berak prestatutako zenbait eraikuntzatan ikus daitekeenez. Gotorlekuez ere arduratu zenez, aipagarriak dira Veronan utzi dizkigun bi ate. Porta Nuova izenekoak, adibidez, hogeita hamarreko hamarkadan eginikoa da. Nahiz eta XIX. mendean aldaketak jaso, ordena doriarraren eta, batez ere, kuxinduraren erabilerak beharrezkoa zuen sendotasun-itxura ematen dio. Porta Palio izenekoan, berriz, 1555 inguruan eraikitakoa, artikulazioa zertxobait aldatzen da, oreka handiagoa erakutsiz maira bertikalen eta horizontalen artean.

Aipatutako hiri horretan lau jauregi ere diseinatu zituen. Horien artean aipagarriena Bevilacqua jauregia da, 1530 inguruan eraikitakoa. Oinplanoari dagokionez, berrikuntzarik ez badu ere —lurralde honetako eraikuntzetan ia ezinezkoa zelako—, fatxada da duen elementurik interesgarriena. Printzipioz aurrealde horrek simetrikoa izan behar zuen, baina proiektua oso-osorik gauzatu ez zenez, sarreraren eskuinean bost kale ditu eta bestaldean bakarra. Beheko solairuan kuxindura erabiltzen da, pilastra toskanarrak nabarmenduz. Goian, berriz, eta garaipen-arkuaren sisteman oinarrituta, emaitza ikusgarria suertatzen da. Pisu bietan kale zabalak eta estuagoak ageri dira, apaindura aurrealde osoan zehar zabalduz. Bestalde, Canossa jauregia apur bat beranduagokoa da. Aurrekoarekin konparatuta, apaindura eta erliebe gutxiago ditu bere aurrealdeak. Goiko solairuan erabilitako pilastra bikoi-tzak Erromako Caprini eta Caffarelli jauregiekin zerikusia badu ere, sarrerari

dagokionez, badirudi gero aipatuko dugun Giulio Romanoren Palazzo del Tè ize-nekoari lotu behar zaiola. Guastaverza eta Pompei jauregiak ere berak proiektatu-koak dira, beraien interesa hain handia ez bada ere. Arkitektura zibilarekin jarraituz, Venezian Cornaro eta Grimani jauregiez arduratu zen, non ohiko ereduak erabili zuen, alegia, aurreko mendeko arkitekturari buruz hitz egitean azaldu duguna. Grimani jauregiaren aurrealdean ikus daitekeenez, sarreran garaipen-arkuaren eskema era-biltzen du hemen ere. Horrez gain, aipagarria da ordenak gainjarrita egon beharrean errepikatu egiten direla solairu desberdinetan, arau klasikoa baztertuz. Dena dela, emaitzak dotorezia handia erakusten du.

Arkitektura erlijiosoari dagokionez, bere lanak benetan erakargarriak dira. Lau estruktura diseinatu zituen, denetan ere oinplano zentralizatuak erabiliz. Orvieto Santo Domingo elizan eginiko Petrucci kaperan oktogono forma duen gela bat eta koru txiki bat erabili zituen, kriptak bat izango balitz bezala. Veronan, berriz, San Bernardino elizan Pellegrini kapera gauzatu zuen, aurrekoa baino interesgarriagoa dena. Gela batetik iristen da oinplano zirkularra duen kapera horretara, bertan ere garaipen-arkuan oinarritutako sistema bat erabiliz. Halere, —eta Della Torre familiarentzat eginiko kapera txikia aipatu besterik ez dugu egingo— bere lanik azpimarragarriena Santa Maria di Campagna da. Veronatik gertu dagoen eliza, 1559an hasitakoa.



20. irudia. Michele Sanmicheli. Santa Maria di Campagna.

Kanpoaldetik ikusita oinplano zirkularra badu ere, barnealdean elizak oktogono forma du eta koruak, berriz, gurutze grekoko itxura erakusten digu, estruktura zentralizatuak denak ere. Ikuspegi horretatik emaitza benetan bikaina bada ere, egia esan, arkitektoak arazo ugari izan zituen aipatutako estruktura horiek era egoki batez elkartzeko. Kupula egiteko oskol bikoitza erabili behar izan zuenez, kanpoaldetik ikusita proportzioak desorekatuta azaltzen dira. Edozein kasutan, aukeraturako eskema zela eta, arazo hori gainditzea ezinezkoa zen. Aipatutako guztiaz

gain, benetan garrantzitsuak dira Sanmichelik utzi dizkigun obrak, interes-garriak eta erakargarriak izateaz gain, eragina izan zutelako Palladioren eta, Barro-koan, Longhenaren lanetan.

Giulio Pippi de Gianuzzi (1499-1546), Giulio Romano izenaz ezagutua, Raffaelloren ikaslea izan zen, logia vatikanoean eta Madama villan berarekin kolaboratuz. Gainera, irakaslea hil zenean, berak zuzendu zuen, Giovanfrancesco Pennirekin batera, haren lantegia. Rafaelen estiloan ikus zitekeen estruktura eta apaindura arteko nahasketa bere lanean ere agertzen da. Bestalde, eta Peruzzirekin gertatzen zen bezala, bere obran ere elementu klasikoak eta klasikoak ez zirenak erabili zituen, kontraste handiak sortuz. Irakaslea hil ondoren Mantuara joan zen, 1524an. Handik aurrera Gonzagatarren gortean eginiko lan artistiko guztien arduraduna izan zen, besteak beste, dukearen egoitzaren berritzearena edo Karlos V.a bertara joan zeneko harrera ofizialerako prestatu zen eszenografiarena. Edozein kasutan Erroman zen bitartean ere zenbait proiektu prestatuko zituen, aipagarriena Maccarini jauregia. Caprini jauregian bezala, fatxadak bost kale ditu. Behcan kuxindura erabiltzen da eta goiko bi solairuetan kapitelik gabeko pilastra bikoitzak. Nahiz eta eskemak aurretikoak izan, materialaren erabilerak eta aukeratutako formak orijinaltasun handia ematen diote aurrealde horri, klasizismotik urrunduz.

Mantuara iritsi zenean, eta auzo berri ugari proiektatu zituenez, hiri moderno bihurtu zuen. Lanik ezagunena Palazzo del Tè izenekoa da. Hiritik kanpo zegoen irla batean kokatua, bertan Federiko Gonzagaren ukuiluak zeuden eta, dirudienez, hasieran bere asmoa atsedena hartzeko pabiloi bat eraikitzea izan zen. Iritziz aldatu ondoren, lanak 1525ean hasi eta 1534an ia bukatuta izan ziren. Neurri oso handiak dituen eraikuntza horretan gorputz bakarreko bloke bat erabili zuen, barnean patio karratu bat kokatuz. Kuxindura nagusitzen da, ez fatxadetan bakarrik, baita patioan ere, sendotasuna eta tentsio ikaragarria lortuz. Nahiz eta kanpoaldean koloretako apaindura desagertu, barnea benetan harrigarria suertatzen da. Alderdi horretatik, Manierismoaren zentzua ondo adierazten du Erraldioen gelak, ilusionismoa nagusituz. Lorategiko logia klasikoagoa bada ere, kontuan izan behar dugu arkitektoaren asmoa kontraste handiak sortzea izan zela, betiere ikuslearen harridura lortzeko. Ezaugarri manieristak hiriko dukearen jauregian ere agertzen dira, bertan Estivale izenarekin ezagutzen den fatxadan ikus daitekeenez. Zazpi kaleko aurrealde horretan kuxindura ez da beheko solairuan bakarrik agertzen, goikoan ere bai. Horrez gain, ordena doriarrari mugimendua ezartzen dio, arku beheatuak ere erabiliz. Ondorioz, elementu sostengatzaileen eta sostengatuen arteko harremana dinamikoa da, baina ez harmonikoa.

Federiko Gonzaga hil zenean, arkitektoaren eragina mantendu egin zen Ercole Gonzaga kardinalaren erregeordetzaren garaian. Orduan hartu zuen parte Mantuako Katedralaren eta San Benedeto Po elizaren berritzeetan. Azkenik, aipagarria da ere bere etxebizitzaren aurrealdea. Nahiz eta aurreko lanekin konparatuta

bilakaerarik ez erakutsi, 1540 inguruan eraikitako obra honetan ere nabaria da arau klasikoaren baztertua. Bukatzeko, esan dezagun arkitektoaren eragina Italiatik kanpo nabarmendu zela gehienbat, Frantziara Primaticcioren bitartez iritsi zen.

Jacopo Tatti (1486-1570), il Sansovino deitua, eskultore lanetan hasi zen Florentzian Andrea Sansovinoren lantegian. Vasarik esaten digunez, 1506 eta 1511 artean Erroman izan zen Giuliano da Sangalloren etxean. Urte batzuen buruan, eta berriro ere Erroman zenean, harrapaketa gertatu eta Veneziara alde egin zuen eta hasieran San Marcoko kupulak sendoagotzen ibili zen. Azkenean, 1529an hiriko arkitekto garrantzitsuena izatera iritsi zen, *Proto dei Procuratori di supra* izenarekin ezagutzen zena. Ondorioz, bere ardurapean izan ziren San Marco eta prokuradoreentzako eraikuntza. Prokuradoreak ziren ere San Marco bibliotekaren arduradunak. Hasieran elizan kokatuta bazegoen ere, azkenean eraikuntza berri bat egitea erabaki zuten, Piazzeta izeneko plazan eta dogoen jauregiaren aurrean. Sansovinok proiektatutako San Marco biblioteka 1537an hasi zen eraikitzen.



21. irudia. Sansovino. San Marco biblioteka. Fatxada.

Bi solairu ditu, bietan arkuak erabiliz eta erlaitzei esker beraien horizontaltasuna azpimarratuz. 1545ean goiko bost tramu estaltzen zituen ganga erori zenez, arkitektoa bota eta kartzelaratu egin zuten, azkencan berritze-lanak bere ardurapean geratu baziren ere. Lanak hemen ere luzatu ziren eta amaiera Vincenzo Scamozzi eman zien. Vasarik eta Palladiok esan zuten bezala, biblioteka honen bitartez Sansovinok estilo erromatar berria ekarri zuen Veneziara. Kontuan izan behar dugu bertan lehenbizi erabiltzen direla ordena klasikoak, koloma, pilarea eta taulamen-

duaren arteko pisuaren eta euskarrien erlazioa era egoki batean. Aurrealdean argi-lun efektuak baliatu zituen, bolumenei eta efektu eskultorikoei garrantzi handia emateko.

San Marcoren aurrean Loggeta izeneko eraikuntza ere berak proiektatu zuen. Estatuko kontseiluentzako biltzar-lekua izan behar zuen logia txiki horrek hiru tramuko solairu bakarra du. Garaipen-arkuan oinarrituta discinatu zuen fatxada, erdi-puntuko arkuen artean koloma bikoitzak erabiliz. Bere ardurapean eraiki zen ere bertako Diru Etxea. Beheko solairuan pilastrak eta arkuak marmolezko kuxinduraz daude eginak eta goian, berriz, kolomek enbor zilindrikoak dituzte. Apaındurarik ez dagoenez, monumentaltasun handiko lana dugu. Azkenik, badirudi azken solairua 1560 inguruan ezarri zitzaioela, beharbada arkitekto beraren lana izan zena. Urte batzuk lehenago, 1530eko hamarkadaren inguruan, Corner della Cà Grande jauregia ere eraiki zuen. Kasu honetan ere bada Bramantek Caprini jauregiarekin sortutako ereduaren eragina. Halere, beheko solairuan Erdiko hiru kaleak atalondo antzeko bat sortzeko zabaltzen dira, Giulio Romanoren zenbait lan gogoratuz. Edozein kasutan, Sansovinok berak ere eredu bat sortu zuen Veneziako arkitektura-rentzat, bertako familiarik garrantzitsuenek XVIII. mendera arte erabiltzen jarraitu zutena.

3.4. MICHELANGELO BUONARROTI

Eskultorea, margolaria eta arkitektoa, Kapera Sixtinoko freskoak bukatu eta handik lau urtetara, Julio II.aren hilobian lanean ari zenean, 1516an, Michelangelo Buonarroti (1475-1564) bere lehen mandatu arkitektonikoa jaso zuen. Medici familiako Aita Santuen garaian —Leon X.a (1513-1521) eta Klemente VII.a (1523-1534)— bere proiektu arkitektonikoei Florentziako San Lorenzo elizarekin zerikusia izan zuten. Aipatutako familia horren elizaren barnea 1470 inguruan bukatu ondoren fatxada egitea izan zen kezka nagusia. Hori dela eta, 1515ean Rafaelek, Baccio d'Angolok eta Andrea Sansovinok beren proiektuak aurkeztu zituzten, ezagutzen ez baditugu ere. Azkenean, 1516an Leon X.ak Michelangelori eskatu zion fatxada horrentzat maketa bat prestatzea. 1518an kontratua sinatu zuten. Bere marrazkietan ikus daitekeenez, bere aurreneko proiektuetan Giuliano da Sangalloren ideiak kontuan izan zituen eta aukeratutako mintzaira arkitektonikoak ere arkitekto horren lanekin zerikusia izan zuen. Horrez gain, apaındurak ere izugarritzko garrantzia izan behar zuen, erliebeak eta eskulturak izan zituelako. 1518ko maketa Buonarrotiren etxean dagoena bide da. Halere, eta kontratua kontuan izanik, badirudi bi solairuko atalondo horretan eskulturak oraindik ere garrantzi handiagoa izan zuela. Halere, 1520an proiektu hori bertan behera uztea erabaki zen.

Aurreko lana gauzatu ez zenez, Leon X.ak eliza horretarako Sakristia Berria eraikitzeko mandatua luzatu zion, mausoleo bat izan behar zuena. Ez da harritzekoa funtzio hori izatea, bere garaian Brunelleschik eraikitako sakristia zaharrak helburu hori zuelako. Gela biek oinplano berdina bazuten ere, beraien altxaketa oso desberdina da, sakristia berrian atiko bat dagoclako pilastren eta petxinen artean. Gainera, kupula erdiesferikoa da, ez trenkatua, eta bertan agertzen da lehenbizi Panteoiko kasetoidura berbera. Nahiz eta sakristia zaharrean erabilitako elementuetan oinarritu, tratamendua oso bestelakoa da. Ezaugarri manieristak nagusitzen dira bertan, ateak ere bigarren mailan geratuz, beraien gainean ditugun nitxoak direla eta. Kasu honetan ere lanak asko luzatu ziren eta artistak prestatutako proiektua ez zen oso-osorik gauzatu.

Klemente VII.a Aita Santu izendatu zutenean, 1523an, Michelangelori familiaren eliza horretan biblioteca bat proiektatzeko agindu zion. San Lorenzoko liburutegiaren lanak 1525ean hasi ziren eta artistak 1534an Erromara alde egin zuenean oraindik bukatu gabe zeuden. Haren aginduei jarraituz, Tribolok, Vasarik eta Ammannatik amaitu eta inaugurazioa 1571n izan zen. Aita Santuaren aginduz, bi solairuko klaustroak ez zuen inongo aldaketarik jaso behar, irakurgela hirugarren solairuan kokatuz. Beraz, neurriak aurretik prestatuta zeuden. Gelara iristeko klaustroaren eta sakristia zaharraren artean atalondo bat prestatu behar izan zuen, *ricetto* izenarekin ezagutzen dena.



22. irudia. Michelangelo. Ricetto.

Hasierako projektuan irakurgelak eta atalondoak garaiera berdina bazuten ere, Aita Santuaren gustukoa ez zenez, azkenean ideiaz aldatu eta atalondoak altuera handiagoa du. Elementu arkitektonikoen erabilera benetan azpimarragarria da.

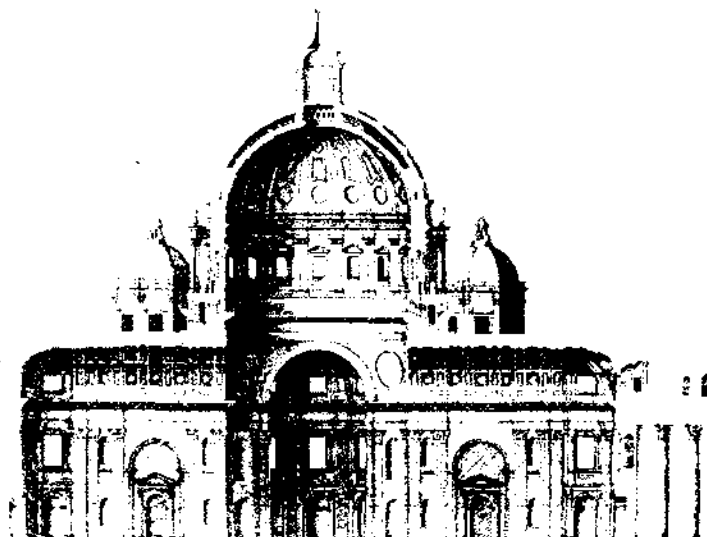
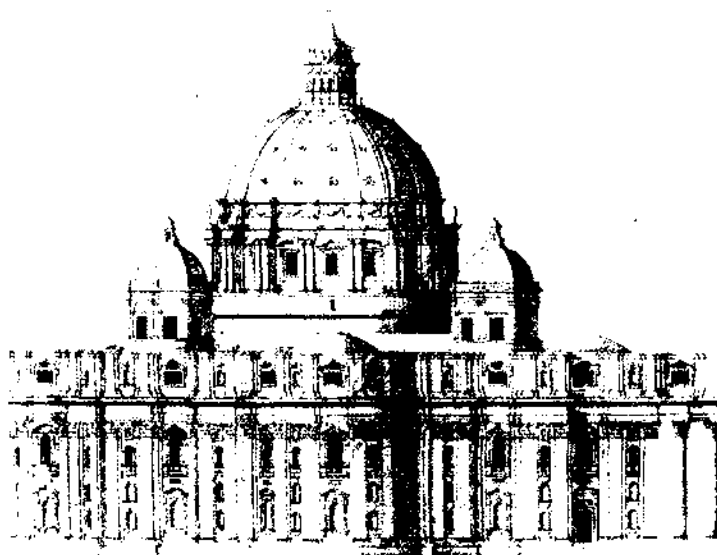
Hormak, funtzio sostengatzailea izan beharrean, apaindura bezala erabiltzen dira eta pilastrak dira betebeharrak estruktural hori betetzen dutenak. Neurri batean horretara behartuta bazegoen ere, ezaugarri manieristak oso agerian geratzen dira atalondoan. Kolomak eta haien oinarriak horman sartuta daude. Nahiz eta horrelako euskarriek aurretiko klasiko bat izan —II. mendean eraikitako Annia Regillaren hilobian— hemen ikus daitekeen planoen arteko kontrastea ikusgarria suertatzen da oso. Eskailera erdian kokatzen da eta hasieran hiru tarte ditu goian bakar batean elkartzeko. Gainera, erdiko mailen bukaera konbexua da, albokoak zuzenak diren bitartean. Horrez gain, beheko hirurak zabalagoak eta altuagoak dira. Azken finean, ikuslea bideratzeko egin dugu eskailera, gela horren erdia betetz. Garai hartakoak ere konturatu ziren biblioteka honen konposizioak eta xehetasunek apurketa bat suposatzen zutela tradizio arkitektonikoarckiko, eta ez mintzaira formalagatik bakarrik, baita espazioaren antolamenduan ere, emozioak sortzeko egin zelako.

Paulo III.a Aita Santua izendatu zutenean, Farnesio familiako partaide horrek Michelangelori eskaini zizkion Erromako proiektu arkitektonikorik garrantzitsuenak. Hori dela eta, 1537an Kapitolioko eraikuntzen berritze-lanak hasi ziren, bertara Marco Aurelioren zaldizko estatua ckarri eta gero, ordura arte Letrango San Juan elizan kokatuta egon zena. Lanak XVII. mendera arte bukatu ez baziren ere, haxe dugu XVI. mendean Erroman eginiko hirigintzako proiekturik garrantzitsuenak. Egia esan, oso gune garrantzitsua zen, Piazza del Campidoglio izeneko horretan zegoelako Erromako gobernuaren egoitza. Ekialdean Palazzo del Senatore izeneko zegoen, iparraldean Santa Maria in Aracoeli eliza frantziskotarren alboa ikus zitekeen eta bere aurrean *quattrocento*an eraikitako Palazzo dei Conservatori izeneko. Bi jauregi horien fatxadak aldatzeaz gain, artistak beste jauregi bat ere proiektatu zuen azkenekoaren aurrean. Ondorioz, eliza ez zen ikusiko eta espazioa urritu egingo zen. Artistaren izena 1539an agertzen da dokumentazioan, Marco Aurelioren irudia jarri eta aipatutako eliza horren azpian horma bat eraiki zenean. 1544an elizaren gurutzeadurari hiru tramuko logia bat eta eskailera bat, ezarri zitzaizkion plazatik bertara iristeko. 1550 eta 1553 artean Palazzo dei Conservatori ondoan beste hainbeste egin zen, 1561ean azken eraikuntza-aldiari ekinez. Horrela, Pio IV.aren garaian Senatore jauregia berriztatu zen, Marco Aurelioren irudia lekuz aldatu, kalostra eraiki eta fatxada berria egin zitzaion dei Conservatori jauregiari. Senatore jauregian lanak Michelangeloren lagun batek zuzendu zituen, Tommaso dei Cavalierik; dei Conservatori jauregiaren kasuan, berriz, oin-planoak Guidetto Guidetti arkitektoak prestatu zituen artistaren aginduei jarraituz. Hemen ere lanek luze jo zuten. Dei Conservatori jauregiaren fatxada 1584an bukatu zen eta Senatore jauregiakoa 1600 inguruan, Giacomo della Porta ardurapean. Azkeneko eraikuntzaren dorrea 1577an tximista batek jo zuenez, 1583an berriztatu zen Martino Longhiren proiektu bati jarraituz. *Cordonata* izeneko, hau da, plazara iristeko prestatu zen kalostradun aldapa, urte horietan bukatu zuen della Portak berak. Azkenik, Palazzo Nuovo, dei Conservatori izenekoaren aurrean eginikoa, 1603 eta 1654 artean eraiki zen.

Plaza honetako jauregitan agertu zen lehenbizi Erromako arkitektura zibilean ordena erraldoia. Modu horretan irtenbide erraza aurkitu zitzaion antzinateko koloma eta pilastren sistema jauregi modernoan gorputz-zatiketarekin elkartzeak suposatzen zuen arazoari. Bestalde, Senatore jauregian beheko solairua kuxindurazko basamentua izango balitz bezala eraiki zen, non gaineko pilastra erraldoiek funtzio estrukturalik ez duten, aurreko eraikuntza fatxada horren atzean dagoelako. Tratamendu horrek, beheko solairuan bertan duen eskailera bikoitzarekin eta eraikuntzaren garaierarekin batera, jauregiaren garrantzia azpimarratzen du. Bestalde, plazaren forma trapezio batena bada ere, aurrez aurre ditugun Palazzo dei Conservatorik eta jauregi berriek erakusten duten simetriari esker ikusleak laukizuzenaren itxura hartzen dio. Lurreko apaindurak ere funtzio berdina du. Gainera, marrazki horri esker zaldizko estatuak dena baino handiagoa dirudi. Ondorioz, enperadorearen irudia konposizioaren gai nagusi bilakatzen dela esan dezakegu. Aipatutako guztia kontuan izanik, garbi dago plaza honen berritzea benetan lan bikaina dela, hirigintza aldetik azpimarragarria.

Farnesio jauregiaren ardura 1546an hartu zuen Michelangelok. Sangallo Gazteari buruz hitz egitean ikusi dugunez, ordurako patioa hasita zegoen eta eraikuntzaren zenbait gela ere eginak zeuden. Patioaren logian ordena joniarra utzi eta goiko solairua proiektatu zuen, behekoekin konparatuta garaiera handiagoa eta apaindura gehiago duena, fatxadaren erlaintzarekin egin zuen bezala. Dirudienez, bere asmoa jauregiaren atzealdeko lorategiak eta Tiberren bestaldekoak elkartzea zen, zubi bat eraikiz. Hori dela eta, bigarren solairuan hiru tramuko logia bat egiteko proiektua ere prestatu zuen, baina, tamalez, ideia horiek ez ziren inoiz gauzatu.

Urte horretan bertan ere hartu zuen San Pedro basilikaren ardura.



23. irudia. Michelangelo. San Pedro.

Bi maketa aurkeztu eta bere proiektuak, Aita Santuaren laguntzarekin, onartuak izan ziren, aurrekoek konpondu ezin izan zituzten arazoei irtenbidea aurkituz. 1564an hil zenean hegoaldeko besoa bukatuta zegoen, iparraldekoan gangen zati bat besterik ez zen falta eta kupulako danborra ia bukatuta zegoen. Gurutzearen mendebaldeko besoa, berriz, gaur egungo presbiterioa, XVI. mendearen bukaeran eraiki zen, Rossellino eta Bramanteren korua bota eta gero. Michelangeloren proiektua aurrekoekin konparatzen badugu, ezer baino lehen hormen sendoagotzea azpimarratu behar da, ondorioz sistema estrukturala sinplifikatuz. Hori dela eta,

kupulako lau pilareak ez daude bigarren mailako kaperek inguratuta, gurutzaduraren besoek ez dute deambulatoriorik eta besoak ere motzagoak dira. Azken finean, Bramanteren oinplanoa birmoldatu zuela esan dezakegu, nahiz eta kupula txikiagoen sistema onartu ez. Kanpoko hornei garaiera berdina eman zien elizaren inguru guztian eta beraien artikulaziorako Bramantek kupularentzat pentsatutako pilastra erraldoi bikoitzen sistema onartu zuen. Gainera, erlaitz nagusiaren gainaldekoko atikoa eraikuntza guztira zabaldu zuen, besoetako gangak ezkutatuz. Beraz, proiektuaren ezaugarriak azpimarragarriena barnealdearen eta kanpoaldearen arteko harmonia da, horren artikulazioa berdina delako bietan.

1558 eta 1561 artean Michelangelok kupula nagusiaren maketa bat prestatu zuen. Kupula hori Giacomo della Porta k eraiki zuen 1588 eta 1591 artean. Diseinuarekin konparatuta, nahiz eta oskol bikoitza mantendu, bazen bertan aldaketa bat: eraikitakoa zorrotzagoa zen. Proiektatutakoa erdiesferikoa zen, Pantcoikoa eta Bramantek pentsatutakoa gogoraziz, eta danborrean koloma bikoitzen artean leihoak zeuden, eginikoan ere ikus daitekeenez. Azken ezaugarri horren zergatia kanpoaldeko hormekin jarraipena lortzea izan zen. Bestalde, kupula nagusiaren ondoan dauden bi kupula txikiak ere della Porta k eginikoak dira. Ez dirudi Michelangeloren asmoa hori zenik, nahiz eta grabatuetan horrela agertu, beharbada ideia Vignolarena izan zen. Beraz, San Pedro basilikaren kasuan Michelangeloren lana oso garrantzitsua izan zen nahiz amaiera Madernok eman, azkenean, luzerako oinplanora itzuli ostean.

1559an Toskanako Cosimo dukeak San Giovanni dei Fiorentini izeneko elizarako zenbait diseinu prestatzeko eskatu zion. Marrazkiak bakarrik ezagutzen baiditugu ere —azkenean eliza Giacomo della Porta k eraiki zuelako—, Michelangeloren proiektuan espazio zirkular bat agertzen zen, garaiera txikiagoko zortzi kapera eta atalondoez inguratuta. Bestalde, Santa Maria Maggiore elizan Sforza kapera bere proiektuari jarraiki eraiki zen 1560 eta 1573 artean. Neurri handiko kapera horren absideak zirkularrak dira eta aldarean dagoen besoa, berriz, laukizuzen bat da. Pio IV.aren garaian (1559-1565) Porta Pia izeneko atea ere eraiki zuen, baina XIX. mendean blakatu zenez zaila da jakitea arkitektoaren asmoa zein izan zen, batez ere atikoari dagokionez. Aita Santu horrek eskatu zion Dioklezianoren termetako *tepidarium* izeneko atea ere eliza bihurtzea, Santa Maria degli Angeli. Aldare nagusia zeharkako ardatzean kokatu zuen, berriro ere erakutsiz espazioa zela bere kezkarik handiena azken lan horietan.

3.5. ERROMAKO ARKITEKTURA MENDEAREN BIGARREN ERDIALDEAN

Pierro Ligorio (1519-1583) margolari-lanetan hasi bazen ere, Paulo IV.ak Vatikanoko jauregiaren zuzendari izendatu zuen. Gainera, San Pedro basilikako ardura ere izan zuen urtebetez. Antzinateaz oso kezkatua —antikuariotzat har dezakegu—,

1553an *Antichità di Roma* liburua argitaratu zuen, bertan antzinako zirkuen deskribapena eginez. Belvedereko patioaz arduratzeaz gain, bere lanik aipagarriena Casinodino di Pio IV izenarekin ezagutzen den villa dugu. Antzinatean eta, ziurrenez, Plinio Gaztearen eskutitz batean oinarritzen den atsedenerako leku horretan apaindura da benetan azpimarragarriena. Patio obalatu baten inguruan sortzen da multzoa. Luzerako ardatzean kokatzen diren logien fatxadek ondo adierazten dituzte lehen aipatutako kezka, hormaren artikulazioan euskarririk erabili gabe. Bestalde, 1565 eta 1572 artean Ippolito d'Esterentzat beste villa bat ere eraiki zuen, kasu honetan Tivolin. Neurri handiko lana, bere parte-hartzea zenbaterainokoa izan zen jakitea zaila bada, ere, non antzinatearekiko mirespen hori ezaugarri guztiz manieristekin elkartzen den.

Giacomo Barozzi, Vignola (1507-1573) izenaz ezagutua —izen hori zuen hirian jaio zelako—, Alexandro Farnesio kardinalaren eskutik iritsi zen Erromara. Konposizio arkitektonikoan tradizioari jarraitu zion eta 1562an bost ordenei buruzko tratatu garrantzitsu bat argitaratu zuen. *Regola delle cinque ordini* izeneko liburu horretan 32 lamina ageri dira eta, bere praktikotasuna dela eta, XVII. eta XVIII. mendeetako arkitektoek asko erabili zuten. Dirudienez, Bolognan Bocchi jauregiaren eraikuntzan parte hartu zuen. 1545eko grabatu batek erakusten digu zer-nolako fatxada zuen. Basamentuak eta lehen solairuko leihoen markoak kuxindura dute, Giulio Romanoren lana gogorarazten duena. Erroman, berriz, 1551n hasitako Giulio Aita Santuaren villan fatxadak badu zerikusia lehen aipatutako eraikuntzaren aurrealdearekin. Vasari eta Ammannatirekin batera diseinatutako eraikuntza horrek bi solairu eta atalondo bat ditu, atzealdean logia erdizirkular batekin. Interes handiko lana izan arren, aipagarriagoa dugu Caprarolako Farnesio jauregia. Oinplanoari dagokionez, gotorleku batean oinarritu zen eta pentagonoaren forma aukeratu. Halere, aurrealdetik ikusita badirudi laukizuzen-formako eraikuntza baten aurrean gaudela. Patioa, berriz, zirkularra da eta hormaren artikulazioa egokia suertatzen da. Aurrealdean ikus daitekeen, balio eszenografikoko garrantzi handia dute lan honetan.

Arkitektura erlijiosoari dagokionez, nahiz eta Erromako harrapaketa ondoen. San Pedro basilikaren salbuespenarekin, eraikuntza-lan gehienak geldituta izan, Vignolaren lanak garrantzi ikaragarria du. Gesù eliza jesuitan, 1568an hasitako eraikuntzan, eragin ikaragarria izan behar zuen lana gauzatu zuen. Gurutze latindarreko oinplanoa du, ia basilikala, gurutzadurako besoak kanpoaldean ez direlako nabarmentzen. Nabea kanoi-gangez estaltzen da, lau kapera ditu albo bakoitzean eta gurutzaduran, berriz, kupula handi bat erabiltzen du. Horren ondoren beste tramu bat dago eta, azkenik, abside zabal bat. Barnealdea pilastra erraldoi bikoitzen bitartez artikulatzen da, beraien artean erdi-puntuko sarrera duten kaperak kokatuz, eta erlaitza fatxadan hasi eta gurutzaduraraino iristen da. Fatxadari dagokionez, azkenean Giacomo della Portaren proiektuari jarraituz eraikitzea erabaki zen. Horrez gain, nabearen ganga ere arkitekto horren lana da. Lehen esan dugunez, eliza

honek garrantzi handia du, berarekin Vignolak sortu zuelako Barrokoan hainbat aldiz erabili zen luzetarako elizaren credua. Baina bere ekarpena ez zen hor bukatu, berak erabili baitzuen lehenbizi oinplano obalatua. Forma hori zuen ganga Giulio Aita Santuaren villan zegoen Sant'Andrea elizan erabili bazuen ere, oinplanoa 1565ean hasitako Sant'Anna dei Palafrenieri elizan agertu zen, eraikuntza horren garrantzia oso azpimarragarria izanik.

Giacomo della Porta (1533-1602) arkitektoak monumentaltasun handiko lanak egin zituen, antzinatean oinarrituta, Michelangeloren lan erromatarren sinplifikazio bat erakutsi zuen. Lehen aipatu dugu Kapitolioko eta Gesù elizako lanetan parte hartu zuela. Gainera, Vignola hil zenean San Pedro basilikako arkitekto zuzendaria ere izan zen. Edozein kasutan bere lanik interesgarriena Gesù elizaren fatxada dugu.



24. irudia. Giacomo della Porta. Gesù eliza. Fatxada.

Vignolaren proiektuarekin konparatuta nitxo eta irudi gutxiago dituela esan dezakegu. Garaiera eta erliebe gehiagokoa, erdiko kalca nagusitzen da aurrealde honetan eta bere eragina ere aipagarria dugu. Bestalde, Santa Maria ai Monti elizan jesuiten eliza horren sinplifikazio bat azaltzen du, ereduaren garrantzia baieztatuz. San Atanasio dei Greci izeneko elizaren fatxadan, berriz, aurreneko aldiz Erroman bi dorre azaltzen dira, nahiz eta dagoeneko San Pedro basilikan eta Gesù elizaren proiektuetan agertzen ziren.

3.6. *TOSKANA ETA IPARRALDEA MENDEAREN BIGARREN ERDIALDEAN*

Bartolomeo Ammannati (1511-1592) eskultoreak arkitektura-lanak ere egin zituen. Bere obrarik aipagarriena Florentziako Pitti jauregiaren patioa da, 1560an hasitako lana. Atzealdean eraikuntzari bi hegal ezarri zitzaizkion eta pixka bat harantzago teatro bat sortu zen. Patioak hiru solairu ditu eta ordenak gainjarrita agertzen badira ere, aipagarriena kuxinduraren erabilera da, solairu eta euskarri guztietara zabaldua. Ondorioz, sendotasun-itxura areagotzen da, erakargarritasun handiko lana lortuz. Giorgio Vasari (1511-1574) tratadista ospetsua eta margolaria izateaz gain arkitektoa ere izan zen. Uffizi eraikuntzaren lanak 1560an hasi zituen eta hil zenean Alfonso Parigik eta Bernardo Buontalenti hartu zuten haren tokia. Administrazio-lanetarako prestatutako eraikin honek hirigintza aldetik ere garrantzia handia izan zuen. Kalearen —kalea baino gehiago patioa esan beharko genuke— alde bietan kokatua, U formako oinplanoa duelako, behean arkupeak eta gainean hiru solairu ditu, erliebe dezenteko aurrealdeak azalduz, hain neurri handiak izanik bestela emaitza ez zelako batere egokia izango. Gainera, aipagarria da ere Santa Maria Novella eta Santa Croce elizen barnealdeak eraberritu zituela, Trentoko Kontzilioaren ideietara egokitzeko. Lehen aipatu dugunez, Bernardo Buontalenti (1531-1608) izan zen Uffizi eraikuntzaren lanei jarraitu eta goiko solairuan teatro bat eraiki zuena. Halere, bere lanik interesgarrienak Pratolinoko eta Signako Medici villak izan ziren. Aurrenekoa XIX. mendean bota zuten eta, azkenari dagokionez, jauregia besterik ez da kontserbatzen. Oso trebea apaindura erabiltzen, kobazuloak ere diseinatu zituen. Egia esan, artea eta naturaren arteko harremana mende guztiko ezaugarri bat izan zen, baina Manierismoaren garaian nabarmenkeria eta arrarotasuna nagusitzen dira; horren adibiderik ikusgarriena Bomarzon dugu.

Italia iparraldean Galeazzo Alessi (1512-1572) da garai honetako arkitektozik garrantzitsuenak. Genoan eginiko Cambiaso villa 1548koa da eta bere aurrealdeak Peruzziren eta Sanmicheliren eragina erakusten du. Garai horretako arkitektura erromatarra ondo ezagutzen zuela nabari da Santa Maria de Carignano izeneko elizan ere. Oinplanoari dagokionez, karratu baten barnean gurutze greko bat kokatzen du eta izkinetan lau kapera. Absida laukizuzen baten barnean kokatzen denez, kanpoaldetik nabarmendu egiten da. Gainera, gurutzadurako kupularen inguruan lau txikiago agertzen dira eta hasieran lau izan behar bazuten ere, azkenean fatxadaren alboetan bi kanpandorre azaltzen dira. Beraz, San Pedro basilikarako prestatutako zenbait proiektu ezagutzen zituela argi eta garbi erakusten du, Michelangelorena bereziki, mende honetako eliza zentralizatu interesgarrienetako bat sortuz. Hiri horretan bertan ere zerikusia izan zuen Strada Nuova izeneko kale berria. Lanak 1558an hasi ziren eta bertako zenbait jauregiaren proiektuak ere egin zituela uste da. Milanen Marini jauregia ere berak diseinatu zuen, neurri handiko eraikuntza. Bertako tradizioari cutsiz, hemen ere apaindura ugari erabiltzen da eta patioa nabarmendu daiteke. Aipagarria da ere Paolo eta Barnaba Santuak izeneko

eliza, 1561 eta 1567 artean eraikia. Lehenago Santa Maria presso San Celso elizaren fatxada ere disainatu zuen, eraikuntzaren arkitektoa Domenico Giunti (1506-1560) izan bazen ere. Horren lanik ospetsuena Simonetta villa da eta Sant'Angelo eliza ere kontuan hartu behar da. Alboko nabarik gabeko tenplu horretan apaltasuna eta funtzionaltasuna dira nagusi. Azkenik, honako hauek ere aipatu behar dira: Pellegrino Pellegrinik proiektatutako San Fedele eliza, Martino Bassik eginiko San Lorenzo eliza paleokristauaren berriztatzea eta Ascanio Vittozziren Vicoforte di Mondoviko erromeriako eliza.

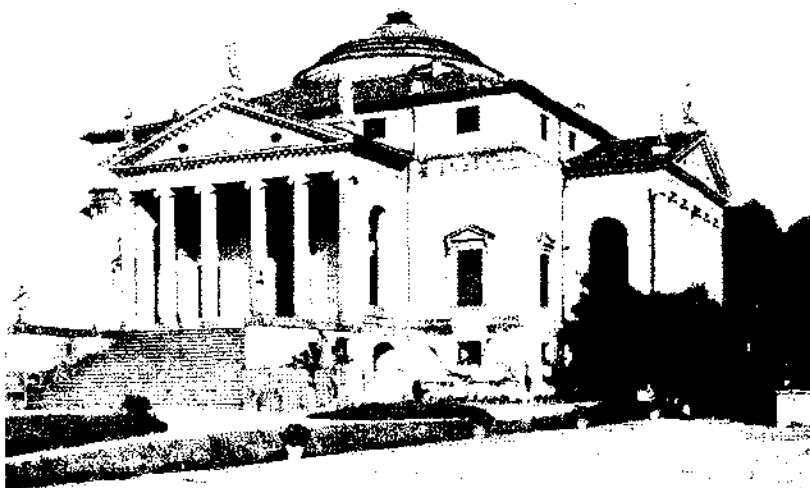
3.7. ANDREA PALLADIO

Andrea di Pietro della Gondola (1508-1580), Palladio izenarekin ezagutua, eragin handiko arkitektoa eta tratatu benetan garrantzitsu baten egilea dugu: *I Quattro Libri dell'Architettura* izenekoa, Vitruvioren tradizio humanista eta arkitektoek idatzitako eskuliburuak elkartzen dituena. Paduan jaioa, hiri horretan eta Vicenzan ikasi zuen eraikuntzaren tradizioa. Halere, bere nortasun artistikoan ez zuten ia eraginik izan. Edozein kasutan, kontuan izan behar dugu Paduatik gertu zeudela mende horretako eraikuntzarik garrantzitsuenak, besteak beste Giulio Romanoren, Sanmicheliren eta Sansovinoren zenbait lan. 1538 inguruan arkitektoak Gian Giorgio Trissino ezagutu zuen, antzinateko ikasketetan lagundu zion humanista. 1541ean Erromara joan ziren eta Palladio itzuli zenean Vicenzako nobleziaren arkitektoerik garrantzitsuena bilakatu zen. Behin baino gehiagotan izan zen Erroman, baita Italiaren iparraldean eta Frantzia ere, antzinako monumentuak ikusteko. 1561etik aurrera Veneziatik jaso zituen mandatuak eta 1570ean familiarekin bertara joatea erabaki zuen. Hiri horretan argitaratu zuen aipatutako tratatua 1575ean.

Arkitektura zibilaren arloan, aurreneko eraikuntza aipagarria Vicenzako basilika da. Erdi Aroko senatuaren egonlekua zen eta XV. mendearen bukaera aldean kalte handiak jaso zituen, arkitektoak, 1546 inguruan prestatu zituen lehen marrazkiak. Azkenik, mendearn erdialdean ekin zioten lanari eta XVII. mendearn hasieran bukatu. Bi solairuko logia bat eraiki zuen Palazzo della Ragione izeneko jauregi horren inguruan. Hori dela eta, bere proiektua pantaila bat dela esan dezakegu, aurreko eraikuntza sostengatzeaz gain plaza apaintzen duena. Bestalde, aurreko eraikuntzak baldintzatu egin zuen bere lana, besteak beste aurrealde horren garaieran eta tramuen kopuruan eta zabaleran. Eginikoak —emaitza benetan azpimarragarria— Serlio eta, batez ere, Sansovinoren bibliotekarekin du zerikusia. 1571n, Capitanatoren logia egiteko agindu zioten. Eraikuntza hori aipatu berri dugun basilikaren aurrean dago eta Veneziako gobernadorearen bizilekua zen. Hiru atal egin eta gero —agian bost beharko zituen— lanak eten egin ziren. Lau koloma erraldoien bitartez antolatzen denez, monumentaltasuna nagusitzen da bertan. Septimio Severoren garaipen-arkuarekin du harremana, kasu honetan klasikoak ez diren zenbait elementu ageri arren.

Thiene jauregia 1542 inguruan hasitako eraikuntza dugu, guztiz bukatu gabe egon arren. Erromako tradizioarekin —berc aurrealdeak badu Bramanteren Caprini jauregiarekin harremana— eta Giulio Romanok Mantuan eginikoarekin zerikusia duen lana dugu. Solairu bietan kuxindura erabiltzen du, monumentaltasun handiko patioa sortuz. Chiericati jauregia, berriz, bertako tradizioari lotuta dago, patiorik gabekoa baitugu. Kasu honetan fatxadak hiru zati ditu, eredu benetan aproposa zena kale zabal batean kokatzeko. Valmarana jauregia 1565 eta 1566 artean eraiki zen. Zertxobait lehenago arkitektoa Erroman izan zen eta bertan Michelangeloren lana ikusteko aukera izan zuen. Fatxada egokia da Vicenzako hiriak zituen kale estuarentzat; aipagarriena pilastra erraldoien erabilera da, beharbada Michelangelok San Pedro basilikarentzat prestatutako maketan ikusiko zituenak. Teatro Olinpikoa, berriz, 1579 eta 1580 arteko lana dugu. Bertako akademiak behin betiko teatro bat eraikitzea erabaki ondoren, maketa bat prestatu zuen. Perspektibak Scamozzik egin bazituen ere, Palladio eszenatokiaz arduratu zen, jauregi baten aurrealdea izango balitz bezala gauzatuz eta garaipen-arkuaren ideian oinarrituz.

Hogei villa baino ghiago ere proiektatu zituen Veneziako eta Vicenzako nobleziarentzat. Florentzian eta Erroman eginikoekin konparatuta, eraikuntza hauek funtzio praktikoa dute, bertan ekonomiaren aldaketa bat gertatu zelako. Tipologiaren aldetik, eredu desberdinak erabili zituen. Zenbait kasutan, Cornaro edo Pisani izenekoetan gertatzen den bezala, aurrealdeak bi solairu ditu, kolomen bitartez antolatua eta frontoi batekin gainaldean. Beste batzuetan, Barbaro eta Badoer izenekoetan adibidez, erdian solairu bakarreko gorputz bat erabili zuen, tenplu baten sarrera zirudiena, eta alboetan kolomak edo arkuak dituzten hegala proiektatu zituen, funtzio guztiz praktikoa zutenak. Horrez gain, badira ere proiektu sailkaezinak. Sarego dugu horren adibiderik onena. Edozein kasutan, lanik aipagarriena Errotonda izenarekin ezagutzen den Capra villa da. 1566 eta 1570 artean eraikia, oinplanoan forma geometrikoak elkartu zituen, karratua, zirkulua eta laukizuzena, dena simetriaren bitartez antolatuta. Gainera, fatxada berdina du alde guztietan. Ezaugarri formalak alde batera utziz, *belvedere* edo begiratokitza hartu beharreko eraikuntza da. Edozein kasutan, perfekzio geometrikoa nagusiturik, Errenazimentuko eraikuntzarik erakargarrienetako bat sortu zuen.



25. irudia. Palladio. Errotonda.

Arkitektura erlijiosoari dagokionez, lehen mandatua Veneziako San Giorgio Maggiore eliza izan zen. Monasterio beneditarreko eliza hau 1556an hasi zen eraikitzen bere proiektuari jarraituz. Oinplano basilikala du, gurutzadura gainean kupula, alboetan kupula-erdiak presbiterio luze batekin eta atzealdean fraideentzako korua. Erdiko nabeak hiru tramu ditu ilargixkadun kanoi-gangekin, eta aldameneko nabeetan, berriz, gurutze-gangak erabiltzen ditu. Euskarrien erabilera ere benetan azpimarragarria da. Horrela, erdiko nabeak koloma-erdi erraldoiak erabiltzen ditu, neurri txikiagoko pilastra bikoitzak arkuetan eta koloma-erdiak pilastren tartean beste bi nabeetan. Eliza hau egiteko —Palladiok berak dio bere tratatuan— antzinako eliza kristau batean oinarritu zen. Fatxadan, berriz, antzinako kolomadun arkupea erabili zuen. Garaiera desberdina dutenez hiru nabeek, ordena konposatu erraldoi bat aukeratu zuen erdian eta, alboetan, berriz, ordena korintiarreko koloma txikiagoak erabili zituen. San Francesco della Vigna elizaren fatxadan ere sistema bera erabili zuen.

Venezian bertan ere Il Redentore izeneko eliza diseinatu zuen.



26. irudia. Palladio. Il Redentore.

1576ko izurriaren ondorioz eraikia, lanak 1577an hasi ziren. Oinplanoan laukizuzen bat erabili zuen, aldare nagusiaren besoak semizirkularrak dira —errotanda bat osatuz, azken finean— eta, azkenik, koru luze bat azaldu zuen. Kupula aldare nagusiaren gainean dagoela esan daiteke, nabetik bereizita. Nabean zehar

koloma-erdiak daude, kupularen azpian arku handi bat erabiliz. Aldare nagusiaren atzean, San Giorgio elizan bezala, kolomak jarri zituen, kasu honetan semizirkulu bat osatuz, honela korua, neurri batean behintzat, isolatuz. Hemen ere gune bakoitzak bere funtzioa du: korua monasterioko fraideentzat izan zen, tribuna agintarientzat eta nabea eta kaperak fededunentzat. Fatxadaren kasuan, berriro ere hainbat neurritako aurrealdeak elkartzen ditu, bertan barnealdeko sistema estrukturala azalduz. Azkenik, Masereko kapera ere diseinatu zuen, non kupuladun gurutze greko bat erabili zuen. Atalondoari esker luzerako joera lortzen da bertan. Eraikuntza hau panteoiarekin erlazionatu behar dugu.

3.8. BIBLIOGRAFIA

- Ackerman, J.S. (1987): *Palladio*, Xarait ediciones, Bilbo.
- , (1997): *La arquitectura de Miguel Angel*, Ccleste, Madril.
- Borsi, F. (1989): *Bramante*, Electa, Milan.
- Bruschi, A. (1987): *Bramante*, Xarait ediciones, Bilbo, 147. eta hurrengo or.
- Constant, C. (1988): *Palladio*, Gustavo Gili, Bartzelona.
- Cresti, C.; Rendina, C. (1999): *Villas y palacios de Roma*, Könemann, Kolonia, 76-125., 148-155. or. eta 168-173. or.
- González Román, C. (2001): *Spectacula. Teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento*, Universidad de Málaga, Malaga, 21-230. or.
- Heydenreich, L.H.; Lotz, W. (1991): *Arquitectura en Italia 1400-1600*, Cátedra, Madril, 235. eta hurrengo or.
- Khol, J. (1999): "La arquitectura del Renacimiento Tardío en Venecia y en el Véneto", in R. Toman (zuz.), *El arte del Renacimiento en Italia*, Könemann, Kolonia, 156-175. or.
- Murray, L. (1995): *El Alto Renacimiento y el Manierismo*, Ediciones Destino, Bartzelona.
- Shearman, J. (1984): *Manierismo*, Xarait ediciones, Bilbo.
- Thoenes, C. (1995): "Pianta centrale e pianta longitudinale nel nuovo S. Pietro", in *L'église dans l'architecture de la Renaissance*, Picard, Paris, 91-106. or.
- Tolnay, C. De (1988): *Miguel Angel. Escultor, pintor y arquitecto*, Alianza editorial, Madril.
- Wittkower, R. (1995): *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza editorial, Madril, 85-196. or.
- Wolfgang, J. (1999): "La arquitectura del Alto Renacimiento y del Manierismo en Roma e Italia central", in R. Toman (zuz.), *El arte del Renacimiento en Italia*, Könemann, Kolonia, 130-155. or.

4. XVI. mendeko arkitektura Europan

XVI. mendearen hasieran Europako gainerako herrialdeentzat Italiako artea jarraitu beharreko eredu bilakatu zela esan daiteke, une hartan eredu horren ezaguera oso azalekoa izan arren. Lehen ikusi dugunez, Florentzia eta Erromako lanak dira aipagarrienak, neurri batean aurreratuentzat har daitezkeenak, baina haien eragina pentsa dezakeguna baino askoz mugatuagoa izan zen. Gainera, egoera oso desberdina izan zen herrialde bakoitzean. Frantzia dugu koherentzia gehien erakusten duena eta bertako arkitekturaren bilakaerak eredu horren garrantzia argi eta garbi frogatzen du. Oso bestelakoa da, ordea, Herbehereetan, Alemanian eta Ingalaterran aurkituko dugun egoera. Oro har, Gotikoaren nagusitasuna mantendu egingo da, elementu klasikoak gutxitan erabiliz. Arrazoi desberdinak izan arren, bat azpimarratu behar da: protestanteen garrantzia. Mende honetan bizi izan ziren gatazka erlijiosok zatiketa bat sortu zuten, ondorioz zenbait herrialdetan behar erlijiosoak, arkitektura aldetik ere bai, aldatuz. Badira, noski, horrez gain, beste arrazoi batzuk ere: egoera ekonomikoa, soziala, tradizioaren garrantzia, etab., baina nabarmenena aipatutakoa dugu.

4.1. FRANTZIA

Arteari dagokionez, XVI. mendearen lehen erdian izandako gertakizun historikorik garrantzitsuenak Luis XII.a (1498-1515) eta Frantzisko I.aren (1515-1547) erregetzetan Italian egindako gerrak dira. Ondorioz, Italiako artea iritsiko da bertara. Frantzisko I.ak kultura aldetik garrantzi handia izan behar zuen gortea sortzeko asmoa erakutsi zuen, Italiakoei aurre eginez. Hori dela eta, bere inguruan pentsalari humanistak, margolariak eta arkitektoak izan zituen, erregea bera mezenas handi bat bezala agertuz. Asmo horrekin Italiako artista garrantzitsuenak gortera eramaten saiatu zen. Halere, gortea ez zegoen oraindik guztiz finkatuta, ibilkaria zen. Bestalde, urte horietan Italiako kulturaren eragina garrantzitsua bazen ere, eragin hori nahiko azalekoa zen. Hori guztia kontuan izanik, mendearen hasierako hogeita bost urteak trantsiziokoak izan ziren.

Egia esan, Errenazimentuaren aurreneko eraginak XV. mendearen bukaeran agertu ziren; aipagarria da Francesco Lauranak proiektatutako San Lázaro kapera, 1475 eta 1481 artean eraikia, Marseillako La Major elizan. Nolanahi ere, zentro artistikoetatik urrun zegoenez, ez zuen inongo eraginik izan. Askoz garrantzi

gehiago izan zuten Italiatik iritsitako grabatuak eta marrazkiak zituzten liburuek, apaindura italiarra ezagutzeko modua eman zutelako. Bestalde, Karlos VIII.ak (1483-1498) zenbait artista ekarri zituen Italiatik; arkitektoen artean aipagarrienak Fra Giocondo, Giuliano da Sangallo eta Domenico da Cortona ditugu. Edozein kasutan, beraien eragina ere ez zen garrantzitsua izan. Lehen esan dugu Luis XII.ak eta Frantzisko I.ak eginiko kanpainak eragin handiagoa izan zutela. Kontuan izan behar dugu gerra horien ondorioz Milan hogeita bost urtez Frantziarena izan zela eta denbora laburragoan bada ere, Genoa bera ere bai. Hori dela eta, artista frantsesek Italiaren iparraldeko estilo berria ezagutzeko aukera izan zuten, eta bertan apaindurak arkitekturaren formak baino garrantzitsuagoak zirenez, elementu horiek Frantziako forma tradizionalekin elkartu zituzten.

XVI. mendearen hasierako hamarkadan eginiko lanik aipagarriena Fécamp abadian erabilitako apaindura da. Estructura gotikoak eta apaindura errenazentista elkartzen dira bertan. Berdin gertatzen da Folleville hiriko elizan dagoen Raoul de Lannoy eta bere emaztearen hilobian, Antonio della Porta eta Pace Gaggini italiarrek eginikoa. Caen hiriko San Pedro eliza dugu garai horretako beste adibide bat. Gailloneko gazteluaren sarrera ere interesgarria da. 1508an apaindu zen, bertan Lonbardian erabiltzen ziren pilastrak, gruteskoak dituzten frisoak eta abar agertzen dira, estructura aldetik Erdi Aroko elementuak mantentzen badira ere. Gazteluen artean, berriz, aipagarriak dira Bury (1511-1524), Chenonceau (1515ean hasi ziren lanak) eta Azay-le-Rideu (1518-1527), denetan erregularotasun berri bat agertzen delako. Edozein kasutan, eta gazteluei dagokienez, garai honetan bi ditugu benetan azpimarragarriak: Blois eta Chambord. Bloiseko gaztelua da Frantzisko I.aren aurreneko eraikuntza benetan garrantzitsua. 1515ean erregetzara iritsi zenean, bere lehenengo aginduak eman zituen jauregi horrentzat eta hurrengo bederatzi urteetan bere izena daraman zatia eraiki zuen. Oinplanoaren aldetik berrikuntzarik ez zen izan, Erdi Aroko eraikuntzaren eragina mantenduta. Aurreko zimenduak aprobe-txatu zirenez, irregularotasuna nagusitzen da eta jasotako fatxada biak ere ez dira simetrikoak. Beraz, arkitektura errenazentistaren oinarritzko printzipioak oraindik asimilatu gabe zeudela suposatzen behar dugu. Edozein kasutan, bere monumental-tasuna dela eta, benetan aipagarria da patio aldeko fatxadan dagoen eskailera. Hiri aldekoan, berriz, bi logia agertzen dira, bata bestearen gainean. Nahiz eta desberdintasunak garbiak izan, Vatikanokoetan oinarritutakoak dira. Chambord gaztelua Domenico da Cortona italiarrak proiektatutako eraikuntza da. Halere, badirudi arkitekto frantsesek aldatu egin zutela haren diseinua. Lanak 1519an hasi ziren eta bukaera erregea hil eta gero eman zitzaion. Kasu honetan ere Erdi Aroko gaztelu bat dugu, dorreoi karratu baten inguruan dorre biribilak eta eraikuntza txikiagoak eraikiz. Halere, dorreoi horren banaketa oso aipagarria da: gurutze greko batek lau zati desberdintzen ditu. Ondorioz, izkinetan sortzen diren karratuetan gela handi bat, bi txiki eta kabinete bat daude, Barrokoko arkitektura zibilean erabiliko den *appartement* izenekoa bertan aurkitzen dugu. Lehen esan bezala, arkitektoaren ideiak aldatu egin zirenez, gazteluaren itxura orokorra guztiz frantsesa da, eta

neurri handi batean Erdi Arokoa; diseinu italiarra estalkiek bakarrik erakusten digute.



27. irudia. Blois gaztelua. Patioa.

Frantzisko I.a Espainian kartzelaratua izan ondoren Frantziara itzuli zenean gortea gehiago indartu zuen oraindik, jauregi berriak eraikiz. Gainera, ordura arte azpimarragarrienak Loireko haranean kokatutako eraikuntzak baziren ere, handik aurrera Ile-de-France izango dugu gunerik aipagarriena. Garai honetan eraiki ziren

gazteluen artean aipagarrienak Madrid eta Fontainebleau izan ziren. Aurrenekoa gaur egunera iritsi ez bada ere, marrazkien bitartez ezagutzen dugu. 1528an hasi ziren lanak, Pierre Gadier eta Gatiien Françoisen ardurapean, Girolamo della Robbia apainduraz arduratu zen, eraikuntza-lanetan ere zerikusia izanez. Kasu honetan ere oinplanoaren aurretikoa Poggio a Caianon dago. Garaiera handiko eraikuntza zen eta kanpoaldean galeriak zituen dorreen artean. Askoz interesgarriagoa da Fontainebleaukoa. 1528an erregeak Erdi Aroko eraikuntza horretan hobekuntzak egitea erabaki zuen. Gilles Le Breton izango zen lanen arduraduna. Berak eginiko lana orain arte aipatutakoak baino askoz klasikoagoa da eta hurrengo belaunaldian nagusitu zen klasizismoa aurreratu zuen. Ekintza horien artean Porte Dorée izeneko sarrera nabarmentzen da.



28. irudia. Gilles Breton. Fontainebleau, Porte Dorée.

Tipologia aldetik Erdi Aroko eskema erakusten badu ere, sarrera bera dorreen artean dugulako, formalki mintzaira berriaren erabilera ikus daiteke. Erdian arkuak gainjarrita daude, Urbinoko jauregia eta Napoliko Castel Nuovoren sarrera gogoratuz. Aurretiko italiarrak izan arren tratamendua frantsesa da, besteak beste, bertikal-tasunaren joera eta simetria-falta mantenduz. Apaltasun handiko lana da, apaindura pilastretan eta leihoetan bakarrik azalduz. Zentzu horretan badu harremana Cour du Cheval Blanc izeneko patioaren aurrealdearekin; zati hori 1528 eta 1540 artean eraiki zen. Le Bretonek eginiko lan gehienak aldatu edo eraitsiak izan badira ere, aipagarria da Cour de l'Ovale patioa lehorpea eta bere eskailera. Berrito ere erdua Erdi Arokoa izan zen, baina kasu honetan tratamendua aurreratuagoa izan zela esan daiteke, proportzioak eta ordenen erabilerak erakusten zuten bezala.

1530eko hamarkadan gero eta ezaugarri klasiko gehiago dituzten eraikuntzak proiektatu ziren. Adibidez, Villandry, Valençay eta Champigny-sur-Veude gazteluak aipa ditzakegu. Aipagarriak dira ere Blaise Le Prestre arkitektoak diseinaturako eraikuntzak, Fontaine-Henri gazteluan iparraldeko alde eta Caen hirian Hôtel d'Ecoville izeneko eraikuntza. Leihoak edo nitxoak gainjartzearekin batera kolomak erabiliko ditu, emaitza azpimarragarria delarik. Bestalde, 1532an hasi zen Pariseko Saint Eustache elizaren eraikuntza. Bertan Gotikoak garrantzi handia du oraindik, normaltzat jo behar dugun ezaugarria, eraikuntza erlijiosoen bilakera makalagoa delako. Hori dela eta, bertan aurkitzen dugun elementu klasiko bakarra pilastren erabilera da. Dijon hiriko Saint Michel elizaren fatxada ere garai honetako dugu. Estructura aldetik guztiz gotikoa bada ere, formei dagokienez Errenazimentuarekin baino gehiago Erromanikoarekin lotu daiteke, urte horietan hainbat aldiz gertatu zen bezala.

Frantziako arkitekturaren aldi klasikoa 1540 eta 1565 artean luzatzen da. 1540 eta 1541 urteak oso garrantzitsuak izan ziren Frantziako arkitekturarentzat. Aipatu dugun azken urte horretan itzuli zen Italiatik Primaticcio. Vignola berarekin etorri bazen ere, bere eragina ez zen aipagarria izan, teknikari moduan etorri zelako, antzinateko eskulturen moldeentzako brontzea funditzeko asmoz. Gainera, inguru horretan ere deitu zion erregeak Sebastiano Serlioni eta, azkenik, Italian ikasi eta gero, Philibert de l'Orme Parisera joan zen bizitzera. Ondorioz, eragin italiarraren aldi berri bat gertatu zen. Gainera, Frantziako arkitektoak orduan konturatu ziren lehenbizi Italiako goi-errenazimentuaren aurrerapenez, Bramanteren, Peruzziren eta Sansovinoren lanak aintzat hartuz. Azkenik, aipatu ere Vitruvioren tratatua zabaldu egin zela. Eragin horiek guztiak kontuan izanik ulertzekoa da klasizismoa nagusitzea.

Sebastiano Serlio (1475-1554) Bolognan jaio zen. Lehen heziketa bertan egin eta gero Erromara joan zen, 1514 eta 1527 artean Peruzziren agindupean lan egiteko. Harrapaketa gertatu zenean bertatik alde egin eta Veneziara joan zen; bertan hamahiru urte eman zituen. Han eginiko lanetatik oso gutxi iritsi bazaizkigu ere, aipagarria da orduan hasi zuela bere tratatua. 1540an Frantziako erregearen

aginduetara izan zen. Hori dela eta Fontainebleauko lanetan parte hartu zuela suposatu izan da, zaila bada ere jakitea zenbaterainoko ardura izan zuen eta dirudienez kontseilaria besterik ez zen izan. Frantzian bi eraikuntza proiektatu zituen: Ippolito d'Este Ferrarako kardinalaren etxebizitza Fontainebleaun, *Le Grand Ferrare* izenarekin ezagutua—sarrerako atea bakarrik geratzen zaigu—, eta Ancy-le-Franc gaztelua Borgoinan. Aurreneko eraikuntza horri dagokionez, lanak 1544 eta 1546 artean luzatu ziren. Grabatuei eta marrazkici esker ezagutzen dugu zer nolako itxura zuen. Oinplanoak eragin handia izan zuen. Solairu bakar bateko blokearen alboetan hegala zituen eta sortutako patioa horma baten bitartez itxi zen. Bestalde, Ancy-le-Franc gazteluak aldaketa ugari jaso baditu ere, 1546an hasitako



29. irudia. Serlio. Ancy-le-Franc gaztelua. Patioa.

eraikuntza honen diseinua guztiz italiarra izan zen. Printzipioz, beheko solairuak kuxindura izan behar zuen, izkinetako dorre karratuak mantentzeko. Gainera, bezeroaren nahia zela eta, kanpoaldeko nitxoak eraiki beharrean, leihoak besterik ez dira erabiltzen, horma guztian zehar pilastrak azalduz. Sabailiehoiez gain, patioan ere izan ziren aldaketak, non arkuen ordez Bramanteren Belvederen oinarritutako eskema bat onartu zen. Aldaketa horien guztien ondorioz proiektua gero eta frantsesagoa izan zela esan badezakegu ere, Serlioren lana Frantziako arkitekturarentzat garrantzitsua da, berari esker bertako arkitektoek hobeto ulertu zutelako XVI. mendeko arkitektura italiarra.

Pierre Lescot (1500/1515-1578) arkitektoaren lana ere aipagarria da. Aurreko maisu frantsesekin konparatuta, bere heziketa askoz hobea izan zen, matematika, arkitektura eta pintura ikasi baitzituen. Nahiz eta ziurtasunik ez izan, badirudi 1556an Erroman izan zela eta ordurako ezagutzen ditugun lanak eginak zituela. Bere obrak aztertzen baditugu, ez dirudi gaztetan Italian izan zenik, ezaugarri klasikoak izan arren, berak proiektatutako eraikuntzetan eredu italiarrik ez delako nabarmentzen eta, aldi berean, eraikuntza erromatarren monumentaltasunik ez dutelako erakusten. Louvre jauregiaren berreraikuntza da bere lanik interesgarriena. Erregea Erdi Aroko jauregiarekin gustura ez zegoenez, 1527an berreraikitzeke asmoa azaldu zuen. 1546an agindu zion Lescot arkitektoari eraikuntza berri bat prestatzeko mendebaldean. Hasierako proiektua aldatu ondoren, hiru solairuko aurrealde bat eraiki zen, erdiko eta izkinetako pabiloiak zertxobait aurreratuz. Denborarekin alboko hegala egin ziren, *Cour Carrée* edo patio karratua sortuz; beranduagoko ideia horren sortzailetzat Lescot bera hartu izan da. Berak eginiko eraikuntza horrek klasizismo handia erakusten du, monumentaltasunaren ordeztapainduraren edertasuna nagusituz. Aurrealdeko pilastretan ordena korintiarra eta konposatua erabiltzen ditu, frontoietan erliebeak agertuz. Barnealdearen apaindura ere iraultzailea izan zen, beheko solairuaren albo batean Goujonen kariatideek sostengatzen duten galeria nabarmenduz. Pariseko Hôtel Carnavalet izeneko eraikuntzak, berriz, aldaketa asko jaso ditu, baina patioko fatxada nagusia mantentzen du. Edozein kasutan, eta aurrealdearen apaltasuna dela eta, Jean Goujon eskultoreak eginiko urtaroen erliebeak nagusitzen dira bertan.

Philibert de l'Orme (1514-1570) da garai honetako arkitekto garrantzitsuenak. Lyonen jaioa, 1533an Erromara joan zen, bertan hiru urte eginez. Italiako egonaldian ezagutu zituen Marcello Cervini, gero Aita Santua izan zena, eta du Bellay kardinala. Lyonera itzuli ondoren, 1540 inguruan aipatutako kardinalak Parisera joateko eskatu eta gaztelu bat eraikitzeke mandatua egin zion. Berari esker lortu zuen 1547an Anet gaztelua proiektatzeko aukera, lanak 1547 eta 1552 artean luzatuz.



30. irudia. Philibert de l'Orme. Anet gaztelua. Frontisa.

Enrike II.a erregetzara iritsi zenean bera izendatu zuen eraikuntzen superintendente eta Frantzisko I.aren hilobia, Villers-Cotteretsen kapera bat eta Saint Germainen Château-Neuf izenekoa proiektatzeaz gain, errege-jauregietan aldaketak egin zituen, besteak beste, Fontainebleau gazteluan. Erregea hil zenean bere postua galdu zuen baina handik lau edo bost urtetara berreskuratu, Katalina Medicik deitu zionean Tulleriaseko jauregia egiteko mandatua emateko. Azkenik, aipagarria da bi idazlan argitaratu zituela: *Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits frais* 1561ean argitaratua, non ingeniariitzarekin zerikusia duten gaiak azaldu zituen, eta *Archi-tecture* izenekoa, 1567koa, bederatzi kapituluko liburua, non teoria eta praktika elkartu zituen.

Eginiko lan gehienak suntsituak izan badira ere, grabatuei esker zenbait proiektu ezagutzen dira. Saint Maur-lès-Fossès gazteluan, du Bellay kardinalaren mandatua, solairu bakarreko eraikuntza proiektatu zuen, erdian patio karratu bat izan zuena. Frantziako arkitekturan aurreneko aldiz pilastrek ordena bakarra bazuten ere, emaitza, bertako elementuen erabilera zela eta, ez zen hain klasikoa

izan. Aneteko gazteluari dagokionez, gehiena suntsitua izan arren, hiru elementurik garrantzitsuenak mantentzen dira: frontisa, kapera eta sarrerako atea. Denak ere benetan azpimarragarriak dira. Frontisari dagokionez, ordenak gainjarrita agertzen dira. Gainera, ordura arte ikusi gabeko monumentaltasuna du, apaindura bigarren mailan geratuz. Kapera ikusgarriagoa da. Oinplano zentralizatua du, orijinaltasun handikoa gainera, erdiko gunea zirkularra izateaz gain alboko kaperek beste zirkulu bat osatzen dutelako, kasu honetan sakristien angeluek zatitu egiten badute ere. Hori guztia gutxi balitz, zoladurako marrazkian kupulako kasetoiek osatzen dutena errepikatzen da, mosaiko erromatarretan bezala. Beraz, kapera honetan zirkulua irudi perfektua eta Jainkoaren etxea izateko egokiena dela onartzearekin batera, ideia horren gauzatzea benetan erakargarria da. Sarrera, berriz, orijinaltasun handiko lana da. Ia elementu klasikorik erabili gabe, lan pertsonal honetan arkitektoak monumentaltasun handiko emaitza lortzen du. Bestalde, Frantzisko Laren hilobian garaipen-arkuaren ideian oinarritu zen, alboko arkuak erdikoa baino atzerago kokatuz.

Francesco Primaticcio (1504-1570) artistaren kasua oso bestelakoa da. Dirudienez, arkitektura-lanez kezkatu zenean, eskultura apaintzailearen bitartez izan zen, Giulio Romanoren eragina erakutsiz. Hasierako lanetan zalantza horiek ondo adierazten baditu ere, askoz aipagarriagoa da Fontainebleau eginiko *Aile de la Belle Cheminée* izeneko hegala, 1568an eraiki zena. Bertan Vignolaren eragina ere aipatu izan da, akademikoagoa agertzen delako. Valois izeneko kapera ere proiektatu zuen Saint Denis elizarako. 1560 ingurukoa da proiektua eta bertan Bramante, Michelangelo edo Sangalloren eragina ikus daiteke. Tamalez, hil zenean oso lan gutxi egin zegoen, azkenean XVIII. mendean suntsitua izan zena. Enrike II.aren hilobia ere diseinatu zuen eta lanak 1563an hasi. Eskulturaren arduraduna Germain Pilon izan zen. Angelu guztietatik ikusteko egin behar zenez, proiektuan behar horretara egokitu zen.

Mendearen azken herenean bi arkitekto nagusitu ziren: Jean Bullant eta Jacques Androuet du Cerceau Zaharra. Jean Bullant (1520/1525-1578) Erroman izan zen 1540 eta 1545 tartearen inguruan. Bi idazlan argitaratu zituen: *Petit Traicté de Géometrie et d'Horologigraphie*, 1561ean idatzia eta 1564an argitaratua, eta *Reigle générale d'Architecture des cinq manières de colonnes*, 1563koa. Hasierako lanek Montmorency kondestablearekin zerikusia dute; izan ere, aipatutako lehen tratatua berari eta azkena kondestablearen semeari eskaini baitzizkien. Ecouen izeneko gazteluan zenbaterainoko parte-hartzea izan zuen jakitea zaila bada ere, badirudi fatxadak ordenak gainjarrita dituen iparraldeko hegalez arduratu zela. Bertako sarrera suntsitua izan bazen ere, grabatuei esker ezagutzen dugu. L'Ormek Aneten erabilitako frontisean oinarrituz erdiko gorputzean erdi-puntuko arkuak proiektatu zuen, atikoan kondestablearen zaldizko estatua kokatuz. Hegoaldeko hegalarri ezarritako pabiloia interesgarriagoa da, non ordena erraldoia erabiltzen duen. Chantilly gazteluan Petit Château izeneko eraikuntza ere proiektatu zuen.

1560 inguruko lan honekin garaiera handiagoko beste bi pabiloi elkartu zituen. Bere aurrealdeak orijinaltasun handia erakusten du, koloma bikoitzen eta leihoen artean eraikuntzaren estrukturarekin zerikusirik ez duen tentsioa sortuz. Nahiz eta gero Katalina Medicirentzat lan egin, hasierako urte horiek dira aipagarrienak, klasizismotik Manierismora iritsiz.

Jacques Androuet du Cerceau Zaharra 1538 eta 1544 artean izan zen Erroman. Argitaratu zituen liburuek, bertan agertzen diren grabatuak direla eta, garrantzi ikaragarria dute Frantziako arkitektura ezagutzeko. 1559an argitaratutako *Livre d'Architecture* izenekoan hirietako etxebizitzetaz buruz hitz egiten bazuen ere, bere lanik aipagarriena *Les plus excellents bastiments de France* osatzen duten bi liburuak dira, 1576 eta 1579an argitaratuak. Bi azken lan horiek prestatzen ari zenean bi gaztelu proiektatu zituen: Verneuil eta Charleval. Bietatik azkena zen interesgarriena, bien fatxadetan arkitektoa baino gehiago apaintzaila zela garbi azalduz. Aurrealde horietan elementu arkitektonikoak zatitu eta apainduraz beterik idaiatu zituen, bere grabatuetan ikus dezakegunez. Halere, bere eragina hurrengo belaunaldietan handia izan zen.

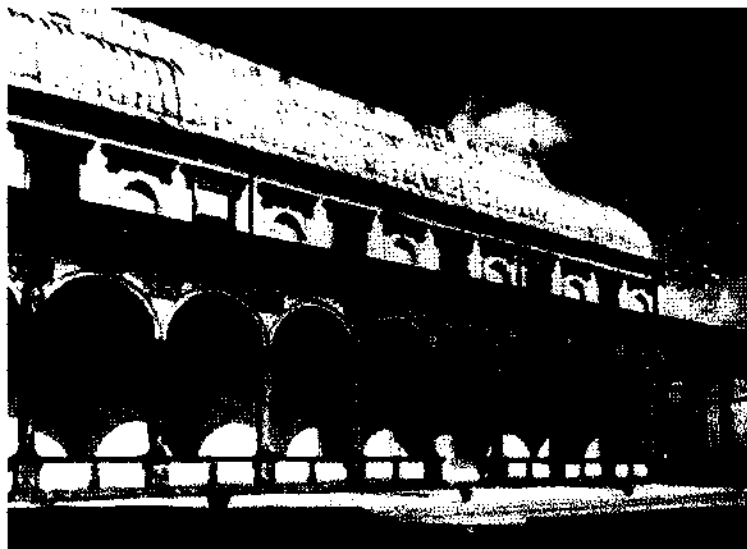
4.2. ALEMANIA

Alemaniar buruz hitz egiterakoan kontuan izan behar dugu XVI. mendeko inperioa gaur egungo lurraldeaz gain, Austriak eta Bohemiak —gaur egun Txekian— ere osatzen zutela. Bertan Gotikoak izugarritzko garrantzia izan zuen. Erreforma protestanteak ere zerikusia izan zuen horretan, Italiako arkitekturak zuen zentzuagatik, batez ere eraikuntza erlijiosoei dagokienez. Halere, hemen ere apaindura errenazentistak badu garrantzia, gehienbat arkitektura zibilean. Edozein kasutan, Herbehereetako arkitektoek eragin handia izan zuten, zenbait kasutan haiek izanik proiektuen egileak. Ondorioz, ez da harritzekoa antzeko estrukturak aurkitzea. Bilakaeraz hitz egitea zaila denez, koherentzia handirik ez dugulako aurkituko, lurralde honetako lanik garrantzitsuenak aipatuko ditugu.

Estilo berriaren ezaugarriak dituzten lehen lanak Fugger familiarekin zerikusia dute eta Augsburg hirian daude. Hiri horretako Santa Anna elizan Fugger kapera 1509 eta 1518 artean eraiki zen. Karmeldarren eliza bat dugu eta kaperaren asmoa familiaren pantecia izatea zen. Agian proiektuaren egilea Sebastian Loscher eskultorea izan zen, garaiko marrazki bat, diseinua beharbada, berak eginikoa izango litzatekeelako. Ganga izartsua Gotikoarekin lotu behar bada ere, beste guztian klasizismoa nagusitzen da, *quattrocentoko* ereduak gogora ekarriz. Kaperaren bete-beharra kontuan hartzen badugu ulergarria da mintzaira berria erabiltzea, nabarmentzeko aukeratuta. Bestalde, 1512 eta 1515 artean eraiki zen familiaren jauregi berria —Fuggerhäuser izeneko—, Neurri handiko eraikuntza izan arren, kanpoaldea nahiko apala da. Patioak interesgarriagoak dira, arkuei eusten dieten kolomek trantsiziozko formak erakutsiz. Bestalde, 1516 eta 1523 artean Thomas

Krebs maisuak, Jakob Fuggeren mandatzuz ere, *Fuggerei* izeneko auzoa eraiki zuen. Hauxe dugu Europan langileentzat prestatutako lehen auzoa. Beraz, hiri-gintza aldetik garrantzi ikaragarria du. Eraikuntzak apalak dira, arrazionaltasuna nagusituz; etxebizitzekin batera eskola eta, beranduago, eliza bat eraiki ziren.

Forma berriak 1510 eta 1525 artean iritsi ondoren, 1525 eta 1550 arteko arkitektura Lehen Errenazimentukoa bezala ezagutzen da, noski, bertako berezitasunak ahaztu gabe. Garai horretako eraikuntza zibilik interesgarrienetako batzuk Görlitz—Saxonian kokatua, Polonia ondoan dago— izeneko hirian aurki daitezke. Egileen artean Roskopf familiako hiru partaideak gogoratu behar dira: Wendel I.a, Wendel II.a eta Jonas. Aurrena izan zen garrantzitsuena, berak eraikitako udaletxea forma klasikoen eragina duen eraikuntza interesgarria dugu. Neuburg an der Donau hirian dagoen gazteluaren eraikuntza-lanak 1534an hasi ziren eta hurrengo mendearen erdialdera arte ez ziren bukatu. Hasierako lanek dagokienez, Hans Knotz maisuak eginikoak bertako arkitekturaren zentzua azaltzen digu, patioan arku behekatuak gainjarrit eta klasikoak ez diren kolomak erabiliz. Torgau hiriko Hartenfels gazteluan Konrad Krebs maisuak Johann-Friefrichs-Bau izeneko eraikuntza 1533 eta 1536 artean eraiki zuen. Monumentaltasun handiko lana, patioan kokaturiko eskailera da elementurik interesgarriena, non galeria irekiak gainjartzen diren. Dena dela, garai honetako eraikuntzarik aipagarriena Pragan dago. *Letohradek* izeneko eraikuntza, belvederearen izenaz ezagutzen dena, Fernando Habsburgoaren mandatuari esker eraiki zen.



31. irudia. Praga. Paolo della Stella, Bonifacio Wolmut. Letohradek.

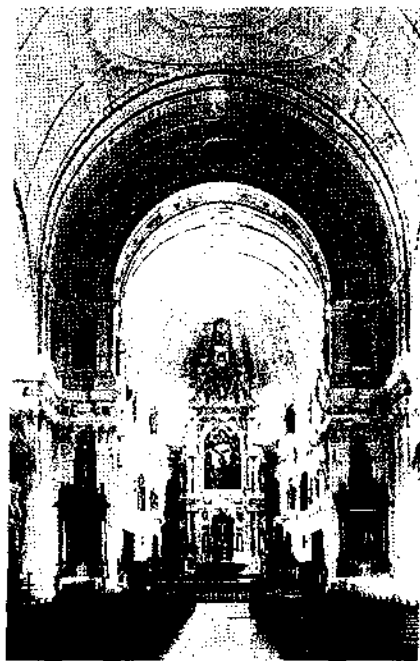
1537an egin zion mandatua Paolo della Stella arkitektoari atsedon-leku horren proiektua prestatzeko. Sansovinoren jarraitzailea izanik, ez da harritzekoa Serlio eta Sansovinoren lanean oinarritzea eraikuntza hori gauzatzeko. Halere, lanak luzatu egin ziren eta 1563an Bonifazio Wolmut bertako maisuak bukatu zituen aldaketa batzuk egin ostean. Aurrealdean arkupeak *quattrocentoko* ereduak gogorarazten badizkigu ere, goiko solairuaren tratamendua Venezia eta Erromako zenbait lanekin harremanetan jar daiteke, emaitza benetan azpimarragarria izanik. Gaur egungo Alemaniara itzuliz, Landshut hiriko Stadtresidenz jauregiak ere Italiako arkitekturaren eragina du. 1536 eta 1543 artean eraikitako jauregi horretan badirudi Sigismondok, Antoniok eta Bernardo "Mantovanok" parte hartu zutela. Eraikuntza benetan aipagarria da. Giulio Romanoren eragina nabarmena da, kanpoaldean eta patioan ikus daitekeenez. Salbuespentzat hartu behar da, bezeroak, Ludovico IX.ak, Mantuatik ekarri zituelako arkitektoak. Dresden, Residenzschloss eraikuntza zenbait alditan eraiki zen, guri axola zaiguna 1545 eta 1550 artekoa izanik. Zurezko maketan eta mendealdeko patioan baieztatzen dugu berriro nola elkartu ziren Alemaniako arkitekturan hainbat eragin. Nahiz eta gainjarritako logia batzuk izan, Herbehereetatik jasotako tradizioa nagusitzen da.

Wismar hirian bertako dukeen egoitzak ere, Fürstenhof izenekoak, ezaugarri manieristak ditu. Adibidez, Gabriel von Aken maisuak diseinatutako patioaren fatxadak frisoen eta pilastren erabilera dela eta, koadrikula baten itxura du eta apaindurak garrantzi handia du. Kanpoaldeko fatxada ere garai berekoa dugu, 1553 eta 1554 artean eginikoa, zeinaren arduraduna Valentin von Lyra izan zen. Hemen ere frisoak apainduraz beteta azaltzen dira, leihoen tratamendua interesgarria da, batez ere, bertan azaltzen diren euskarriengatik. Antzekoak ikus daitezke hain famatua den Heidelberg hiriko gazteluan. Oton-Enrike agintariaren mandatuz eraikitako zatia zen bertan garrantzitsuena. 1556an hasitako zati horri dagokionez, Ottheinrichsbau izenarekin ezagutua, fatxada bakarrik iritsi zaigu. Hiru solairuko aurrealde horretan apaindura eta eskulturaren garrantzia nagusitzen da. Hori dela eta, bertako basamentua, kuxinduraren erabilera eta erregulartasuna bigarren mailan geratzen dira. Aipagarria da ere Landshut hirian Frederik Sustris holandar-rak Burg Trausnitz eraikuntzan 1573 eta 1578 artean eginiko patioa. Pilastra toskanarren erabilera, era erritmiko batean diseinatutako arkuak eta eskailera dira, beste zenbait elementurekin batera, azpimarragarrienak. Kolonia hiriko udaletxearen fatxada 1567 eta 1571 artean eraiki zen. Dirudienez, 1557ko bi diseinuak Cornelis Florisck eginikoak dira eta eraikuntza-lancez Wilhelm Vernukken arduratu zen. Obra bikaina da, bi galeria gainjarriz. Errematea kontuan hartu gabe, Sansovinok Venezian eginiko San Marco biblioteka gogorarazten du, balio eszenografikoak nagusituz.



32. irudia. Wilhelm Vernukken. Koloniako udaletxea. Fatxada.

1583 eta 1597 artean eraikitakoa da Munichen hiriko San Miguel eliza; proiektuen arduradunak Wolfgang Müller eta lehen aipatutako Frederik Sustris izan ziren.



33. irudia. Wolfgang Muller, Frederik Sustris. Munich. San Miguel.

Jesuiten eliza hau Wilhelm V.ak, Bavariako dukeak, ordaindu zuen. Eragin handiko lana da, ganga gotikoei klasizismoaren itxura emateaz gain, aipagarriena hormaren artikulazioa dugu. Bertan, aurrealdean pilastrak dituzten pilareak erabiltzen dira, Gotikoko kontrahormak barnealdean kokatuz. Erromako Gesù elizaren eragina ere jasotzen du eta Kontrarreforma garaian bertan eginiko lehen lana dugu. Azken lanen artean Elias Holl (1573-1646) arkitektoak eginikoak dira interesgarrienak. Denen artean aipagarriena Augsburg hiriko udaletxe berria dugu. 1615 eta 1620 artean eginiko lana da. Tamalez, ez zen gauzatu urte batzuk lehenago Holl berak edo Matthias Kager arkitektoak prestatutako maketa. Bertan azaltzen den diseinua benetan ikusgarria da. Kasu honetan ere bi logia gainjarrita erabiltzen dira, baina Kolonian gauzatutako proiektuarekin konparatuz, askoz lotura handiagoa du eredu italiarrekin. Azkenean Hollek eginiko eraikuntzak monumentaltasun handia du, non apaindurak ia inongo garrantzirik ez duen. Halere, eta nahiz eta klasizismotik hartutako elementu ugari erabili, emaitza ez da hain erakargarria.

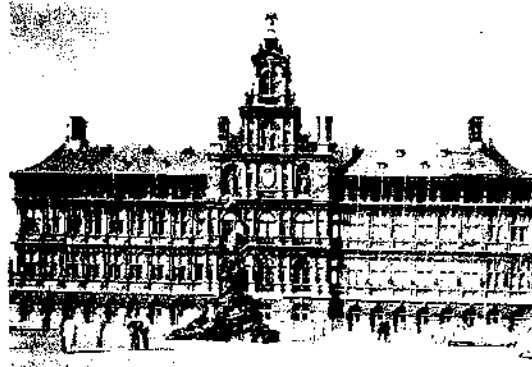
Protestanteek Alemanian izan zuten garrantzia kontuan izanik, aipagarriak ditugu ere beraiek eraikitako elizak. Eliza horien elementurik garrantzitsuenak tribunak dira, predikatzailaren hitzak ongi entzutea beharrezkoa zelako. Torgau hiriko gazteluko kapera 1544an eraiki zen eta inaugurazioan Martin Lutero bertan izan zen. Alde guztietan tribuna bikoitzak dituen kapera dugu. Inguruko hirietan eragina izan zuen, Freiberg edo Annaberg izeneko herrietan ikus daitekeenez. Hesse eskualdean, berriz, tribuna horiek elkarri lotuta ditugu. Silesiako elizetan era asimetriko batean agertzen dira. Egia da zenbait eliza katolikotan ere azaltzen direla tribuna horiek, Wurzburgoko unibertsitateko elizan eta Municheneko San Miguel elizan, baina kasu hauetan zentzua oso bestelakoa izan zen. Beraz, eta, nahiz eta elementu arkitektonikoei dagokienez ez diren azpimarragarriak, tipologia alde-tik kontuan hartu beharrekoak dira.

4.3. HERBEHEREAK

Hemen ere tradizioak garrantzi handia izan zuen, mintzaira gotikoaren erabilera luzaro mantenduz. Bestalde, Erreformak ondorio larriak izan zituen, XVI. mende honen bigarren erdialdean zatiketa bat gertatu baitzen: Iparraldeko eta Hegoaldeko probintziak sortu ziren, protestantea aurrenekoa, katolikoa azkena. Nahiz eta artista italiar batzuk Flandesera deituak izan zenbait lan egiteko, esan bezala, eragin handirik ez zuten izan, behin eta berriro eskema berdinak errepikatuz. Oraintxe ikusiko dugunez, mendearen azken herenean aldaketa batzuk izan ziren, ezaugarri klasikoagoak agertuz, baina apurketa bortitzik izan gabe. Bestalde, eta Italiako apaindura-elementuen zerrendak goiz iritsi zirenez, bertan eredu berriak sortu ziren, Europa guztira zabalduz, batez ere Alemaniara.

Nahiz eta aipatu ditugun ezaugarri horiek nagusitu, dagoeneko XV. mendean harreman kulturalak izan ziren Italiarekin. Brujas hiriko hôtel Bladelin izeneko eraikuntzaren aurrealdean, adibidez, bi medailoi errenazentista azaltzen dira, non Lorenzo Medici eta Klara Orsini aski diren. 1534 eta 1537 artean hiri horretan bertan eraikitako L'Oude Griffie —eskribautegi zaharra— izenekoak argi eta garbi azaltzen digu zeintzuk diren bertako arkitekturaren ezaugarriak. Proiektuaren egilea Jean Wallot izan zen. Aurrealdean arku beheratuaz gain, leihoen erregular-tasuna, klasikoak ez diren euskarrien eta apaindura errenazentistaren erabilera aipatu behar dira. Azken finean, estruktura gotikoa mantentzen da eta gaurkotzea gehienbat apainduraren bitartez lortzen da. L'eau hiriko udaletxea 1538 inguruan eraiki zen eta bertan sarrerako tinpanoa dugu elementu errenazentista bakarra. Nahiz eta aldaketa ugari jaso, aipagarriagoa da Malinas hiriko De Zalm sur le Zoutwerf izeneko eraikuntzaren fatxada; arrantzaleen korporazioak Willem van Wechtere arkitektoari luzatu zion proiektuaren mandatua. 1530 inguruko aurrealde horretan tradizioa neurri batean baztertu egin zen, klasizismo handiagoa erakutsiz.

Mendearen azken herenean bilakaera bat izango da eta forma klasikoek gero eta garrantzi handiagoa izango dute. Halere, ez da inongo iraultzarik gertatuko. Estrukturak mantendu egiten dira baina hormaren tratamendua zertxobait klasi-koagoa izango da. Zerbait azpimarratzekotan koloma toskanardun arkuen eta euskarri klasikoen erabilera aipatu beharko genuke. Parc abadiako klaustroan kapitulu-gelara sartzeko dagoen portada 1562koa da eta bertan Armand van Bullenstraten arkitektoak forma guztiz klasikoak erabiltzen ditu. Anberes hiriak garrantzi handia du bilakaera horretan, zentro teorikotzat har daiteke, besteak beste, bertan grabatu ugari argitaratu zirelako. Gainera, bertan bizi ziren artisten artean Pieter Coecke, Cornelis Bos, Cornelis de Vriendt —Cornelis Floris izenez ezagutua ere—, Hans Vredeman de Vries, Theodoor De Bry, Crispijn de Passe eta Adriaan Collaert zeuden. Garaiko eraikuntzarik garrantzitsuena ere hiri horretan dago, bertako udaletxea. XVI. mendearen erdialdera arte eraikuntza gotiko batek betetzen zuen funtzio hori, baina 1541ean berri bat eraikitzea pentsatu zen.



34. irudia. Cornelis Floris. Anberes. Udaletxea.

Hasieran, Domien de Waghemaker arkitektoak prestatutako proiektua gotikoa bazen ere, azkenean erabakia atzeratu eta 1560an arkitekto talde batek disainu berri bat aurkeztu zuen. Talde horretako arkitektoak aipagarriena Cornelis de Vriendt II.a, Cornelis Floris izenez ezagunagoa, zen. Proiektuaren prestaketan eta eraikuntza-lanetan, maisu ugariak parte hartu bazuten ere, badirudi arduraduna aipatutako arkitektoa izan zela. Tipologia aldetik aurreko ereduak kontuan izan arren, aurrealdearen tratamenduak ez du zerikusirik bertako tradizioarekin. Beheko solairua basamentua izango balitz bezala erabiltzen da, bertan kuxindura azalduz. Goiko bi solairuen tratamendua ere benetan azpimarragarria da. Erdiko kaleak aurreratzearaz gain garaiera handiagoa dute, behin eta berriro errepikatzen den errematean bukatuta. Halere, ordenak gainjarrita daude eta zutabeen tarteetan nitxoak ageri dira. Arkitekto berak proiektatu zuen Hansako jauregia, aipatutako hirian bertan dagoena, zeinaren lanak 1568an bukatu ziren. XIX. mendean suntsitua izan bazen ere, 1600 inguruko marrazki bati esker ezagutzen dugu haren itxura. Aurrealdeak bazuen zerikusia udaletxearekin, apalagoa bazen ere. Gainera, erdiko gorputzak ez zuen jarraipenik goialdean, non dorre bat kokatu zen. Leiden hiriko udaletxea, berriz, 1597 eta 1603 artean eraiki zen, arkitektoa Lieven de Key izanik. Hemen ere erdiko gorputzak garaiera handiagoa du, apainduraren zaletasuna nagusituz. Brusela hirian kokaturiko Granvela jauregia ere desagertua dugu. Dirudicenez, arduraduna Sebastiaan van Noyen izan zen eta eredutzat Erromako Farnesio jauregiaren beheko bi solairuak hartu zituen. Beraz, obra benetan azpimarragarria izan zen.

Arkitektura erlijiosoak ez zuen hainbeste garrantzirik izan. Obrarik interesgarriena Lieja hiriko Saint-Jacques elizaren fatxada da. Dirudicenez, arduraduna Lambert Lombart arkitektoa izan zen. Garaipen-arku batean oinarrituz, aurrealde nahiko interesgarria du. Koloma korintiarrak erabiltzen dira, bere neurriengatik erdiko kalea nabarmenduz. Bigarren solairuan *Jakoben ametsa* gaia duen medailoi handi bat dago. Azkenik, errematean erdiko kale hori beste hirutan zatitzen da,

erdikoak garaiera handiagoa izanik. Bestalde, Tournai hiriko jesuiten nobiziagoa izan zena XVII. mendearen lehen erdialdeko eraikuntza bada ere, patioan duen galeriaren mintzaira errenazentistatzat hartu behar dugu. Iparralde protestantean lehen aipatu dugun Lieven de Key arkitektoaren lanak izan ziren aipagarrienak, XVII. mendearen hasieran eginikoak.

4.4. INGALATERRA. PORTUGAL

XVI. mendearen hasieran Ingalaterrak ez zuen ia inongo harremanik Italiarekin. Horrez gain, arkitektura gotikoaren balioa indarrean zegoen. Adibide bezala Westminster abadiako Enrike VII.aren kapera aipa dezakegu. 1503 eta 1519 artean eraikia, tradizio gotikoan hezitako artisau baten lana da. Egia da mende horren aurreneko urteetan joera berri bat agertu zela, oinplanoak simetrikoagoak izan ziren eta gelen kopurua eta garaiera handitu egin zen, baina bilakaera hori ez bide zen Errenazimentuaren eraginez gertatu. Landetxeak ditugu aldaketa txiki horien adibiderik onenak. Eraikuntza-lanak asko luzatu baziren ere, aipagarria da Barrington Court, Somerseten, 1514 eta 1548 artean eraikia. Ezaugarri italiarrak ez izan arren, bertan ikus daitezkeen orekak plangintza orokor bat izan zuela erakusten digu.

Gutxitan gertatu arren, badira apaindura italiarrak erakusten dizkiguten lanak ere, zenbait kasutan Italiatik bertatik etorritako artisauen lanak. Noski, horrelakoak erregearen edo bere lagunen mandatuengatik gauzatutakoak izan ziren. Enrike VIII.a Frantzisko I.a imitatzen saiatu bazen ere, Ingalaterrara iritsitako artista italiarrek ez zuten maila handirik izan. Hampton Court jauregiko Great Hall atalondoa 1536 eta 1540 artean gauzatu zen. Zurezko sabaiaren egilea Richard Ridge ingelesa izan zen eta bere lanean ez dago inongo aurrerapenik. Halere, bertako apainduran argimutil italiarrak eta akantozko zatiak ikus daitezke. Arkitektura ingelesa eta apaindura italiarraren elkartzeko horren erabilera beste zenbait lanetan ere azaltzen da, nahiz eta hainbesteko mailarik ez izan. Interesgarrienetakoa bat Hengrave Hall, Suffolken, eraikuntzaren behatokia da.

1538an Enrike VIII.ak Erromako elizaren babesa utzi eta Ingalaterra herrialde protestante bihurtu zuen. Arkitekturari dagokionez, zisma horren eraginak handiak izan ziren. Elizaren mezenasgoa eten egin zen bere lurak erregearen lagunen eskutik geratuz. Halere, ondoriorik azpimarragarriena Alemania, Herbehereak eta Frantzia aldetik joandako artisau eta artistak izan ziren. Dagoeneko erregeak bere aginduetara garrantzi handiko artista germaniar bat bazuen, Hans Holbein, erretratuak margotzeaz gain apaindurazko lanetarako ere diseinuak egiten zituenak. Mendearen erdialdeko eraikuntzetan aldaketa batzuk ikus daitezke. Nahiz eta tradizioarekin lotura mantendu, batez ere leihoen diseinuan, ordena klasikoaren ulerkuntza hobea eta kontzepzioaren elkartasuna ageri dira. Dirudienez, aldaketa horien iturriak ez dira italiarrak, frantziarrak baizik. Adibiderik onena Longleat izeneko

eraikuntza da, Wiltshiren, 1559 eta 1580 artean eraikitakoa. 1534 eta 1571 artean William Spicer arduratu zen eraikuntza-lanez, gero Robert Smythson arkitektoaren eskuetan geratzeko.

Isabel erreginaren garaian ere landetxeak izango dira erakuntzarik azpimarragarrienak. Indibidualtasuna nagusitzen denez, zaila da ezaugarri orokorrak aipatzea. Halere, gehienek igeltsuzko sabaia duen gela handi bat zuten, bertan tximinia aberatsa kokatuz. Hardwick Hall eraikuntzak, Derbyshiren, benetan aipagarria den gela horietako bat mantentzen du, igeltsuzko frisoan ehizako eszenak agertzen direlarik. Robert Smythson izan zen kasu honetan ere eraikuntzaren arkitektoa, oinplanoaren erregulartasuna nagusituz. Gainera, landetxe horiek galeria handiak ere bazituzten. Bestalde, Wollaton Hall —Nottinghamshire— eraikuntzaren oinplanoan Serlioren eragina aipatu arren, ez dirudi horrelakorik izan zenik. Ezaugarri formalek, behintzat, ez dute inongo eragin italiarrik erakusten.

Azkenik, Jaime I.aren erregetzan bi aldi ditugu. Aurrenekoa da hemen axola zaiguna, Iñigo Jonesen lana kronologikoki Barrokoan kokatzen delako, nahiz eta bere lanean ezaugarri errenazentistek ikaragarritzko garrantzia izan. Hasierako aldi horretan aurreko erregetzetako estiloaren jarraipena dugu. Halere, garai horretako landetxeak zertxobait apalagoak izan ziren eta zenbait kasutan adreilua erabili zen. Gainera, garaiera gutxiagoko eraikuntzak izan ziren, leihoein ere antzeko zerbait gertatuz. Hatfield House, Hertforshiren, dugu adibiderik onenetakoa, 1607 eta 1611 artean eraikitakoa. Robert Lyming arkitektoak proiektatutako lan honetan U formako oinplanoa erabili zen Ingalaterran honelako eraikuntzetan erabili ohi zen H formako oinplano baino erosoagoa eta ekonomikoagoa zelako. Fatxadan harria erabili bazen ere, hegaletan adreilua azaltzen da, kontrastea sortuz zati horien artean.

Portugalen, mendearen hasieran *manuelino* izeneko estilo gotikoaren erabilera nagusituko da. Apainduraren elementu errenazentistak azal badaitezke ere, bere garrantzia ez da batere aipagarria. Nahiz eta estilo horrek askorik ez iraun, mendearen azken herena iritsi arte ez da klasizismo handiko lanik gauzatuko. Alderdi horretatik benetan azpimarragarriak ditugu Diego de Torralba (1500-1566) eta Filippo Terzi (1520-1597) arkitektoak. Aurrena da Tomar hiriko Kristoren komentuan hainbeste nabarmentzen den *dos felipes* izeneko klaustroaren egilea, Palladiok diseinaturako basilikaren aurrealdea gogorarazten duen lana. Bertan ikus daiteke Joao III.ak zenbateraino atsegin zuen arte italiarra. Horrez gain, Lisboako Madre de Deus komentuariaren klaustroa ere proiektatu zuen. Terzi italiarrak, berriz, Lisboako Sao Vicente de Fora eliza proiektatu zuen, non lanak XVII. mendearen hasieran bukatu ziren. Erromako Gesù elizan oinarritutako lana dugu. Bestalde, arkitekto berak diseinatu zituen Portoren inguruan kokaturiko Serra do Pilar monasterioko eliza eta klaustroa, oinplano zirkularra aukeratuz. Azkenik, aipagarria dugu ere Viana do Castelo hiriko Misericórdia izeneko eraikuntza, 1598an eraikitakoa, aurrealdean kariatideak dituzten galeriak dituena.

4.5. BIBLIOGRAFIA

- Blunt, A. (1977): *Arte y arquitectura en Francia 1500/1700*, Ediciones Cátedra, Madril, 13-163. or.
- Cloulas, I.; Bimbenet-Privat, M. (1997): *La Renaissance Française*, Editions de la Martinière, Paris.
- Grobmann, D. (1995): "L'église à tribunes et les tribunes des églises en Allemagne au XVIe siècle", in *L'église dans l'architecture de la Renaissance*, Picard, Paris, 257-266. or.
- Haupt, A. (1986): *a arquitectura do Renascimento em Portugal*, Editorial Presença, Lisboa.
- Hitchcock, H.-R. (1981): *German Renaissance Architecture*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey.
- Poitié, P. (1996): *Philibert de l'Orme. Figures de la pensée constructive*, Edition Parenthèses, Marseille.
- Stankova, J.; Stursa, J.; Vodera, S. (1992): *Prague. Eleven centuries of architecture: historical guide*, PAV publisher, Praga, 79-102. or.
- Suárez Quevedo, D. (1989): *Renacimiento y Manierismo en Europa*, Historia 16, Historia del Arte, 27, Madril.
- Thomson, D. (1995): "Protestant Temples in France c. 1566-1623", in *L'église dans l'architecture de la Renaissance*, Picard, Paris, 245-256. or.
- Tijs, R. (1999): *Architecture Renaissance et Baroque en Belgique*, Editions Racine, Brusela, 11-113. or.
- Wenzler, C. (1999): *Architecture du château renaissance*, Editions Ouest-France, Rennes.
- Whinney, M. (1952): *Renaissance architecture in England*, The British Council, Londres.

5. Quattrocentoko eskultura Italian

1260an Nicola Pisanok Pisa hiriko bataiategiaren pulpitua bukatu zuenean, XV. mendeko eskultura errenazentista aurreratu zuela esaten da, antzinateko eskultura klasikoan oinarritu zelako. Vasari iritzi horretakoa bazen ere, Albertik ez zuen berdin pentsatzen eta Ghibertik, berriz, aldaketa 1400 inguruan gertatu zela dio. Egia esan, nahiz eta Pisanoren lana klasikotzat hartu, salbuespen bat besterik ez zen izan, inongo eraginik ez zuelako izan. Beraz, Errenazimentuko eskultura Florentzia hirian 1400 inguruan jaio zela onartu beharrea gara. Hemendik aurrera eskultoreek antzinateari begiratuko diote, naturalismoa lortzeko asmoa erakutsiz. Hori dela eta, material noblearen erabilera nagusituko da, marmola batez ere, brontzea garestiagoa izanik gutxiagotan aukeratuko baita. Noski, kasu honetan ere ez dugu kopiariak aurkituko, gutxi batzuk badira ere, interpretazio-asmo bat baizik. Gainera, Erdi Aroko eskulturarekin konparatuta, ez da apurketa bortitzik izango, neurri batean behintzat naturaltasun gotikoak iraun egin zuelako, nahiz eta idealtasun klasikoa gaineratu.

5.1. LORENZO Ghiberti eta Florentziako Bataiategiaren Ateak

Florentziako bataiategiaren ardura *Arte dei Mercanti di Calimala* izeneko gremioak zuen. 1336an Andrea Pisanok brontzezko ate bat egin zuenez hegoaldeko fatxadarako, 1400 eta 1401 artean beste bi zurezko atcetatik bat, iparraldekoa, brontzezko batekin ordezkatzeari erabaki zuten. Asmo horrekin lehiaketa bat antolatu zuten, zeinaren arabera partaideek Isaaken sakrifizioaren erliebe bat aurkeztu behar zuten. Eszena lobuludun marko baten barnean jarri behar zen, ateak Pisanok eginikoarekin bikote bat osatu behar zuelako. Nahiz eta zazpi eskultore aurkeztu, eskatutakoa egin zutenak Jacopo della Quercia, Filippo Brunelleschi eta Lorenzo Ghiberti (1378-1455) izan ziren —aurkeztutako beste lauak Simone di Colle Val d'Elsa, Nicola d'Arezzo, Francesco di Valambrino eta Nicola de Pietro Lamberti ziren—. Della Querciaren lana ez zaigu iritsi, baina Brunelleschi eta, azkenean garaile izan zenarena, Ghibertirena, bai. Brunelleschik eginiko erliebeak dagokionez, errealismo handiagoko lana da. Konposizioa triangelu batean oinarritzen da, Isaaken irudia, Abrahamen eskua eta aingeruarena goiko erpinean elkartuz. Nahiz eta Erdi Aroarekiko lotura mantendu, sakontasuna ondo lortu gabe, obra klasi-koen eragina ere badu, astoaren eta morroien irudietan ikus daitekeenez. Bestalde,

obra dramatikoagoa dugu, aingeruak Abrahamen eskuari eutsiz, Biblian horrelakorik ez esan arren. Ghibertiren erliebeak, berriz, antzinateko sakrifizioak hartzen ditu eredutzat eta aldarcan bertan ere friso klasiko bat agertzen da.



35. irudia. Lorenzo Ghiberti. Isaaken sakrifizioa.

Ghibertik diagonal bat aukeratu zuen, proportzioak eta perspektiba era egokiago batean azalduz. Oro har, idealizatuagoa dela esan daiteke, bertan ere Gotikoaren eragina mantendu arren, Abrahamen irudian ikus daitekeenez. Bestalde, kontuan izan behar dugu Brunelleschiren erliebeak zazpi zati soldatuta zituela eta Ghibertirena, berriz, pieza bakarrekoa zela. Beraz, merkeagoa izateaz gain, galdaketa-lanak ere askoz errazagoak izan ziren. Erabakia 1402an hartu zen. Ondorioz, 1403ko azaroan eskultoreak hitzarmena sinatu zuen bigarren ate horiek egiteko. Ordurako aipatutako gremioak ate hori ekialdeko fatxadan kokatuko zela erabakia zuen. Leku horrentzat Itun Zaharreko eszenak desagokiak zirenez, eskultoreak aurkeztutako erliebea erabilezina zen. Halere, marko berdineko lanak egiteko mandatua mantendu egin zen. Kontratuan ia hamar urteko epea eman arren, azkenean hogei urte igaro ziren bigarren ate horiek dagokien lekuan jarri zirenerako. Itun Berriko hogei eszenaz gain, lau Ebanjelariak eta beste Elizako lau Doktoreek osatzen dute ate hori. Aipatutako markoa dute eta irudi gutxi aurkitzen ditugu eszena bakoitzean.

Bere lana arrakastatsua izan zenez, inongo lehiaketarik gabe 1425eko urtarilean artistak eta gremioak kontratu berri bat sinatu zuten, oraingoan iparraldeko ateak egiteko. Bezeroek Leonardo Brunik prestatutako programa baztertu egin zuten, aurreko atearen diseinu berdina zuelako. Horren ordez, oraingoan neurri handiagoko hamar eszenak bakarrik osatuko zuten ate hori, markoa bera ere aldatuz. Gainera, aurreko atean irudiek neurri berdinak bazituzten ere, oraingoan

perspektibaren bitartez antolatzen dira eszenak, eszena bakoitzean kontakizunaren une desberdinak aurkeztuz. Beraz, erliebea mailakatuta agertzen da, ezaugarri piktorikoak azpimarratuz. Lana 1452an bukatu zuen eta bezeroen gustukoa izan zenez, urte batzuk lehenago pentsaezina zen aldaketa bat egitea erabaki zuten. Iparraldean kokatu beharrean, ekialdeko fatxadan jarri zuten ate hau, Paradisukoa deitua, eta aurrekoa, ekialdean kokatuta zegoena, Kristoren bizitzari buruzko eszenak zituena, iparraldean jarri zuten.

Orsanmichele izeneko eraikuntzaren aurrealdean ere bada Ghibertik eginiko irudi bat. Eraikuntza bera 1280 inguruan eraikia izan zen garaiaren merkatariek logiatzat erabil zezaten. Pilare batean inrariak egiten zituen Ama Birjinaren irudi bat zuenez, logia hori erre egin zenean 1337an eraikuntza berri bat jasotzea erabaki zen eta eraikuntza-lanak setazko merkatarien ardura izan ziren. Goiko bi solairuek funtzio praktikoa mantendu arren, behekoa aipatutako irudi horren kulturako utzi zen, kanpoaldeko hamalau kolometan gremio bakoitzak bere patroien irudi bat jarritz. Ondorioz, bertako hamar lan mende honen lehen herenean eginikoak ditugu. Bataiatetik ateei buruz hitz egitean aipatu dugun gremioak eskatu zion Ghiberti eskultoreari San Joan Bataiatzailearen brontzezko irudia egitea. 1413 eta 1416 artean gauzaturik, konposizio gotikoan oinarritzen da. Aurrez aurre azaltzen da, jantziaren tolesdurak benetan astunak erakutsiz. Halere, lan aipagarria dugu, non brontzearen galdaketa-teknika berreskuratu zuela esan daitekeen.

5.2. DONATELLO ETA ERRENAZIMENTUKO ESKULTURA

Donato di Niccolò di Betto Bardi (1386-1466), Donatello deitua, garai honetako eskultorerik garrantzitsuenak da. Berak gaindituko ditu forma gotikoak, antzinate erromatarreko ereduak, formak eta teknikak berreskuratuz. Maila ikaragarriko artista, hainbat eskultura-genero landu zituen, material guztiak erabiliz. Bere ekarpena ikusgarria da, irudi klasikoaren ideia berreskuratzeaz gain, erliebe zapaldua —*stacciato* izenarekin ezagutzen dena— asmatu zuen, ondorioz perspektiba lineala eta mugimendua era egoki batean azalduz, eta biluzia, erretratua eta zaldizko estatuen gaiak ere berrartu zituen. Florentzia hirikoa izanik, marmolaren teknika katedralerako lantegian ikasi zuen, eta Ghibertiren lantegian bi urte egin zituen, brontzea ere menperatzen zuen; zurezko eta buztinezko lanak ere egin zituen. Errenazimentu italiarraren aietako bat izan dala uste da. Lan gehiena Florentzian egin bazuen ere, 1443 eta 1453 artean Paduan izan zen. Hori dela eta, bere obrari buruz hitz egitean hiru aldi aipatzen dira.

1408 eta 1409 artean Florentziako katedralerako Dabiden irudia egin zuen. Iparraldeko koruaren kontrahormetan eraikuntza-lanen ardura zuen gremioak hamabi irudi jartzea erabaki zuenez, horrelaxe agindu zion eskultoreari. Halere, zaila da jakitea prestatutako lekuan inoiz izan zen, 1416 inguruan, eta hiriaren bertuteak azaltzeko gai proposa zenez, Palazzo Vecchion kokatu zuten. Marmolezko irudi horrek garaiko eskulturan aurrerapauso garrantzitsua suposatu zuela esan ohi da.

Alderdi horretatik, benetan aipagarria da gorputzaren tratamendua, edukia bera ahaztu gabe —heroiaren kultu errenazentistaren lehen adierazpena dugu—. Halere, proportzioak eta forma bigunen nagusitasunak Gotikoaren ezaugarriak oraindik mantentzen zirela erakusten digute. 1408. urtearen bukaeran *Opera del Duomo* katedralaren mendealdeko fatxadarako lau ebanjelarien irudiak egitea erabaki zuen, San Joana Donatellori eskatuz. 1415ean bukatutako lan horretan ebanjelaria, eskaerak zioen bezala, eserita dago. Marmolez egina, tolesdura zabalak eta sakonak ditu, jarrera nahiko naturala eta ilca eta bizarra ere era errealistan landuta ditu. Lan aipagarria da. Irudiaren aurpegia Michelangeloren Moises irudiarenaren aurretiko zuzena dugu.

Hurrengo lanak lehen aipatu dugun Orsanmichele eraikuntzarako izan ziren. Nanni di Banco eta Donatelloren irudiak benetan azpimarragarriak dira, biak ere arazo berari aurre eginez: eskulturaren harremana bere inguruarekin. Koroatutako lau santuetan aurrenkoak talde ikusgarri bat sortu zuen, antzinateko Erroman oinarrituz. Donatelok, berriz, San Markoren irudia egin zuen 1411 eta 1413 artan, lihoko gremioak —*Arte dei Linaiouli*— egindako mandatuari erantzuteko. Naturalismo handiko lana da. Mugimenduaren ilusioa agertzen da bertan, jantziaren tolesdurek azpimarratuta. Askoren ustez, hauxe dugu Errenazimentuko lehen estatua. 1416an San Jurgiren irudia egiteko mandatua jaso zuen eta hurrengo urtean bukatu.



36. irudia. Donatello. San Jurgi.

Irudiaz gain, nitxoa ere berak eginiko lana izan zen. Otoiztegiaren kokatu behar zen lekuan tabernakulu sakon bat egitea ezinezkoa zenez, nitxoak hondo txikia izan behar zuen. Ondorioz, irudiaren profilak edo inguruak garrantzi handia du. Hori dela eta, irudiak ikuspegi nagusi bat badu ere, aipatutako nitxoaren sakontasuna zela eta, bigarren mailako ikuspegiak ere bazituen. Beraz, hauxe dugu Errenazimentuko eskultura librearen sorrera. Gainera, azpian San Jurgi eta dragoiaren erliebea dago, eskultoreak eginiko lehenena. Teknika eta narrazio aldetik eszena hau iraultzailea dela esan dezakegu. Bertan erabiltzen da lehenbizi *rilievo stacciato* edo erliebe zapaldua deritzona. Zabaleraren modelatuan aldaketa oso txikiak eginez, sakontasun gutxiagoko zizelatu batekin, formak marraztuta egon izan balira bezala agertzen dira. Gainera, aurretiko erromatarrek erakusten zuten mugimendua ondo adierazteko modu egokiena baxuerliebea zela. Beraz, teknika horren bitartez bi ezaugarri horiek elkartzea lortu zuen: perspektiba lineala eta antzinateko mugimendua.

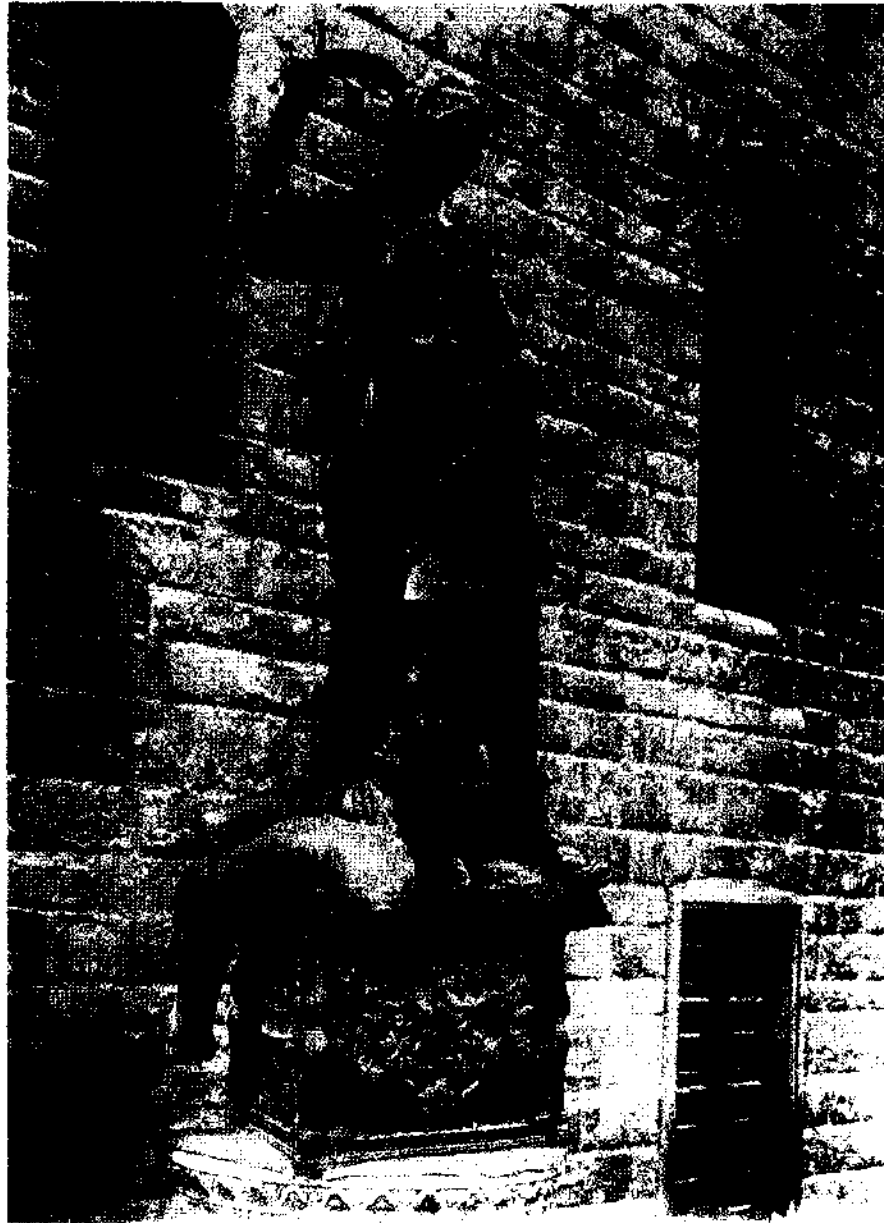
1415ean katedraleko arduradunek, kanpandorrean oraindik nitxo batzuk hutsik zeudenez, bertarako zenbait irudi egiteko eskatu zioten. Bi lehenak, bizarrik gabeko profeta eta *Pensieroso* —pentsalaria— izenarekin ezagutzen dena, 1420rako eginak izan zituen. Dagoeneko bi irudi horietan eskultoreak estatua eta ikusleen artean harreman psikologiko bat lortzen saiatu zen. Gainera, aurrenekoaren kasuan, bertan ikus daitekeen naturalismoa dela eta, busto erromatarrek kontuan izan zituen. Hiru urte igaro ziren hurrengo profeta egin arte eta hasieran irudi horiei buruz zituen ideiak aldatu egin ziren. Zergatia tarte horretan jasotako beste mandatu batean dugu. Berrirori ere Orsanmichele eraikuntzan lan egingo zuen, oraingoan San Luis Toulousekoaren brontzezko irudi bat egiteko. Bertan brontzezko estatua-mota berri bat lortu zuen, forma zabalak erabiliz. Ondorioz, 1423an hirugarren profeta-aren irudian lan egiten hasi zenean, Jeremias izenekoan, brontzezko lanean lortutakoa bertan erabiltzea erabaki zuen. Horrela, marmolezko irudi horrek oihal handitu horiek erakusten ditu, irudiaren ezaugarri plastikoak azpimarratuz. Habacuc izeneko profetak, *il Zuccone* izenaz ezagutuak, naturalismo handiko aurpegia du, erretratu bat izango balitz bezala, eta jantziaren oihalek benetan astunak dirudite. Bestalde, Abrahamen irudia salbuespen bat dugu, Isaakekin batera talde bat osatzen duelako. Edozein kasutan, patriarkaren tratamendua bikaina da.

1425 inguruan egin zuen brontzezko lehen erliebea. Sienako bataiategiaren uraskarako zen eta *Herodes eta San Joan Bataiatzailearen burua* izeneko eszena gauzatu zuen. Bertan Ghibertiren teknikari jarraitu zion, garaiera handiko erliebea erabiliz. Edozein kasutan, perspektibaren erabilera da gehienbat azpimarratu behar dena. 1426 inguruan Napoliko Ama Birjinaren Jasokundea erliebea egin zuen. Tradizioa baztertuz, Ama Birjina zahartuta eta mandorlarik gabe agertzen da, hondoan hodeiak dituelarik. Aipagarria da ere Londreseko Victoria and Albert muscoan dugu *Igokundea Kristok San Pedrori giltzak ematen dizkion bitartean* izeneko erliebea. Erdian triangelu bat sortzen da, non goian Kristo eta behean Ama

Birjina eta San Pedro ageri diren. Kasu honetan ere konposizioa oso azpimarragarria da. Bi erliebe horietan erdu klasikoak erabili bazituen ere, antzinateko lanekin askoz harreman estuagoa dute 1433 eta 1439 artean egin zituen beste bi lanek. 1433 eta 1438 artean katedralarentzat kantore-tribuna egin zuen. Galeria koloma bikoitzek antolatzen badute ere, eszena beraien atzean dugu, inongo etenik gabe. Friso horretan *putti* —Kupidoren irudiak dira— izenarekin ezagutzen diren irudiak dantzan daude, izugarrizko mugimendua erakutsiz. Antzeko erritmoa aurkitzen dugu Prato katedralerako eginiko kanpoko pulpituari. Hamarkada horretan ere gauzatu zuen Santa Croce elizako Cavalcanti Deikundea. Erliebe bat izan arren, garaiera handikoa da. 1440 inguruan San Lorenzoko Sakristia Zaharraren brontzezko atea egin zuen. Ate-orri bakoitzak bost erliebe ditu eta eszena bakoitzean bi irudi ditugu. Gainera, kupulako petxinetan beste zortzi erliebe egin zituen, lau ebanjelarien irudiekin eta besteak San Joanen eszenenekin.

1443an Donatello Padua hirira joan zen. Bertan, San Antonio elizarentzat aldare nagusia egin zuen. Aldarea bera ez zaigu iritsi, baina bai berak eginiko lanak, denak ere brontzezkoak. Irudiei dagokienez, zazpi dira: Ama Birjina, San Luis Toulousekoa, Santa Justina, San Frantzisko, San Antonio, San Daniel eta San Prosdócimo. Ama Birjinaren irudiak ikono bizantziar bat gogorarazten du; beste irudiek, naturalismo handiagoa dute. Erliebeak, berriz, honako hauek ziren: San Antonioren lau mirari, mandoarena, jaio berriarena, damututako semearena eta zekenaren bihotzarena; horrez gain, Ebanjelarien sinboloak dituzten lau erliebe, Kristo Hila bi aingeruk eutsia, hamabi aingeru musikari eta Kristoren Ehorzketa. Dirudienez, aipatutako irudiak eta erliebeak 1446an hasi zituen eta 1449rako bukatuak zituen, nahiz lanak oraindik asko luzatu ziren. Aldarearen itxura nolakoa zen jakitea zaila bada ere, ikuspuntu guztiak kontuan hartu zituen, eskultorearen lanak errealismoa eta komunikazio-bilaketa erakusten baitu. Aipatutakoaz gain, Paduan zenean beste obra garrantzitsu bat egin zuen, Gatta-melata *condottiereren* zaldizko estatua. 1447 inguruan hasitako brontzezko lan hori 1453an kokatu zen bere lekuan. Eskultoreak Marko Aurelioren irudia eta Veneziako San Marcoko brontzezko zaldiak ezagutzen zituen, baina berak eginiko lana ez zen antzinateko elementuen sintesi akademiko bat, errealismoa ere agertzen delako. Errenazimentuko lehen zaldizko estatua honetan beste berritasun bat Erasmo de Narni gerlaria enperadore erromatar bezala azaltzea izan zen, armadurarekin eta balio morala erakutsiz.

1444 inguruan Daviden brontzezko irudi ospetsua egin zuen Florentzia hirirako. Irudiaren gainaldea brontze klasiko batean oinarritzen bada ere, irudiaren konposizioak ez du loturarik antzinateko eskulturarekin, oinarri zirkular batetik hasi eta diagonalen bitartez antolatzen delako. Antzinateaz gero, hauxe dugu aurreneko aldia neurri handiko irudi bat biluzik agertzen dena, biluzia bera bertutearen sinboloa izanik. Bestalde, Judit eta Holofernes taldea 1455 ingurukoa da, Padua hiritik itzuli eta gero eginikoa.



37. irudia. Donatello. Judit eta Holofernes.

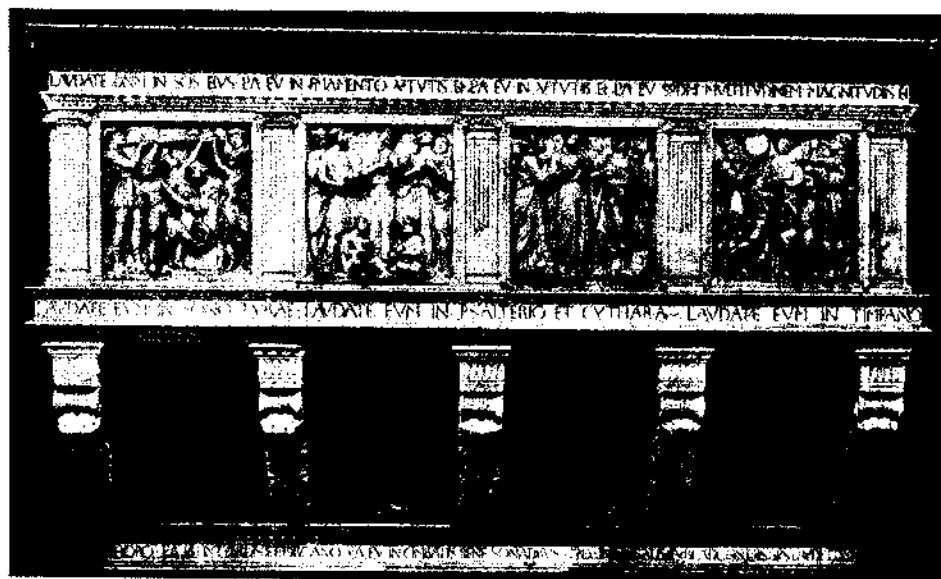
Eredu klasikorik ez zegoenez, zailtasun handiko lana izan zen. Gainera, eskultoreak aukeratutako unea emakumeak jeneralari burua moztu behar dionekoa da. Hamaika zatiz osatutako taldea, emaitza benetan azpimarragarria da, bigarren mailako ikuspegi ugari dituena. Azken aldi honetan espresioak garrantzi handia

izan zuen Donatelloren lanean. Adibiderik onena Maria Magdalenaren irudia da. Zurezko lan hau 1453 eta 1455 artean egin zuen, emaitza benetan ikaragarria delarik. Barrokoko eskultura bera ere ez da maila horretara iristen. Dagoeneko zer-txobait lehenago Veneziarako eginiko San Joan Bataiatzailearen irudian ere erakutsia zuen joera hori, baina mailarik altuena aipatutako lan horretan lortu zuen. Bere azken lanean ere ikuspegi hori mantendu egiten da. 1461 eta 1466 artean San Lorenzo elizako pulpituak egin zituen, bertan berritasun ikonografiko ugari erakutsiz. Berpizkundean, adibidez, Kristo ez da garaile agertzen, ezaugarri dramatikoak nagusituz.

5.3. JACOPO DELLA QUERCIA ETA LUCA DELLA ROBBIA

Jacopo di Pietro, Jacopo della Quercia (1374-1483) deitua, Sienakoa zen eta, ikusi dugunez, Florentziako bataiategian brontzezko atearentzat eginiko lehiaketan parte hartu zuen. Bere lanean ezaugarri gotikoak eta klasikoak erabili zituen. Hilaria del Carrettoren hilobia 1406an egin zuen, Luca hiriko katedralcan kokatuta. Marmolezko obra horretan elementu erlijiosorik ez dugu aurkitzen. Gainaldean, etzanda, hildakoaren irudia dago, bere oinetara txakurra du eta sarkofagoaren aldamenetan *putti* ilara bat dago lora eta fruituez osatutako txirikordekin. Azken gai hori jatorri erromatarrekoa da eta eskultore honek erabili zuen lehenbizi mende honetan; handik aurrera askotan aurkituko dugu. Askoz garrantzitsuagoa da Siena hiriko Piazza del Camporentzat egin zuen Fonte Gaia izeneko iturria. 1408 eta 1420 artean egina, zati batzuk besterik ez zaigu iritsi. Programari dagokionez, erliebeak eta irudiak osatzen zuten eta hiriaren iragan erromatarra eta kristau-bertuteak azaltzen zituen. Erdian, hiriko patroia izanik, Ama Birjina eta Haurraren irudi bat izan zen, *Civitas Virginis* izenarekin ere ezagutzen zena. Aipagarriak dira Rea Silvia, Acca Laurentzia, hiriaren iragan erromatar horren sinboloak, eta Jakituriaren irudiak. 1425 eta 1437 artean Bolognako San Petronio elizaren portada gauzatu zuen. Bertan Itun Zahar eta Berriko gaiak marmolezko baxuerliebeetan azaltzen dizkigu. Biluziaren tratamendua benetan azpimarragarria da, bolumen handiko anatomiak eginez. Gainera, zenbait erliebetan mende osoan zehar oso gutxitan aurkituko dugun zentzu tragikoa erakusten du. 1428 eta 1430 artean Sienako bataiategiko pontearentzat brontzezko erliebe bat ere egin zuen, bertan Donatelloren eragina erakutsiz. Eskultore honen inguruan datu gutxi ezagutzen badira ere, batez ere lehen urteei dagokionez, bere lanaren maila dela eta, garbi dago estilo berriaren sortzailcetako bat dugula.

Luca della Robbia (1399-1482) florentziarra zen eta badirudi Nanni di Banco izan zela bere irakaslea, Ghibertiren izena aipatu bada ere. Bere aurreneko lanak ezagutzen ez baditugu ere, 1431n marmolezko eskultore ezaguna bide zen, urte horretan Florentziako katedralean kantore-tribuna bat egiteko mandatua jaso baitzuen.



38. irudia. Luca della Robbia. Kantore-tribuna.

Laudate Dominum izeneko 150. salmoaren irudiak agertzen dira bertan. Hamar erliebe ditu, lau galeriaren aurrealdean, bi muturretan eta beste lauak mentsulen artean. Lehenago hasitako lana bada ere, erliebe gehienetan ikus daiteke Donatelloren eragina, erliebe handiagoko eszenak konposatuz eta mugimendu gehiago erabiliz. Halere, aipatutako eskultore horren kantore-tribunarekin konparatzen badugu, desberdintasun nabarmenena obraren kontzeptua da. Hemen irudiak inguru estatiko baten barnean daude, konposizioa lerro bertikal eta horizontaletan oinarrituz. Ondorioz, klasizismo handiagoko lana dugu. 1455ean Federighi monumentua egin zuen eta 1464an Florentziako katedralaren brontzezko atearen erliebeak ere bai. Ate horren markoak Michelozzok proiektatu zituen San Lorenzo elizarako Donatellok egindakoa kontuan hartuz. Baina kasu hartan markoen asmoa eszena bat hurrengoarekin lotzea bazen ere, della Robbiaren kasuan eszenak itxi egiten dituzte. Horrela, erliebe bakoitzean bertikalen eta horizontalen sistema erabiltzen duenez, eszena bakoitza unitate independente bat da.

Agian brontzea eta marmola beste obra batzuetan ere erabiliko zituen, baina besterik ez da ezagutzen. 1440tik aurrera beste material bat erabili zuen, terrakota esmaltatua. Nahiz eta askok material hori marmolaren ordezkoko merke bat zela pentsatu, ez da horrela. Terrakota erabili zen marmolezko eskulturaren ezaugarrienatik horrelako erabilera desagokia zen lekuetan. Bestalde, beiradurak koloreak azpimarratzeko asmoa izan zuen, kontserbazioarekin inongo loturarik izan gabe. Aipatutako material hori Florentziako Santa Maria Nuovaren tabernakuluan erabili zuen lehendabizi. 1441 eta 1443 artean egin, tabernakulua bera marmolezkoa da, baina terrakota zenbait lekutan agertzen da, kolore urdinarekin taldea bizituz.

Pazzi kaperan ere aurkitzen dugu. Badirudi Brunelleschik berak pentsatu zuela apaindura eskultorikoa erabiltzea eraikuntza horretan. Ondorioz, bertan hamazazpi espazio daude, lau petxinetan Ebanjelariekin, hamabi hormetan Apostoluak eta kanpoan, sarreran, San Andresena. Dirudienez, Ebanjelarienak arkitektoak eginkoak dira, baina beste guztia della Robbiaren lana izan zen. Florentziako katedralan Berpizkundearen erliebea ere egin zuen, 1455ean bukatu zuena. Ilargixka gotiko batean kokatua, eszenaren konposizioak zerikusia handia du Ghibertik bere aurreneko atean eginikoarekin. Hurrengo urtean beste erliebe bat egiteko mandatua jaso zuen, Igocra kasu honetan, lana 1451n bukatuz. Berriro ere Ghibertiren lanarekin lotu beharrekoa dugu, oraingoan kolore gehiago erabilita. 1461 eta 1462 artean Portugaleko kardinalaren kaperan —San Miniato al Monte elizan— sabaiaren apainduraz arduratu zen. Bestalde, bere Ama Birjinaren irudiak ere aipagarriak dira, konposizio desberdinak erabili zituelako. Luca hil zenean, bere iloba Andrea eta horren semea Giovanni arduratu ziren bere lantegiaz. Beraien lanak, ordea, batez ere Ama Birjinaren irudiei dagokienez, indarra galdu zuen, sentimentalismoa nagusituz. Konbentzionalismoan erori zirenez, artelan bezala garrantzi handirik ez dute.

5.4. MENDEAREN BIGARREN ERDIALDEKO ESKULTURA: DUCCIO ETA VERROCCHIO

Agostino di Duccio (1418-1481) eskultorearen inguruan datu gutxi baditugu ere, Florentzian jaioetako artista honen lehen lanek hiri horretatik kanpo hezi zela erakusten digute. Modena hiriko katedralako aldare batean eginiko lau erliebe ditugu, bertan, nahiz eta mendearen erdialdean izan, Gotikoaren ezaugarriak azalduz. Irudiak ez dira era egoki batean kokatzen espazioan eta pertsonaien jantziak ere ez datoz bat beraien ekintzekin. Perugiako San Bernardino elizaren fatxadan, 1457 eta 1461 artean eraikia, bertako apaindura eskultorikoaz arduratu zen. Erliebe horietan lincaltasuna nagusitzen da, non mugimenduek eta ekintzek sinetsgarritasun handiagoa duten. Halere, bere lanik aipagarriena Riminiko San Francesco elizan dugu. Lantalde zabala osatu zenez, zaila da jakitea bere parte-hartzea zenbaterainokoa izan zen. Edozein kasutan, eliza horren barnealdean dugu mende guztian eginiko apaindura eskultorikorik paganoena. Beharbada, ikusgarriena planeten kaperak da, zodiakoko hamabi zeinuak eta zazpi planeta ageri diren.

Andrea di Michele di Francesco de Cioni, Andrea del Verrocchio (1435-1488) izenarekin ezagutua, Florentziarra zen ere. Zilargina bezala hezia, eskultore, ur-tzaile eta margolari lanak ere egin zituen eta bere ikasleen artean Leonardo da Vinci bera izan zen. Eskulturari dagokionez, Donatelloren lanean oinarrituz, bere obrek dinamismo handiagoa dute, aldi berean plastikotasun handiagoa erakutsiz. Hori dela eta, bere ekarpena garrantzitsua da, landutako jeneroetan berritasunak azaldu zituelako. 1473 eta 1475 artean Daviden brontzezko irudia egin zuen. Donatelloren lanarekin lotuta dago, zangoen eta ezkerreko besoaren jarreran ikus

daitekeenez. Halere, idealismo handiagoa erakustez gain, neurri txikiagokoa dugu eta jantzita agertzen da. Bere lanik azpimarragarriena San Tomasen zalantza edo Kristo eta San Tomas taldea dugu.



39. irudia. Verrocchio. San Tomasen zalantza.

Orsanmichelen dago 1483az geroztik. Lana, ordea, oso luzea izan zen. Dirudienez, 1465 edo 1467an hasi zen Kristoren irudiarekin eta aurreneko aldi hori 1470ean bukatu zuen. Bigarren fasea, berriz, 1476 eta 1483 artean luzatu zen, San Tomasen irudia orduan eginez. Nitxoa irudi bakar batentzat pentsatuta zegoenez, arazo horri aurre egin behar izan zion. Horretarako, Nanni di Bancoren Koroatutako lau santuak eta Donatelloren Cavalcanti Deikundean oinarritu zen, forma

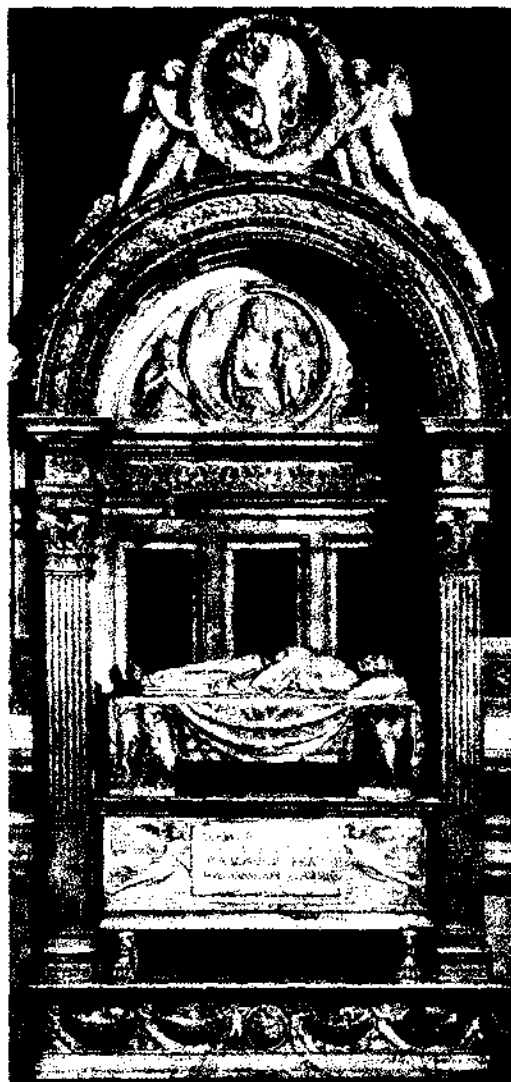
arkitektonikoen garrantzia gutxituz. Eraitza benetan ikusgarria da. Diagonal bat erabiliz, Tomas nitxotik ateratzen dela esan daiteke, eszenaren sinesgarritasuna areagotuz. 1470 inguruan arraindun *puttia* egin zuen, xarmaz beteriko irudi txiki bat. Giovanni eta Pietro Mediciren hilobiari buruz gero mintzatuko garenez, aipa dezagun orain Bartolomeo Colleoni *condottiereren* zaldizko estatua. Bere testamentuan aipatutako pertsonaia horrek bere ondasunaren zati bat utzi zion Venezia-ko errepublikari bere oroimenez zaldizko estatua bat egiteko aginduz. Eskultoreak mandatu 1480an jaso zuenez, hil zenean monumentua funditu gabe zegoen; azkenik, Alessandro Leopardi arduratu zen horretaz, bere lekuan 1496an kokatuz. Verrocchiok garrantzi handia ematen dio obra honetan mugimenduari. Donatelloren obrarekin konparatzen badugu, zaldizkoa handiagoa izateaz gain, besaburu bat aurreratzen du, eredu klasikoetatik urrunduz.

5.5. HILETA-MONUMENTUA

Heriotzaren ideia humanistikoa dela eta, Errenazimentuan hilobiak garrantzi handia izan zuen. Ospeak heriotza garaitzen duela pentsatzen zenez, ekintza onak goraiatzen dira. Horregatik, hildakoaren bertute horiek hilobian bertan agertzen zaizkigu, elementu profanoak eta erlijiosoak elkartuz, askotan arimaren salbazioa baino garrantzi handiagoa emanez ekintza horici. Nahiz eta Erdi Aroan ere adibide ugari izan, garai honetan antzinate erromatarretik zenbait elementu hartuko dira. Bestalde, horma-hilobia da gehienbat erabiltzen dena. Kasu honetan ere Florentzia hiriko eskultoreak nagusitu arren, eredu horren eragina Venezian bertan ere ikus daiteke, Europa guztira zabalduz azken finean.

1424an egin zen Baldassare Cosciaren monumentua edo baita ere Joan XXIII.a Aita Santuaren —Avignon hirian 1410 eta 1415 artean izan zen “aurkako” Aita Santuetako bat— hilobia bezala ezagutua. Arkitekturaren proiektua Michelozzena zen eta eskulturaz Donatello arduratu zen. Florentzia hiriko bataitegian kokatua, leku estu eta altu batean jarri beharrak arkitektoaren lana mugatu zuen. Friso klasiko baten gainean hiru bertuteen —fedearen, itxaropenaren eta karitatearen— erliebeak azaltzen dira, gero sarkofagoa, gorago hildakoaren irudia etzanda eta azkenik, zabaldutako gortina batzuen artean, Ama Birjina Haurrarekin. Lan garrantzitsua dugu, bertan azaltzen diren hormaren banaketa geometrikoa eta beheko frisoa behin eta berriro errepikatuko diren ezaugarriak baitira. Brancacci kardinalaren hilobiaz ere artista berak arduratu ziren. Napoli hiriko Sant’Angelo a Nilo elizan kokatua, Pisan 1425ean egin da eta aipatutako lekuan 1427an jarri zen. Aurrekoak baino sakontasun handiagoa du, hemengo eskema bertako tradizioari lotuz. Hori dela eta, tabernakuluak bi koloma ditu, atzealdean hiru bertuteek, kariatideak izango balira bezala, sarkofagoari eutsiz.

Aurreko bi lan horiek garrantzitsuak badira ere, Bernardo Rossellino (1409-1464) eskultoreak —arkitektoa ere bazenak—, Santa Croce elizarako eginiko Bruni monumentuarekin, sortu zuen garaiko eredua.



40. irudia. Bernardo Rossellino. Bruni monumentua.

Leonardo Bruni historialari eta humanista handia izan zen, Florentzia errepublikako kantzalaria izatera iritsi zena. 1440ko hamarkadaren bukaera aldean eginiko lana dugu eta bertan azpimarragarriena hauxe da: garaipen-arkuaren ideia erabili izana. Konposizio hori hilobiaren polikromiak areagotu egiten du, marmol zuria, beltza eta gorria erabiliz. Erdi-puntuko arkua bi pilastra korintiarrek sostengatzen

dute, hormaren tratamendu klasikoak Albertiren lana gogoraraziz. Gainera, ilargixkako Ama Birjina eta Haurraren erliebeaz gain, ez dago beste irudi erlijiosorik. Sarkofagoa arrano klasiko batzuen gainean kokatzen da, bertako erliebean bi garai-pen hegaz eginez azalduz. Hildakoak ereinotzezko koroa darama eta eskuan bere idazlanik garrantzitsuenaren —*Storia Fiorentina*— ale bat du, aurpegiak idealismoa eta lasaitasuna erakutsiz. Esan bezala, lan honen eragina benetan handia izan zen, bertan humanismoaren ideiak era bikainean gauzatu baitziren.

Aipatutako eragin horren adibiderik onena eliza berean dugu, Bruni monumentuaren aurrean. Egilea Desiderio da Settignano (c. 1429-1464) izan zen. Carlo Marsuppiniaren hilobia 1453 eta 1455 artean egin zuen. Disceinua ia berdina du, baina apaindurak erliebe gehiago azaltzen digu eta ondorioz, emaitza ez da hain azpimarragarria. Hildakoarekin ere antzeko zerbait gertatzen da. Oso aurpegi errealista du, dirudienez hil eta gero eginiko maskara bat erabili baitzen. Halere, oro har eskulturaren maila benetan bikaina da, dotorezia handikoa. Luca della Robbiak eginiko Benozzo Federighiren hileta-monumentua, berriz, beste era batekoa da aldaketak jaso dituelako, hasieran antzeko banaketa izango zuen. Hiri horretako Santa Trinita elizan kokatua, 1455 eta 1459 artean gauzatutakoa dugu. Marko karratu baten barnean dago eta bertan sarkofago klasiko baten gainean Fiesoleko gotzainaren irudia etzanda azaltzen da, atzean Kristo, Ama Birjina eta San Joan Bataiatzailearen erliebeak dituelarik. Halere, badu oraindik harremana Rossellinoren lanarekin, sarkofagoaren aurrealdean eta atzeko banaketa hirukoitzean ikus daitekeenez. Settignanoren jarraitzailea izan zenez, ez da harritzekoa Mino da Fiesole (1429-1484) eskultoreak ere Bruni monumentuan ikusitako eredu hori erabiltzea. Bernardo Giurniren hilobian, 1468an hasitako lanean, aldaketa batzuk ikus badaitezke ere, ez da berdina gertatzen ezagunagoa den Hugo konderearen hilobian. Obra hau 1469 eta 1481 artean egin zuen, biak ere Badia izeneko elizan kokatuta. Bertan aipatutako ereduari jarraitzen zaio. Emaitza, ordea, ez da hain ona, besteak beste hondoko hormaren erdian erliebe bat jarri zuelako. Matteo Civitali (1435/1436-1501) izeneko artistak Piero da Nocetoren hilobia Lucca hiriko katedralean 1467an egin zuen, bertan ere antzeko eskema erabiliz.

Mende honetako hileta-monumentuentzat aurrerapauso garrantzitsua izan zen Antonio Rossellinok (1427-1479), Bernardoren anaiak, eginiko Portugaleko kardinalaren hilobia, 1460 eta 1466 artean gauzatutakoa. San Miniato al Monte elizako kapera karratu batean izanik, emaitza ikusgarria da. Gainera, pintura eta eskultura elkartzek aberastasun handiagoa ematen dio. Hilobia Antoniok egin zuen eta Luca della Robbia sabaiko apainduraz arduratu zen. Bestalde, apaindura piktorikoa Alessio Baldovinetti eta Antonio Pollaioloren lana izan zen. Azken finean, garaipen-arkuari sakontasuna ematea besterik ez zen egin, baina horren bitartez teatraltasun handiko emaitza lortzen da eta, esan bezala, arte desberdinen elkartzek kaperaren interesa gehitzen du. Hori dela eta, Bruni monumentuaren ondoren haxe dugu hiri horretako hilobirik azpimarragarriena.

Aipagarria da baita ere Verrocchiok eginiko Medici monumentua, San Lorenzo elizan. 1469ko lana da, mandatua Lorenzok egin zuen Piero eta Giovanniren oroimenez. Inongo irudirik gabe, sarearen atzean sarkofagoa besterik ez dago. Material aberatsekin egina, efektu kromatikoa bikaina da. Edozein kasutan, nahiz eta eskultore honen lana iraultzailea izan, lehen aipatu dugun ereduak askoz eragin handiagoa izan zuen. Erroman ere badira lan azpimarragarriak. Sixto IV.aren hilobia Antonio Pollaiuolo (1432-1498) florentziarraren ekintza da, 1484 eta 1493 artean egina Giuliano della Rovereren mandatuz. Brontzeko lana da eta bertan XIV. eta XV. mendeetan askotan errepikatzen den tipologia erabiltzen da, hileta-oheta. Gainaldean hildakoa etzanda eta alboetan zenbait bertuteren irudiak azaltzen dira. Bestalde, ohearen inguruan arte liberalen hamar erliebe kokatzen dira. Aipatutako gaien erabileraz gain, aipagarriena Aita Santuaren irudia dugu, Donatelloren lanean oinarritua. Egile bera da Inozentzio VIII.aren hilobia egin zuena, kasu honetan 1492 eta 1498 artean. Aldaketa ugari jaso dituen obra da. Ondorioz, behean hildakoaren irudia sarkofagoan etzanda azaltzen da, gainean berriro Aita Santua dago, oraingoan bedekatzeko asmoarekin. Bere alboetan zenbait bertuteren erliebeak daude, baita gainaldean ere. Beraz, bada hemen berritasun bat: Aita Santua eserita agertzea, lantza santuaren erlikia daramala. Nahiz eta aipatutako aldaketa jaso, azken lan horren eragina ere handia izan zen, Barrokoan zehar eginiko zenbait obretan, batez ere.

Venezian, berriz, Pietro Lombardo (1435-1515) eskultoreak Pietro Mocenigo agintariaren hilobia egin zuen Santi Giovanni e Paolo elizarako 1476 eta 1481 artean. Bertan ere garaipen-arkuan oinarritutako eskema bat erabiltzen da, antolaketak desberdina bada ere. Basamentuan elementu militarrek eta Herkulesen bi historia daude. Arkuaren alboetan sei nitxo ikus daitezke, bakoitzean gerlari bat kokatuta, erdian sarkofago gainean zutik agintaria eta bi morroi ditugu, zerraldoari hiru gizona zutik. Gainera, sarkofagoaren aurrealdean bi erliebe historiko jarri zituzten. Azkenik, errematean hiru Mariak hilobi aurrean zeudeneko unearen erliebea kokatzen da eta gainean Berpiztutakoaren irudia. Lehen ikusitako lanekin konparatuz, eskulturak garrantzi handiagoa duela esan behar dugu, neurri handiagoko hilobia baita. Gainera, hildakoa zutik azaltzen da. Halere, zentzua ia berdina da. Hemen ere haren ekintzak goraiatzen dira, gai mitologikoak eta erlijiosoak elkartuz, azken horiek nagusitzen badira ere. Florentziako ereduarekin ia bat datorrena Roselli monumentua da, egile berak Padua hiriko San Antonio elizarentzat 1467an bukatutakoa. Hemen Bruni eta Marsuppini monumentuetan oinarritu zen. Edozein kasutan, marko arkitektonikoak garrantzi handiagoa du eta eskulturaren maila, berriz, eskasagoa da. Bere semea zen Tullio Lombardo (1455-1532) eskultoreak, berriz, Andrea Vendraminen monumentua egin zuen, Santi Giovanni e Paolo elizan kokatua ere. 1494 inguruan bukatu zuen eta, bertako tradizioa eta Florentzia hirikoa elkartzen ditu. Lan ikusgarria da, bertan ezaugarri eszenografikoek garrantzi handia hartuz.

5.6. ERRETRATUA: BUSTOA

Erretratuaren garrantzia garaiko indibidualtasunaren beste froga bat da. Askoren ustez, mende honetako lehen erretratuak Donatellok katedralarentzat eginiko profetak dira, bertan garaiko pertsonaien aurpegiak jarri omen zituelako. Bestalde, bataiatagirako eginiko Paradisuaren atean Lorenzo Ghibertirena eta Vittorio bere semearena agertzen dira. Horrez gain, Andrea Cavalcantik Filippo Brunelleschiren erretratu bat ere egin zuen Santa Maria del Fiore elizarako, dirudienez hil ondoren eginiko maskara bat erabilita. Edozein kasutan, bustoa da erretratuak gauzatzeko erabilitako modurik aipagarriena. Busto erromatarrek ezagutzeaz gain, arlo honetan ere iturri literarioak garrantzitsuak dira, batez ere Pliniok dioena. Berak aipatzen du Lisistrato de Sicion izeneko eskultorea, molde bat erabili zuen aurreneko autoretzat. Beraz, ez da harritzekoa horrelako artelanak zabaltzea. Dena den, eta aurretiko formalci dagokienez, busto erromatarrez gain, Erdi Aroko busto forma duten erlikia-ontziak ere kontuan izan behar dira Errenazimentuan eginikoekin desberdintasunak izan arren.

Ereduaren sortzailea Donatello izan zela luzaro pentsatu bazen ere, urteak dira Niccolò da Uzzano pertsonaiaren bustoa —izen horrekin ezagutzen da—, Bargello museoan duguna, ez dela bere obratzat hartzen. Ondorioz, ezagutzen dugun aurreneko lana Mino da Fiesole eskultorearena da. 1453an egin zuen Piero Mediciren bustoa. Erromako lanetan oinarritu zen, garai horretakoek baino besoen zati handiagoa erakusten badu ere. Tolesdura eskematikoak dituen jantzi dotorearekin azaltzen da. Aurpegia ere idealizatu erakusten du, egilearen mugak nabarmenduz. Halere, geroago eginiko beste obra batzuetan maila hobea lortu zuen, adibidez, hurrengo urtean eginiko Niccolò Strozziaren irudian eta, batez ere, Giovanni Mediciren bustoan.

Garai hartan Florentzia hirian aurrerapauso garrantzitsu bat gertatu zen: moldearen erabilera. Esan bezala, antzinatean erabilitako teknika bat zen eta, horrez gain, lotura handia zuen hildakoaren maskararekin, hileta-monumentuetarako onartutako sistema. Giovanni Chellini pertsonaiaren bustoan erabili zuen Antonio Rossellinok 1456an. Aipatutako teknika erabili zuenez, errealismo handia du erretratatuaren aurpegiak, aldi berean bere nortasuna azalduz. Horrela, eta busto erromatarrekin konparatuta, garai honetako erretratugileek zertxobait gehiago lortu zutela esan dezakegu. Matteo Palmieri pertsonaiaren bustoa egile berarena dugu, 1468an eginikoa. XX. mendearen hasiera arte bere etxebizitzaren aurrealdean izan zenez, konserbazio-egoera ez da ona, baina, halere, maila handiko lana dugu.

Benedetto da Maiano (1442-1497) da Pietro Mellini merkatariaren bustoa gauzatu zuen eskultorea.



41. irudia. Benedetto da Maiano. Pietro Melliniren bustoa.

1474ko lan hau benetan bikaina da. Jantziak eta aurpegiak garrantzi berdina dute kasu honetan. Halere, aurpegiaren tratamendua da gehienbat harritzen gaitue-na, aukeratutako jarrera eta naturalismoa noraino iristen den ikusita. Bekainak zimurtuta ditunez, bekokian ximur ugari ditu, errealismo ikaragarria erakutsiz. Gainera, bustoaren oinarrian forma biribildua nagusitzen da eta alderdi horretatik lotura handiagoa du antzinateko lanekin. Filippo Strozziaren bustoa ere, aurrekoa bezain garrantzitsua ez izan arren, kalitate handiko lana da. Autore berdinarena da eta kasu honetan terrakotaz eginiko modeloa kontserbatzen da. Kontuan izanik lehen aipatutako teknika, hemen ere obra naturalista bat dugu, baina pertsonaiaren jarrera dela eta, emaitza idcalizatuagoa dela esan dezakegu.

Emakumezkoen erretratuetan, berriz, ez da hain nabarmena antzinatearen eragina. Idealizatuak dira, dotorezia nagusituz. Mota honetako busto asko Desiderio da Settignanorenak direla pentsatzen bada ere, gehienetan egile ezezaguna dute. Gazte ezezagunaren erretratua 1460an egin zuen eta bertan aipatutako ideal-tasun hori nagusitzen da. Marietta Strozzi izenarekin ezagutzen dena, berriz, 1455 ingurukoa dugu. Aurrekoa baino zertxobait naturalistagoa da, benetan erakargarria. 1478 inguruan egin zuen Verrocchiok bioleta-erramua duen emakumearen bustoa, normalean egiten zena baino luzcagoa, bertan harreman zuzenago bat lortzen saia-tuz. Haurren bustoak ere aurkitzen ditugu. Normalean gai erlijiosoa izaten dute, nahiz eta Jesus eta Joan haurrak bezala agertzen diren beti ez izan erretratuak, badira behintzat bi haur-erretratu. Biak ere Desiderio da Settignano eskultorearen lanak ditugu. Washington hiriko museoan ikus ditzakegun edertasun handiko lanak dira.

5.7. BRONTZETZKO IRUDI TXIKIAK

Bildumazaletasuna zabaldu zenez, arte klasikoan oinarritutako brontzetako irudi txikiek arrakasta ikaragarria izan zuten. Normalean antzinateko lanen berregintzak ziren, bezeroentzat aukera paregabea baitzen artelan ospetsu eta miresgarri horien irudi bat izatea. Obra klasikoak hain gustukoak izanik, printzeek, humanistek eta elizgizon handiek beraien bildumak osatzen zituzten. Ez dirudi Donatellok horrelako lanik egin zuenik, baina bera hartzen da sortzailetzat, neurri batean behintzat, brontzearen galdaketa-teknika garatzeaz gain, berak erabilitako konposizioak oso kontuan hartuko zituztelako lehen irudi horien egileek. Esan bezala, arrakastatsuak izan zirenez Florentzia, Mantua, Venezia eta Padua hirietan mota horretako lanen sortzaileak izan ziren.

Florentzia hirian brontzetako irudi txiki horien garapena Medici familiarekin lotu behar da. Antonio Pollaiuolo dugu egileetako bat, Herkules eta Anteo lan ospetsua 1470 inguruan egin zuena. Agian erliebe klasikoetan oinarritu zen eta anatomiaren tratamendua eta mugimenduaren sentsazioa azpimarratu behar dira. Ondorioz, patetismoa nagusitzen da. Aipagarria da ere Bertoldo di Giovanni (1420-1491), Donatelloren jarraitzailea eta Michelangeloren maisua. II. mendeko sarkofago batean oinarritutako bataila bat egiteaz gain, neurri txikiko lan ugari egin zituen. Bukatu gabe dagoen Apoloren irudiaz gain, *Belerefonte* izeneko lan aipagarriaren egilea dugu. Obra klasiko batean oinarritutakoa dugu eta emaitza, benetan, ezin hobea da.

Mantuan eskultorerik aipagarriena Pier Jacopo Alari Bonacolsi (1460-1528), Antico deitua, izan zen. Gonzaga familiarentzat lan egin ondoren, antzinateko lanak berriztatu zituen. 1497an Erromara bidali zuten marmolezko obren brontzetako irudi txikiagoak egitera. Dagoeneko ohitura hori antzinatean ere bazenez, jarraipen bat izan zen. Horrez gain, berak eginiko lanetan eskultura helenistikoaren idealari jarraitu zion, gainaldea asko landuz. Bertoldok bezala, berak ere ez ditu obra klasikoak kopiatzen, berrinterpretatzen baizik. Adibidez, *Venus Felix* izeneko lan erromatarrean oinarritutako Venusen irudian aldaketa ugari ikus daitezke, besteak beste Kupidoren irudia egotziz eta jainkosaren jarrera aldatuz. *Herkules eta Anteo* izeneko obrarekin ere antzeko zerbait egin zuen, jatorrizko lan erromatarrek duena baino tentsio handiagoa lortuz. Oso ezaguna da bere Apolo Belvederekoa, non aldaketa batzuk ere egin zituen. Gainera, irudien zati batzuk urreztatuta daudenez, emaitza oso erakargarria da.

Padua hirian, berriz, Bartolommeo Bellano (c. 1440-1496/1497) eta, batez ere, Andrea Briosco (c.1470-1532), Riccio deitua, dira arlo honetan azpimarratu beharreko eskultoreak. Aurrenaren lanik aipagarriena David izeneko da. Bertan Donatellok eginikoaren jarrera berdina errepikatzen da, ikonografia aldetik aldaketak badira ere. Ricciok, berriz, kalitate handiagoa zuen. Antzinatean oinarritutako satiroak, jainkoak eta artzainak egin zituen. Halere, bere lanik azpimarraga-

rrienetako bat *Gerlaria zaldi gainean* izenekoa izan zen eta dagoeneko bere garaian obra horren kopia ugari egin ziren.

5.8. NICOLA DELL'ARCA ETA GUIDO MAZZONI

Brontzezko irudi txikietan gehienbat gai mitologikoak azaltzen badira ere, gai erlijiosoko lanentzat beste material batzuk aukeratu ziren, egurra eta terrakota batez ere. Aukeraketa hori normaltzat jo behar dugu, espresioa hobeto lortzen delako beraiekin, ezaugarri hori ezinbestekoa izanik horrelako lanetan. Italiaren iparraldean, Emilia-Romagna eskualdean, eta Napolin aurkituko ditugu obrarik interesgarrienak, gizakiaren neurrizko taldeak, beraietan, batez ere, Kristoren hileta edo Pietatea azalduz. Tamalez, zenbait kasutan polikromia galdu egin da, baina halere lan erakargarriak ditugu. Garaiko espiritualtasuna erakustez gain, teatraltasuna nagusitzen da obra horietan, neurri batean behintzat Gotikoaren herentzia mantenduz.

Nicola d'Antonio (1435-1494) —Nicola dell'Arca izenaz ezagutua— eskultoreak Napolin hezi omen zenak, 1462tik aurrera Bolognan lan egin zuen. Bere lanik garrantzitsuen hiri horretako Santa Maria della Vita elizan dago. *Kristoren hileta* izeneko obra horretan ezaugarri dramatikoek ikaragarritzko garrantzia dute. Terrakotaren erabilerak zerikusia du emaitzarekin, moldaeraza izanik pertsonaien mugimendua, tentsioa eta sufrimendua era egoki batean azaltzeko modua eskaini baitzion. Eskuineko bi emakumeak beste eskultore baten lana izan daitezkeela esan bada ere, emaitza ikusgarria da. Teatraltasun handiko taldea dugu, bertan gotikoaren eragina mantenduz, Napoli eta Europaren iparraldekoarekin batera.

Guido Mazzoni (1450-1518), Paganino ere deituak, hasieran zilargintzako lanak eta antzerkirako maskarak egiten bazituen ere, gero egurrezko eta terrakotazko irudiak gauzatu zituen, Modena, Napoli eta Frantzia lan eginez. Hileta da gehienbat errepikatzen duen gaia, Kristo hilaren alboan zenbait pertsonaia kokatuz. Terrakotaz eginiko Pietaterik ezagunena Modena hiriko San Joan Bataiatzailearen elizakoa dugu.

Espresio handiko taldea da, Europako iparraldearen eragina nabarmenduz. Ferrara eta Napoli hirietan ere badira berak eginiko obrak. Oso interesgarria da azken hiri horretako Monteoliveto elizan dagoena. Hemen ere zazpi pertsonaia ditugu Kristoren inguruan. Ama Birjinaren salbuespenarekin, badirudi beste guztiak erretratuak direla, Aragoi Etxekoek zurronez. Gainera, hemen komentuko fraideek inguruko pertsonaia horiek lekuz aldatu zituztenez, orain Kristoren inguru osoan ditugu, zirkulu bat osatuz, taldeak errealismo handiagoa lortuz.



42. irudia. Guido Maszzoni. Kristoren hileta.

5.9. BIBLIOGRAFIA

- Fusco, R. de (1999): *El Quattrocento en Italia*, Istmo, Madril.
- Hollingsworth, M. (2002): *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento*, Akal ediciones, Madril.
- Janson, H.W. (1998): "The Revival of Antiquity in Early Renaissance Sculpture", in Blake McHamm, S. (ed.), *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, Cambridge University Press, Cambridge, 40-59. or.
- Kenseth, J. (1998): "The Virtue of Littleness: Small-Scale Sculptures of the Italian Renaissance", in Blake McHamm, S. (ed.), *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, Cambridge University Press, Cambridge, 128-148. or.
- Lavin, I. (1998): "On the Sources and Meaning of the Renaissance Portrait Bust", in Blake McHamm, S. (ed.), *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, Cambridge University Press, Cambridge, 60-78. or.
- Pope-Hennessy, J. (1989): *La escultura italiana en el Renacimiento*, Nerea, Madril.

6. Cinquecentoko eskultura Italian

XVI. mendean Michelangeloren lana nagusitzen da. Arlo honetan ere, bere obrak izugarritzko garrantzia du, neurri handi batean Europa guztian egingo denaren abiapuntua baita. Noski, 1520 inguruan sortutako Manierismoan ere eragin handia izan zuen. Artista florentziarraren obra benetan bikaina da. Nahiz eta arkitektura eta pintura ere landu, bere burua gehienbat eskultoretzat zuen. Kezkarik nagusia giza irudiaren edertasuna izan zuen, baina zentzurik zabalenean, irudiaren bitartez ideia moralak azalduz. Alderdi horretatik oso interesgarriak ditugu berak idatzitako so-netoak, artistaren bilakera pertsonala azaltzen digutelako. Bere ondorengo artistei dagokionez, trebetasuna da ezaugarririk azpimarragarriena. Goi Errenazimentuko artea gaundiezina izanik, garai horretako artelanetan oinarrituta, beste bide batzuk bilatzen saiatu ziren, dotorezia handiko emaitzak lortuz.

6.1. MICHELANGELO BUONARROTI

Esan bezala, Michelangelo Buonarroti (1475-1564) da garai honetako eskultorerik garrantzitsuenak. Hasieran, hamahiru urte besterik ez zuenean, Ghirlandaio margolariaren lantegian hasi zuen bere heziketa, baina urtebete pasa eta gero Lorenzo Medicik bere babespean zuen artisten eskolara joan zen. Han Bertoldo di Giovanni izan zuen irakasle. Bertoldo Donatelloren laguntzailea izandakoa zen eta une hortan Medicitarrek San Marco komentutik gertu zegoen lorategi batean zuten antzinateko eskultura-bildumaren kontserbatzailea zen. Beraz, Michelangelo gazteak Donatelloren tradizioa eta obra klasiko horiek ezagutzeko aukera izan zuen. Dirudienez, fauno baten burua kopiaztzean eginiko lanak Lorenzoren interesa piztu omen zuen eta, ondorioz, artista familiaren jauregian bizi zen 1490 eta 1492 artean. Han Medicitarren inguruko humanista, poeta eta literatoak ezagutzeko aukera izan zuen.

Garai horretakoa da *Eskailerako Ama Birjina* izeneko erliebea.



43. irudia. Michelangelo. Eskailerako Ama Birjina.

1492 inguruko marmolezko baxuerliebe honetan, oraindik hamazazpi urte izan arren, Donatelloren *rilievo stacciato* izeneko teknika ezagutu eta menperatzen zuela erakusten du. Aurreneko planoan diren Ama Birjina eta Haurraren tratamendua zertxobait zurruna da. Bolumen handikoak dira eta beraien arteko harremana dugu erliebearen asmo nagusia. Atzealdeko umeak oihaltzekin jolascan agertzen direnez, eta kontuan izanik Mariak nola babesten duen Haurra, beharbada handik urte batzuetara Jesusek jasoko duen pasioa gogoratzeko nahia ere bada obra honetan. Dena den, lehen aipaturiko eraginak garbi agertzen zaizkigu, erliebe klasikoena ere nabarmena baita. *Zentauroen bataila* izeneko erliebea ere urte horretan eginikoa da. Ovidioren *Metamorfosietan* oinarritutako gaia dugu eta tratamenduan sarkofago erromatarren eragina erakusten du. Biluzik dauden gorputzak pilatuta ditugu, inongo markorik gabe. Era berean, aipagarria da hauxe dugula bukatu gabe utzi zuten lehen lana.

Lorenzo Handia 1492an hil zenean, familia hiritik bota eta Savonarolak eskuratu zuen bertako agintea. Gurutziltzatu bat tailatzeaz gain, gaur egunera iritsi ez den Herkulesen irudi bat ere egin bide zuen Michelangelok, ondoren Veneziara eta Bolognara alde egiteko. Azken hiri horretan egin zituen 1494 eta 1495 artean San

Petronio elizako San Domingoren erlikia-ontziarentzat bi irudi txiki eta aldareko argimutlei eusten dieten aingeruetako bat. Jacopo della Querciak eginiko portada oso kontuan izan zuen lan horietan. Benetan interesgarria da aingeruaren irudia, aurreko mendean eginikoekin zerikusi handirik gabekoa baitugu. Duintasun handia erakusten du, kasu honetan ere antzinateko lanen eragina nabarmenduz.

Florentzia hirira itzuli ondoren, 1496an Erromara joan zen. Lehenago *Kupido lotan* izeneko irudi txiki bat egin omen zuen, eredu klasikoei jarraituta. Merkataria erromatar batek antzinateko lana izango balitz bezala saldu eta gero Riario kardinalak itzuli egin zion. Azkenean, Isabella d'Esteren bilduman izan zen, tamalez gaur egunera iritsi ez bazaigu ere. Erroman bertan aipatutako Raffaello Riario kardinalak Bakoren irudi bat egiteko eskatu zion. 1496 eta 1497 artean eginiko irudi hori bezeroaren gustukoa ez zenez izan, Jacopo Galli bankari eta humanistaren bildumara pasatu zen. Ardoaren jainkoa eskuan kopa bat duela azaltzen da, alboan satiro batekin. Ezegonkortasuna nagusitzen da bere jarreran, garbi adieraziz zein den bere egoera. Anatomiaren tratamendua aipagarria da, eskultorearen trebetasuna zenbaterainokoa zen ondo adieraziz. Itxura guztiz klasikoa duen lana izanik, harrigarria suertatzen da kardinalaren iritzia.

Aurreko obra hori maila handikoa bada ere, askoz garrantzitsuagoa dugu Erromako egonaldi horretan gauzatutako bestea. 1498ko abuztuan sinatu zuen kontratua Pietate bat egiteko Jean Bilhères de Lagraulas kardinal frantsesarentzat eta hurrengo urterako bukatu zuen. Hasieran, Santa Petronella elizan kokatu bazen ere, 1519rako San Pedro basilikara eraman zuten. Dagoeneko Alemanian eta Frantzia bertan ere gai horretako lanak zabaldua izan arren, garaiko eskultura italiarrean ez zegoen inongo aurretikorik. Eraitza ezin hobea da, konposizioaren arazoari maisutasunez aurre egiten diona. Kristoren gorpua Ama Birjinaren altzoan etzanda azaltzen da, Mariaren jantziak duen bolumena eta tratamenduari esker irudi biak bakarra izango balitz bezala agertuz. Edertasun handiko lana da, non Mariak bere sufrimenduari etsipenez eusten dion, Jainkoaren nahia onartuz. Eskultoreari Ama Birjina gazteegia zela esan ziotenean, bere erantzuna Jainkoaren Amari zegozkion garbitasuna eta birjintasuna azaltzeko modurik egokiena zela izan zen. Ez da harritzekoa talde hau eredu bihurtzea.

1501ean Florentziara itzuli zen Michelangelo. Urte horretan hasi eta 1504an bukatu zuen hain ospetsua den *David* izeneko lana. Katedraleko lantegian marmolezko bloke handi bat zegoen; hasiera batean 1464an Agostino di Ducciok profeta bat egiteko asmoa izan zuen, gero 1476an, Antonio Rossellinok bukatzeko mandatua jaso zuen baina saiakera biak inongo emaitzarik gabe bukatu ziren. Lau metro baino altuagoa den irudi honetan, Dabid, hiriaren bertute errepublikar eta hiritarren sinboloa, gazte bat da, ez gaztetxoa —Donatello eta Verrocchioren obretan horrela azaltzen zen—, antzinatean oinarritutako biluzia erakutsiz. Guztiz kontzentratua azaltzen da, habaila jaurtitzeko prest. 1503an garbi zegoen maila ikaragarritzko lana zela eta haren kokapena erabakitzeke talde bat osatu zen 1504an; bertan,

besteak beste, Botticellik eta Leonardo da Vincik parte hartu zuten. Azkenean, Palazzo della Signoria izeneko eraikuntzaren aurrealdean kokatu zen.

1503an Katedralak beste mandatu bat egin zion. Eskatutako hamabi apostolu-
luetatik San Mateorena bakarrik hasi zuen, bukatu gabe utziz. Bestalde, 1504 eta
1505 artean Pitti *tondo*a izenekoan egin zuen lan, bertan Ama Birjina eserita eta
Haurra liburu baten gainean azaltzen direlarik. *Tondo* Taddei izenekoa, berriz,
1505 eta 1506 artean eginikoa da. Bertan Ama Birjina eta Haurraz gain, San Joan
txikia dugu, lehengusuari kardantxilo bat eskainiz. Biak ere guztiz bukatu gabe
geratu ziren, hondoetan ikus daitekeenez. Bestalde, 1501 eta 1505 artean egin zuen
Brujas hiriko Ama Birjina. Obra nahiko hieratikoa dugu. Maria eserita dago
Haurra altzoan zutik dagoelarik.

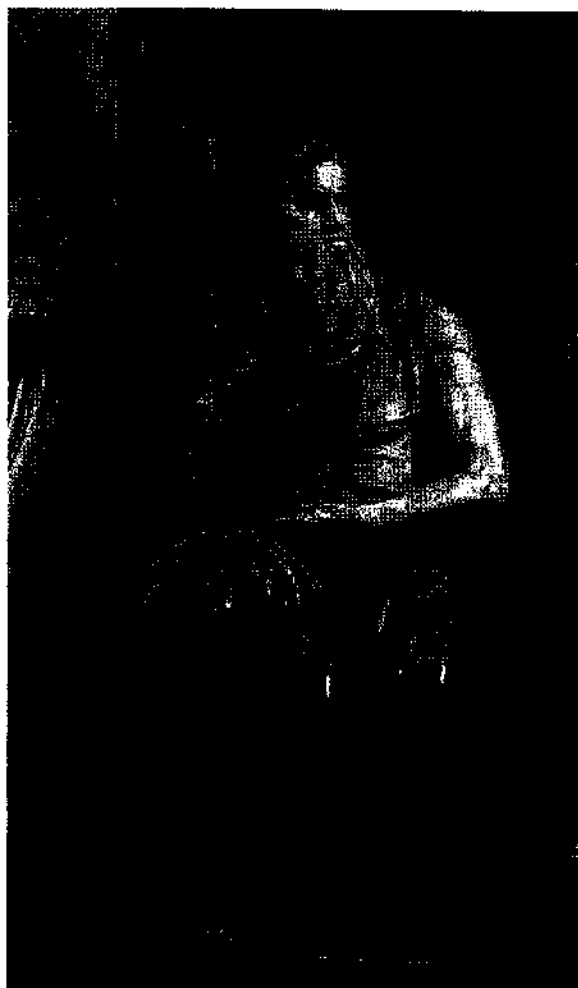
1505ean, Aita Santuaren deiari erantzunez, Erromara joan zen. Bertan Julio
II.ak San Pedro basilikan kokatu behar zen mausoleoa prestatzeko mandatu egin
zion. Inperio erromatarreko mausoleoetan oinarrituta, Michelangelok estruktura
piramidal bat diseinatu zuen non sarkofagoa hileta-kamera batean kokatuko zen.
Gainera, bi solairu izango zituen, neurri handiko berrogei irudi baino gehiago har-
tuz. Behean, hermes eta esklaboen artean, Garaipenaren taldeak izango ziren.
Goian, berriz, eserita, lau irudi kokatu behar ziren: Moises, San Paulo, Bizitza
aktiboa eta Kontenplaziozko bizitza. Azkenik, aingeru batzuek hilkutxa, arka edo
Aita Santuaren eseritako irudi bat sostengatuko zuten, iritzi horiek guztiak aipatu
baitira. Artistak sei hilabete pasa zituen Carrarako harrobietan materialaz ardu-
ratuta, baina 1506 hasieran Aita Santua basilika berriaz kezkatuago zegoenez,
Michelangelok ez zuen inongo ordainketarik jaso eta haserre, Florentziara itzuli
zen. 1507an Bolognan elkartu eta Aita Santuak Erromara bueltatzeko agindu zion.
Kapera Sixtinoaz arduratzeko. Halere, Michelangelok hilobiaz arduratuta jarraituta
zuen, «bere bizitzaren tragediaz» bere hitzetan.

Julio II.a 1513an hil ondoren, kontratu berri bat egin zuen Aita Santu horren
oinordekoekin. Orain monumentuak garaiko hilobien eta mausoleo baten ezauga-
rriak elkartuko zituen eta programa ikonografikoa konplexuagoa izan behar zuen.
Eserita sei irudi izango ziren; goian nitxo batean, Ama Birjina eta Haurra eta haien
azpian Aita Santuaren irudia lau aingeruren artean. Garai honetan egin zituen Moi-
sesen irudi ezaguna eta Louvre museoan ditugun *Esklaboak* izenekoak, arimaren
egocra azaltzeko asmoz eginak. 1516an beste kontratu bat izan zen, oraingoan
mausoleoaren ezaugarriak desagertuz. Beraz, hilobi arrunt bat izan behar zuen.
Orduan eginiko lanak dira ere bukatu gabeko beste lau esklabo —Florentzia hiriko
akademian ditugu— eta Garaipenaren jeinu bat —hiri horretako Palazzo Vecchio
izenekoan—.

1526 eta 1532ko proiektuak aurrekoaren sinplifikazioak dira. Hilobiak fatxada
arkitektoniko baten itxura izan behar zuen. Aita Santuak sarkofagoaren gainean

etzanda izan behar zuen eta beste irudien kopurua murriztu egin zen. Horrela, sibila bat, profeta bat, Ama Birjinaren irudia, Moisesena eta Louvre museoko bi esklaboak soilik azalduko ziren. Gainera, 1532koan San Pietro in Vincoli elizan kokatu behar zela erabaki zen, esklaboen ordeztu Bizitza aktiboa eta kontenplaziozkoa sinbolizatzen zituzten Lia eta Rakel —Dantek idatzi zuenez— jartzea erabakiz. Azkenean, hilobia 1542 eta 1545 artean gauzatu zen aipaturako lekuan: Bertan, Moises, Lia eta Rakel dira Michelangelok eginiko irudiak; goikoak, Aita Santua etzanda, Ama Birjina eta Haurra, profeta eta sibila, artistaren dizipuluek eta jarraitzaileek eginikoak dira.

Moisesen irudia benetan ikusgarria da.



44. irudia. Michelangelo. Moises.

Donatelloren San Joan Ebanjelarian oinarrituta, 1506an aurkitutako Laokon-tearen eragina ere ezin dugu baztertu. Garai hartan ohikoa zen bezala, bi adar ditu, Bibliaren latinezko bertsioan, *Vulgata* izenekoan, "*cornutam*" hitzari zentzu desegokia eman zitzaioleko. Ondorioz, argi-izpiak izan beharrean aipatutako ezaugarria du. Legearen taulak apurtu aurreko unean azaltzen dela onartzen bada ere, zenbaiten ustez Jainkoak agindutako lurra ez duela ikusiko esaten dionekoa izango litzateke. Dena den, karakterizazio indartsua du eta basakeria hitza ere erabilia izan da. Hil-zoriko esklaboa eta errebelatutako esklaboa, esan bezala, Louvre museoan ditugu. Lotura moralak askatzeko asmoa erakusten dute mugimendu espiral baten bitartez. Azkenik, aipa dezagun Santa Maria Sopra Minerva tenpluan dugun *Berpizkundea* izeneko irudia 1519 eta 1520 artean egin zuela.

1520an Leon X.ak eta Giuliano Medicik Florentzia hiriko San Lorenzo elizan hileta-kapera bat egiteko mandatua egin zioten. Arkitektoari buruz hitz egitera-koan ikusi dugunez, bertako sakristia berria artista berak diseinatu zuen. Asmoa zen bertan Lorenzo Medici —Urbino dukea—, Giuliano bere osaba —Nemours-eko dukea—, Lorenzo magnifikoa eta Giuliano bere anaia hilobiratzea. Hasieran mausoleo bat egiteko asmoa bazuen ere, alde bakoitzean hilobi bat kokatuz, Giuliano Medicik ez zuen onartu eta azkenean kaperaren hormetan kokatu behar izan ziren. Gainera, albokoak bakarrik egin ziren, dukeenak, aldare nagusian Ama Birjina, San Kosme eta San Damian artean jarri. Hilobi horiek, gaur egun dituzten irudiez gain, ibaien jainkoak —Danteren esanetan Hadeseko ibaien ur-emaria gizadiaren malkoekin handitzen zen— behean, Lurra eta Zerua Giulianooren ondoan eta Egia eta Justizia Lorenzoren hilobian izan behar zituzten. Azkenik, ilargixketan eta kupulan horma-pinturak egiteko asmoa ere bazen. Beraz, kaperaren kontzepzioa benetan aberatsa zen.

Lorenzo, pentsalari bezala agertzen denez, kontenplaziozko bizitzaren irudia dugu. Bere azpian Ilunabarra eta Egunsentia ditugu sarkofagoaren gainean. Giuliano, berriz, bizitza aktiboaren sinboloa izango genukeenez, bere azpian ditugun irudiak Gaua eta Eguna dira. Gauaren irudiak Atenearen hontz zuria du belaun azpian, ametsen irrealtasuna adierazten duen maskararen gainean etzanda; horrez gain oinetan mitxoletak eta buruan izar bat eta ilargi erdi bat ditu. Jarrerari dagokionez, egilea sarkofago klasiko batean oinarritu zen. Egunaren irudia ere benetan azpimarragarria dugu. Dukeek armadura klasikoak dituzte eta, salbaziorako bitartekariak kapera nagusian izanik, Ama Birjinari eta aipatutako santuei begira daude. Hilobi horien zentzua ideia neoplatonikoen bitartez azaldu da. Horrela, egin gabe geratu ziren ibaien jainkoak lurpeko munduaren sinboloak ziren, egunaren une desberdinak natura esparruaren irudiak izango genituzke eta dukeek arima bera sinbolizatzen dute, materia utzi ondoren denbora eta heriotza lehen aipatutako bi bide horietako baten bitartez garaituz. Noski, kupularen esanahia ezin dugu ahaztu, Jainkoaren betikotasuna adierazten baitu, tamalez proiektatutako apaindura piktoriakoa gauzatu ez bazen ere.

Artistaren azken urteetan Pietatearen gaia izango da gehienbat landuko duena. Palestrinako Pietateak erakusten digu zeintzuk ziren artistaren kezka garai hartan. 1552 inguruko obra hau bukatu gabe dugu eta bertan Ama Birjinak goitik eta Maria Magdalenak albo batetik eusten diote Kristoren gorpuari. Zentzu dramatikoa nagusitzen da, hurrengo bi lanetan bezalaxe. Florentzia hiriko katedraleko Pietatea 1547 eta 1555 artean eginikoa da. Dirudienez, Jose Arimateakoa artistaren autorretratu bat da. Bukatu gabe utzi bazuen ere, Tiberio Calcagnik Maria Magdalenaren irudia egin zuen, taldeari bukaera emateko. Azkenik, Milaneko Rondanini Pietatean lanean izan zen hil baino egun batzuk lehenago arte.



45. irudia. Michelangelo. Rondanini Pietatea.

Ama Birjinak eusten dio Kristori, Italiako eskulturan lehenbizi zutik eta gorputz osokoa azaltzen delarik. Gorputz biak elkartu egiten direla dirudi eta irudien jarrerak zein bukatu gabe egoteak emozioa handitu egiten dute. Lan hauek garbi adierazten dute autorcaren erlijiotasuna zenbateraino areagotu zen azken urte horietan.

6.2. MANIERISMOA. EZAUGARRI OROKORRAK

1520 inguruan manierismo hitzarekin ezagutzen den unea azaldu zen. Erroman sortua, eskulturaren kasuan ere Michelangelo dugu mota horretako lehen lanen arduraduna, klasizismotik aldi pertsonal batera pasatzean arau klasikoak neurri batean baztertu egin zituelako. Oreka formala alde batera utzita, kanona eta gorputzak aldatu egingo dira. Dagoeneko aldaketa intelektual hori aipatutako artistaren esklaboetan ikus daiteke, neoplatonismoarekin zerikusi handia izanik, espiritua askatzeko asmoz egin zuelako. Goi-errenazimentuko lanetan oinarrituz, garai honetako eskultoreek ere ez dituzte obra horiek kopiatuko, beraiei trebetasuna erakusteko erabili baizik.

Eskultura manieristak ezaugarri ugari ditu. Noski, beti ez ditugu denak elkarrekin aurkituko, hainbat joera izango baitira. Adibidez, Michelangeloren handitasuna onartzen da, berak lortutako efektu harmonikoa gutxitan aurkituko badugu ere. Bestalde, kontrasteek garrantzi handia izango dute, kontrakoen jokoa azalduz, alegia, kontrajarriak diren ezaugarriak edo ideiak elkartuz. Beharbada, azken ezaugarri horren adibiderik onena edertasuna eta itsustasuna edo makabroa dena elkartzea izango litzateke. Gainera, bertikaltasuna inposatuko da, ondorioz, eskultoreek bloke asko erabili beharko dituzte, ez bakarra, lehen bezala. Azken ideia horri lotuta, irudien kanona bera ere luzeagoa izango da, dotorezia handiko emaitzak lortuz. Horrez gain, aurreko erritmo geometrikoak utzi eta beste era batekoak erabiliko dira. Zenbait kasutan forma zuzena eta kurboa elkartzen dira, gurutze zeharra ere azaltzen da, baina denen artean garrantzitsuen S formakoa dugu, *serpentinata* izenarekin ezagutzen dena. Azken hori Michelangeloren Garaipenaren Jainuan azaltzen denez gero, behin eta berriro erabiliko da. Eskulturak izango duen konplexutasun handiago hori dela eta, ez da harritzekoa ikuspuntu desberdinak izatea, dinamismoz beteriko lanak eginez. Azken finean, lehen aipatu dugunez, artista trebetasuna erakusten saiatuko da; izan ere, garai hartan horrelako lanak bilakaera logiko baten ondorioztat hartzen ziren. Alderdi horretatik, normalizat jo behar dugu eskultura helenistikoaren garrantzia, garai horretako obrak eruditat hartzen baitziren askotan.

6.3. FLORENTZIA HIRIKO ESKULTURA MANIERISTA

Baccio Bandinelli (1493-1560), zilargile baten semea zenak, aitaren lantegian jaso zuen lehen heziketa. Medicitarren gortearrekin harreman handia zuenez, bezerotzat

izan zituen bizitza guztian. Marrazkilari bikaina izan arren, margolari gisa ez zuen inongo arrakastarik lortu. 1515ean Frantziako erregeak, Frantzisko I.ak, *Laokonte* izeneko obra eskatu zuenean, Aita Santuak kopia bat bidaliko ziola agindu zion. Kopia horren egilea Bandinelli izan zen. 1525ean bukatu bazuen ere, ez zuen inoiz bidali eta Galleria degli Uffizi museoan ikus dezakegu. Orijinalarekin konparatuz gero, zenbait aldageta daude, garai hartan oraindik zati batzuk falta zituelako; horrez gain, patetismo handiagoz gauzatu zuen. Dena dela, bere lanik garrantzitsuenak *Herkules eta Kako* izenekoak da, 1525 eta 1534 artean eginikoa. Michelangeloren Dabiden irudiaren ondoan kokatu behar zenez, neurri handiko lana dugu. Egia esan, garai honetan honelako erraldoiak behin baino gehiagotan aurkituko ditugu; aurretiko zuzena Michelangeloren aipatutako lana dugu eta, urrunago joanez, antzinatuko kolosoak ere. Horrez gain, eta konposizioari dagokionez, badirudi Donatelloren *Judit eta Holofernes* izeneko lanean oinarritu zela, pertsonaiek antzeko harremana baitute. Bestalde, anatomia oso landuta badago ere, espresio-falta nabaria da, emaitza nahiko kaxkarra izanik. Ez da harritzekoa bere garaian kritikak jasotzea. Aurka zeudenen artean zenbait atxiloketa ere izan ziren, azken finean gaia bera hiriarekin lotuta zegoelako, ongiaren garaipena sinbolizatzen baitu. Halere, eta gero aipatuko dugun Cellinik dioenez, mila soneto baino gehiago agertu omen ziren lan hori kritikatzeko. Mandatua jaso bezain laster eginiko argizarizko modeloa askoz egokiagoa zela esan daiteke, bere mugimendua eta tentsiogatik, baina hain neurri handiak izan behar zituenez, ezinezkoa izan zen gauzatzea.

1547an hiriko katedralean koru atzeko erliebeak egiten hasi zen eta handik urte batzuetara bere ikaslea zen Giovanni Bandini eskultoreak bukatu zituen. Aurreko obrarekin konparatuta, askoz interesgarriagoak suertatzen dira. Bertan, laukizuzen formako marko batzuen barnean profeten irudiak agertzen zaizkigu. Hainbat jarre-rarekin azaltzen dira maila tekniko handiko erliebe horiek. Bolumen handikoak dira eta espresio egokiak erakusten dituzte. Hainbesteko kalitatea izanik, normalizat jo behar dugu izandako eragina.

Benvenuto Cellini (1500-1574) ingeniari eta artisau baten semea zen. Halere, zilargile izatea aukeratu zuen, hamahiru urte zituenean Michelangelo Brandiniren lantegian sartuz. Tratatu interesgarri bat idatzi zuen, baita autobiografia bat ere, bizitako istilu guztiak eta pasadizoak kontatzeko. Erroman luzaro bizi izan bazen ere, kontuan izan behar da Aita Santuak espetxeratu egin zuela, Ippolito d'Este kardinalaren erreguz askatu bazuten ere. Hainbeste arazo izanik, ulergarria da aipatutako hiriaz gain, Mantua, Napoli edo Frantzian bertan izatea, ihesean askotan ibili behar izan zuelako. Frantziako erregearentzat egin zuen hain famatua den gatzontzia, urregintzako lana izan arren, bestelako artei buruz hitz egitean komentatuko duguna. Edozein kasutan, ikaragarritzko maila duen lana dela aurreratu behar dugu, tamalez Viena hiriko muscotik lapurtua izan dena. Frantziako erregearentzat ere egin zituen Olinpoko jainkoak dituzten zilarrezko hamabi argimutit. Gainera, Frantzian bertan Fontainebleauko Ninfa ezaguna ere bere lana dugu.

1545ean Florentzia hirira itzuli zenean, Kosme Medicik brontzezko irudi handi bat egiteko eskatu zion. Signoria enparantzan kokatu behar zenez, Donatellok, Michelangelok eta Bandinellik eginiko lanen ondoan izan behar zuen. Bezeroak Pertseo heroi greziarraren irudi bat egitea nahi zuenez, artistak argizarizko modelo bat prestatu zuen, eta dukearen onespina jaso zuenean galdaketaz kezkatzen hasi zen.



46. irudia. Benvenuto Cellini. Pertseo.

Medusaren burua 1548ko udaran galdatu eta hurrengo urtearen bukaeran Perseoren irudiarekin beste hainbeste egin zuen; bere autobiografian azaltzen du arazo ugari izan zituela. Hasieran erabaki zena baino garaiera handiagokoa dugu, egileak, lanaren kokapena zela eta, horrela gauzatzeko pentsatu zuelako. Irudia oinarri aberats baten gainean azaltzen da; bertan Andromedaren askapenaren erliebe bat eta Minerva, Merkurio, Danae eta Jupiterren irudiak ditugu. Heroia biluzik agertzen da, ezkerreko eskuan odola darion Medusaren buruari cutsiz. Lan bikaina dugu, edertasun handikoa, artistaren trebetasuna ongi adierazten duena. Bere esanetan, eskulturak zortzi ikuspuntu izan behar zituenez, obra honen konposizioa teoria edo iritzi horren arabera sortu zuen.

Marmolczko lanak ere egin zituen. Adibiderik onenetakoa Escorialeko Gurutziltzatua da, 1562an eginikoa. Neurri handiko obra. Kristo biluzik agertzen da modelatze-lan bikain honetan. Ez da inongo sufrimendurik adierazten, lasaitasun handiko irudia baita. Dukeak erosi zion 1576an Felipe II.ari oparitzeko. Horrez gain, Kosme Mediciren bustoa ere egin zuen, kasu honetan ere brontzezko lana bada ere. Aurreko mendean eginikoak baino askoz bizitasun handiagoko lana da, bertan ere eredu cromatarrak kontuan hartuz. Bestalde, Klemente VII.arentzat zenbait domina ere egin zituen.

Bartolomeo Ammannati (1511-1592) Bandinelliaren ikaslea izan zen hasieran, gero Veneziara joan eta bertan Jacopo Sansovinorekin izan zen, besteak beste, San Marco bibliotekan lanean. Giovanni Angiolo Montorsoli izeneko eskultorearen laguntzailea ere izan zen, horrek 1538an Napoliko Sannazaro hilobia egin zuenean. Montorsoli Michelangeloren kolaboratzailea izan zenez, neurri batean haren eragina jaso zuela suposatu behar dugu. 1540an Castelloko lorategian Herkules eta Anteoren iturria egin zuen, zailtasun handiko konposizioa erabiliz. Paduan Herkulesen irudi erraldoi bat egin eta gero, Ammannati Erromara joan zen, non antzinateko lanak ikertu eta Michelangelo bera eta Vasari ezagutu zituen. Bere obrarik ospetsuena Florentzia hirian kokaturiko Neptunoren iturria da, 1557an bukatua eta mota horretako lehena. Eredua lehen aipatu dugun Montorsoli eskultoreak Mesinan eginikoa da. Ammannatik 1560 eta 1575 artean eginiko iturria lan aipagarria dugu. Antzinatean eta Michelangeloren lanean oinarrituta, gainaldeko irudia garai honetan behin baino gehiago aurkitzen ditugun erraldoi horietako bat dugu. Alboko ninfak brontzez eginikoak direnez, kontraste kromatiko bat sortzen da, urarekin elkartuz obraren edertasuna areagotzen duena. Alderdi horretatik, Manierismoan bertan, baina Barrokoan ere eginiko iturri askoren aurretikotzat hartu beharreko lana da.

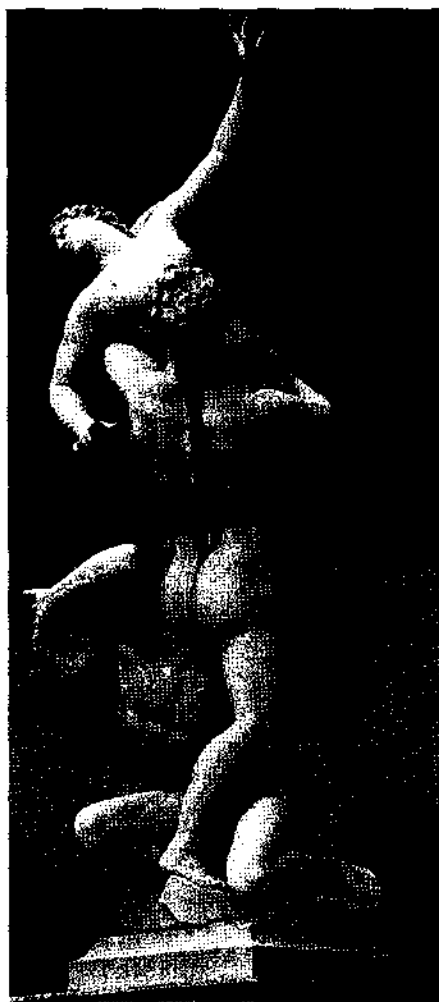
Giovanni da Bologna (1529-1608), Giambologna bezala ezagutua, nahiz eta benetako izena Jean de Boulogne izan, Herbeheretako baitzen, garai honetako eskultorerik aipagarriena da. Anberesen hezi zen, Jacques Dubroeucqen lantegian. 1550 inguruan Erromara joan zen non antzinateko eta Michelangeloren lanak aztertu zituen. Itzultzean Florentzia hirian geratu zen, bertan ziren Michelangeloren

lanak ezagutzeko asmoz, Bernardo Vecchiotti mezenasak han geratzeko konbentzitu baitzuen. Michelangelo eta Celliniren lanetan oinarrituta, bere obrak garrantzi ikaragarria du. Behin eta berriro *serpentinata* izeneko forma erabili zuen. Garaiko eskultura berritu egin zuela esan daiteke. Bere obrak eragin handia izango du.

1563 eta 1567 artean Bolognako Neptunoren iturria egin zuen. Bertan Ammannatiren eragina nabarmena bada ere, irudimen handiagokoa da, jainkoaren basamentuan sirenak eta mugimendu handiko irudiak jarrita. Halere, bere lanik ospetsuena Merkurio da, 1564 eta 1580 artean eginiko brontzezko irudia. Azken urteetan eskultoreak espresibide berriak aurkitzen saiatu baziren ere, obra honetan lortzen da kezka horiei guztici erantzun egokia ematea. Biluziaren tratamenduak eta jarrerak aurretiko klasikoen eragina erakutsi arren —Vatikanoko Ganimedes aipatu izan da—, emaitza harrigarria suertatzen da. Jainkoen mezularia benetan hegaz egiten ari dela dirudi. Konposizioari dagokionez, zailtasun handiko lana da, hainbat ikuspuntu maisutasunez batzen zituena. Mugimendua espiralcan zabaltzen dela badirudi ere, albotik begiratzuz gero, arestian aipatutako eskema erabiltzen duela ikusiko dugu. Berdin gertatzen da Bolognan eginiko *Florentzia Pisa hiriaren garaile* izeneko lanetan, antzeko formulazioak aurkitzen baititugu.

Sabinen bahiketa 1581 eta 1583 artean eginiko marmolezko lan garrantzitsua da. Bertan Romulok garaitutako sabinoa zapaltzen du eta beso artean bahitutako emaztea darama. Lehen aipatu dugun S formako eskema hori irudi guztietan azaltzen da hemen, hirukoiztuta dago beraz, irudi guztiak maisutasun ikaragarriarekin elkartuta. Ikuspuntuarekin beste hainbeste gertatzen da, marren sistema batean oinarrituta, eskultoreak, azken finean hiru dimentsioetan agertzen dizkigu. Zailtasun handiko obra izan arren, elkartasuna nagusitzen da. Aurreko lana azpimarragarria zela esan dugu, baina talde honekin Giambolognak garaiko obrarik garrantzitsuenak sortu zuen.

Neurri txikiko brontzeak ere egin zituen eskultore honek. Aipagarriena Astro-nomiaren Alegoria da. Kanon luzeko irudia da eta zentsualtasun handiko biluzia erakusten du. Antzeko zerbait gertatzen da Francesco Mediciren *studiolo* izeneko gelarako eginiko Apoloren irudiarekin. Kasu honetan, nitxo batean kokatu behar zenez, aurretik ikusteko egina dago, baina eskultura klasikoan oinarrituz obra benetan erakargarria sortu zuen. Gainera, neurri handiagoko lanei dagokienez, interesgarria da Kosme Mediciren zaldizko estatua, Florentziako Signoria izeneko enparantzan kokatua, Marko Aurelioren ereduari jarraitzen diona.



47. irudia. Giambologna. Sabinen bahiketa.

6.4. VENEZIAKO ESKULTURA MANIERISTA

Jacopo Tatti (1486-1570), Sansovino izenaz ezagutua, da autorerik azpimarragarria. Arkitektoa ere bazen, aurreko kapitulu batcan ikusi dugunez, eta heziketa Andrea Sansovino eskultorearekin egin zuen. Florentziarra izanik, bere lehen lanak bertan egin zituen, Michelangeloren eragina jasoz. Adibide bezala, Bargello museoan Bako irudia aipa daiteke, dotorezia handiko lana. 1506 edo 1507an Erromara joan zen, berak eta beste eskultore batzuek Bramanteren mandatu bat jaso eta gero: Laokontcaren argizarizko kopia bat egitea. Sansovinok eginikoa brontzez galdu zuen, gaur egun bere berririk ez badugu ere. 1510 inguruan eginiko argizarizko lan bat ezagutzen da, Jaitsiera gaia duen taldetxo bat. Eredu klasikoetan oinarrituta, Londreseko obra hori oso aipagarria da, mugimendu handikoa eta patetismoz

beterikoa. 1511n Florentzia hirira itzuli eta bere lanekin ospe handia lortu zuen. 1518 eta 1527 artean Erroman izan ondoren, Veneziara joan zen, non, esan bezala, arkitekto-lanak egin eta gero, eskulturako lantegi zabal bat osatu zuen. Aurreko lanekin konparatuz, Venezian eginikoez barrukotasun handiagoa dutela esan daiteke. Loggeta eraikuntzaren brontzezko irudietan eredu klasikoen erabilera erakusten du. Bertan diren Bakea, Minerva, Merkurio eta Apolo irudi nahiko lasaiak ditugu, eskultorea kokatzen diren nitxoetara egokitu beharrean aurkitu baitzen. San Marco basilikako brontzezko atea egiteko, berriz, Ghibertiren bigarren atean oinarritu zen.

Sansovinoren jarraitzaileen artean, Danese Cattaneo eta, batez ere, Alessandro Vittoria (1524-1608) ditugu interesgarrienak. Aurrenekoak maisuaren eskemei jarraitu zien hileta-monumentuak gauzatzeko eta horrez gain irudi erraldoiak ere egin zituen. Bigarrenak, berriz, bertako eskultura berritu zuen. Kontrarreformaren barnean kokatzen da Santa Maria dei Frari elizako San Jeronimoren irudia, 1565 inguruan eginikoa eta Barrokoan zehar ere eredutzat hartu zena.



48. irudia. Alessandro Vittoria. San Jeronimo.

Erretratugile bikaina izan zenez, busto ugari egin zituen, pertsonaien aurpegietan naturalismoa aukeratuz, jantzietan Manierismoa nagusitzen bada ere.

6.5. MILAN ETA ERROMA

Milan hirian eskultorerik aipagarriena Leon Leoni (1509-1550) da. Arezzokoa zen eta Milanen zabaldu zuen bere lantegia, non Ponpeio semeak ere berarekin lan egin zuen. Zilargilea ere bazen, dominak eta eskulturak ere egin zituen, Espainiako erregeentzat lan ugari eginez. 1549an Karlos V.ak domina batzuk egiteko agindu zion eta handik aurrera beste obra batzuk eskatu. Enperadorearen eta bere familiako partaideen marmolezko eta brontzezko bustoak eta erretratuak egin zituen. Halere, lanik aipagarriena *Karlos V.a furfuria dominatuz* izenekoa da. 1550 eta 1553 artean eginikoa da. Pradoko museoan dugun lan hori egiteko Michelangeloren Garaipenaren Jainuan oinarritu zen, enperadorea biluzik ageri da, desmuntatu daitekeen armadura batekin estali bazuen ere. Antzeko eskema erabili zuen Fernando Gonzagakoaren erretratuan non Milaneko gobernadorea hidra bat eta satiroa zapalduz agertzen den. Gainera, Milaneko katedralean kokaturiko Gian Giacomo Mediciren hilobia egin zuen 1560 eta 1563 artean. Bertako irudiak brontzezkoak dira, erdian, zutik, markesaren irudia, eta alboan bertuteenak.

Erroman lan egiten duten eskultoreen artean, Guglielmo Della Porta (1500-1577) dugu. Vatikanoko Paulo III.aren hilobiaz arduratu zen. Mandatua 1549an jaso bazuen ere, bukaera hogeita hamar urte beranduago eman zitzaion eta obra garrantzitsua dugu izandako eragina aintzat hartuta. Proiektua Michelangelok berak onartu zuen eta Medicitarren hilobietan oinarritzen den eskema triangeluarra du. Aita Santuaren irudiarekin batera Zuhurtasuna eta Justiziarenak agertzen dira, aurrenekoa brontzezkoa eta, beste biak, marmolezkoak. Material desberdinen erabilera hori ere benetan azpimarragarria da, esan bezala, Barrokoan eginiko zenbait hilobiren eredu bihurtu baitzen.

6.6. BIBLIOGRAFIA

- Baldini, U. (1982): *Miguel Angel escultor*, Polígrafa, Bartzelona.
- Lazzaro, C. (1998): "Gendered Nature and Its Representation in Sixteenth-Century Garden Sculpture" in Blake McHamm, S. (ed.), *Looking at Italian Renaissance Sculpture*, Cambridge University Press, Cambridge, 246-273. or.
- Murray, L. (1991): *Miguel Angel*, Ediciones destino, Toledo.
- , (1995): *El Alto Renacimiento y el Manierismo*, Ediciones Destino, Bartzelona.
- Shearman, J. (1984): *Manierismo*, Xarait ediciones, Bilbo.
- Tolnay, C. De (1988): *Miguel Angel. Escultor, pintor y arquitecto*, Alianza editorial, Madril.

7. XVI. mendeko eskultura European

Tradizio gotikoa baztertzeari ez zen lan erraza izan. Berritoki ere, Frantzia da bilakaera koherentea duen lurralde bakarra. Noski, horretan zerikusi handia izango zuen Italiarekin zuen harremanak, bertara artista italiar ugari eta, batez ere, garrantzitsuak iritsi baitziren. Egia esan, eskultore italiarrak European nonahi aurkituko ditugu, baina beti goi-mailakoak ez izateaz gain, beraien eragina ere ez zen leku guztietan eraginkorra izan. Beste arloetan bezala, gertakizun historikoei garrantzi handia dute, batez ere erreformaren alde agertu ziren herrialdeetan. Horren adibiderik onena Ingalaterra da. Protestantismoa onartu zutenean, artistek zuten bezerorik aipagarriena galdu zuten, ondorioz beraien lana asko mugatuz. Alemanian eta Herbehereetan, berriz, Gotikoaren presentziak oso luze iraun zuen. Ikus daitekeenez, arkitekturari buruz hitz egitean aipatu dugun egoera berdina dugu.

7.1. FRANTZIA

Nahiz eta eskultore italiarrak iritsi bertara, XV. mendearen bukaeran tradizio gotikoa mantendu egingo da. XVI. mendea hasten denean artista horien eragina nabariagoa izango da. Horrela, 1502an Luis XII.ak bere arbasoak ziren Orleanseko dukeentzako hilobi bat egiteko mandatua eman zuen, gaur egun Saint Denis elizan kokatua, kontratuan Genoako Michele d'Aria eta Girolamo Viscardi eta Florentziako Donato di Battista Benti eta Benedetto di Bartolommeo eskultoreak agertuz. Obra horretan etorkizunean erabili zen eskema agertzen da, sarkofago italiarra erabiliz eta gainean dagoen etzandako irudia tradizio frantsesaren arabera landuz. Kasu honetan berrikuntza ez da sarkofagoaren arkutaria bakarrik, hilobi frantsesetan azaltzen ziren hiletarien ordez apostoluen irudiak erabiltzen baitira.

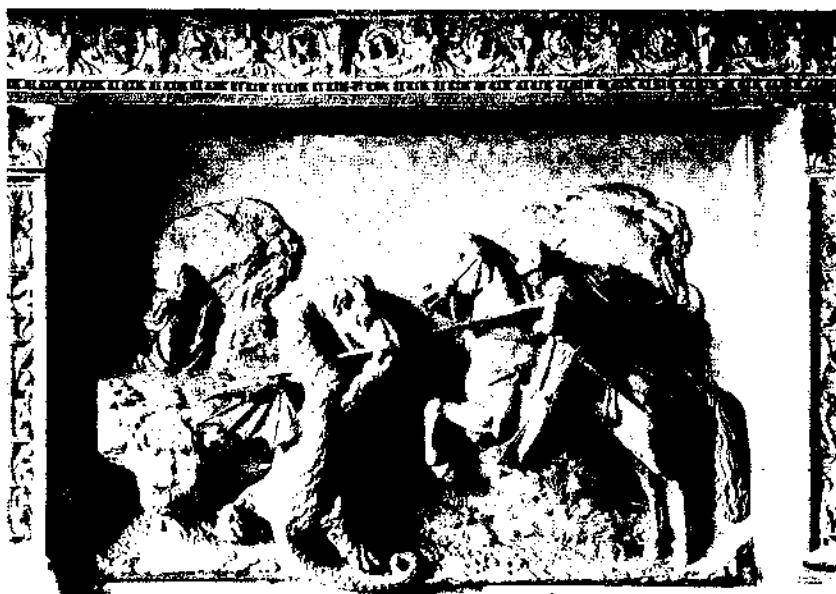
Ez dirudi aipatutako eskultore italiar horiek Frantziara joan zirenik. Bertan aurkituko dugun lehen eskultorea Guido Mazzoni (1450-1518) da, Karlos VIII.arenkin Napolitik 1495ean bertara joan zena. Eskultura italiarrari buruz hitz egitean ikusi dugunez, han eginiko lan gehienak terrakotazko taldeak izan ziren, Ehorzketarekin batez ere, iparraldeko iturri gotikoetatik zetorren naturalismoa erakutsiz. Beharbada Fécamp hiriko *Ama Birjinaren Heriotza* izeneko lana berak eginikoa da, baina dokumentuen arabera, Frantziara ezagutzen den bere obra bakarra Saint Denis elizan zen Karlos VIII.aren hilobia da. Desegina izan zenez, grabatuaren bidez ezagutzen den lana dugu. Bertan ere eregia sarkofagoaren gainean, eta lau

aingeruz inguratuta, belaunikatuta agertzen zen. Beraz, eskema bera frantsesa zen, nahiz eta mugimendu gchiagoarekin agertu. Mazzoni 1507an itzuli zen Modenara, 1509 eta 1511 artean berriro ere Frantzian izanik, dirudienez obra aipagarriak egin gabe.

Giusti anaiak ere Frantzian izan ziren. Tours hirian bizi ziren, beraien abizena Juste izenekoagatik aldatuz. Dinastia horretako partaiderik garrantzitsuenak Antonio (1479-1519) eta Giovanni (1485-1549) izan ziren, biak elkarrekin iritsi zirenak Frantziara 1504 edo 1505ean. Aipagarria da Antonio 1508 eta 1516 artean Italian izan zenez eta bertan Michelangelorekin harremana izan zuenez, Frantziara itzultzean proposamen aurreratuenen eraginak eraman zituela. Beraien lanik aipagarriena Saint Denis elizan dugun Luis XII.aren hilobia da. Mandatua 1515ean egin zuen Frantzisko I.ak, lanak 1531n bukatuz. Giovannik bakarrik sinatzen badu ere, ziurrenez bien lana izan zen. Belaunikatuta agertzen diren irudiak Karlos VIII.aren hilobiarekin zerikusia izan arren, etzandakoak, berriz, XV. mendeko tradizioaren jarraipena dira. Gainerako guztia, ordea, berrikuntza bat zen Frantziako eskulturaren ikuspegitik. Horrela, etzandakoak kapera txiki eta ireki batean kokatzen dira. Gainera, bertuteen irudiak daude izkinetan eta apostoluenak arkuteriaren aurrealdean. Banaketa horrek Michelangelok Julio II.aren hilobiarentzat prestatutako aurreneko proiektuarekin zerikusia izan badezake ere, badirudi eredutzat Paviako hilobi bat hartu zutela. Kalitate aldetik, etzandakoen irudiak dira aipagarrienak, antzinate klasikoa kontuan hartuz beraien egitura, beste guztia bigarren mailan geratuz.

XVI. mende horren hasieran Michel Colombe (1430-1512) eskultore frantse-saren lana ere azpimarratu beharrekoa da. Frantzisko II.aren hilobian parte hartu zuen, Nantes hiriko katedralean dagoena. Mandatua 1500ean egin zioten Girolamo da Fiesole eskultore italiarrari, baina bi urte beranduago Jean Perréal eta Colombe bera aipatzen dira. Dirudienez, Perréal izan zen proiektuaren arduraduna eta Colombe eskulturaren egilea. Halere, sarkofagoa artista italiar baten obra izan daitekeela pentsatzen da. Dena den, proiektu orokorrak gotiko berantiarraren eskemari jarraitzen dio. Colombe eta bere lantegia etzandakoez eta izkinetako lau bertuteen irudiez arduratu ziren. Idealizatuak badira ere, ez dute ia inongo harremanik errenazimentu italiarrarekin. Kasu honetan ere gotiko berantiarraren barnean kokatu beharreko eskulturak ditugu; beraien lasaitasuna ezaugarri klasikotzat har badaiteke ere, formalki ez dute horrelakorik azaltzen.

Michel Colombe ere izan zen Gailloneko San Jurgi erretaularen egilea. 1508 eta 1509 artean egin zuen eta gaur egun Louvre museoan dago. Marmolezko erliebe horretan San Jurgi eta dragoia eszena ageri da.



49. irudia. Michel Colombe. San Jurgi.

Ikonografiari dagokionez, Donatelloren lanarekin harremanetan jarri bada ere, Genoan Gaggini familiak eginiko zenbait erlieberekin zerikusia du. Colomberen erliebean paisaia xehetasunez landuta agertzen da non, dragoiaren kasuan gehienbat, egilearen heziketa gotikoa nabarrian geratzen den. Halere, eskultore honen garrantzia handia da. Tours hiriko katedralean dagoen Karlos VIII.aren semeen monumentuan ere parte hartu zuen.

Manierismoaren barnean Fontainebleauko eskolak garrantzi handia du. Bi artista italiar nagusituko dira garai honetan: Giovanni Battista Rosso eta Francesco Primaticcio. Fontainebleauan eginiko lan gehienak ez zaizkigu iritsi, baina kontserbatzen denaren arabera garbi ikus daiteke nola elkartzen zituzten pintura eta iztukuzko erliebe handiko eskultura, bertako apainduraren ezaugarrietako bat izanik. Dirudienez, Primaticcio izan zen iztukuzko apaindura horren arduraduna, kontuan izanik Giulio Romanoren lantegian izan zela Mantuako Palazzo del Tè jauregia eraikitzerakoan. Bestalde, Rossoren lana ere oso garrantzitsua izan zen, Frantzisko I.aren galerian ikus daitekeenez, 1533 eta 1540 artean eginiko lana. 1540 eta 1565 arteko aldi klasikoan ere bada artista italiar garrantzitsu bat, Benvenuto Cellini. Frantzian 1540 eta 1545 artean izan zen eta garai horretan eginiko lanetatik bi bakarrik iritsi zaizkigu: Fontainebleauko Ninfa eta Frantzisko I.arentzat eginiko gatzontzia. Beste obra batzuk egin zituen, baina, tamalez, ez zaizkigu iritsi. Edozein kasutan, bere lanak eragin handia izan zuen bertako eskultoreen artean. Horren adibidea Aneteko Diana dugu, agian Ponce Jacquiot eskultorearen lana, bertan aurrekoak erakutsitako dotorezia eta kanon luzea aurkituz.

Garai horretako eskultore frantsesik aipagarriena Jean Goujon da. Klasizismo handiko manierismo baten sortzailea izan zen eta bere eragina hiriburutik Frantzia guztira zabaltu zuen. Eskultore honetaz datu gutxi ezagutzen badira ere, 1540an Erruan hiriko Saint Maclou elizan organoaren tribunarako bi koloma egiten agertzen da. Lan horretan erakutsitako klasizismoa dela eta, lehenago Italian izan zela uste izan da, oraingoz inongo baieztapenik ez badugu ere. Bestalde, Erruan hiriko katedralean dagoen Louis de Brézéren hilobia berak eginikoa dela pentsatzen da. 1540 inguruan gauzatutako obra horrek arazo ugari sortzen baditu ere, bertan hainbat estilo azaltzen direlako, bera izan zen bertan ageri diren kariatideen egilea —irudi benetan azpimarragarriak—, eredu klasikoaren ezaguera erakutsiz.

Nahiz eta aurreko irudi horien maila azpimarragarria izan, bere obrarik onenak erliebetan aurkituko ditugu. Saint Germain l'Auxierreko koruaren atzealde-rako eginikoak Louvre museoan ditugu. 1544ko parte-hartze horretan marmolezko bost eszena egin zituen, Pietatea eta Ebanjelarienak.



50. irudia. Jean Goujon. Pietatea.

Aurrenekoan Parmigianino eta Rossoren lana kontuan izan bide zuen. Bertako irudiek eskortzo egokiak eta marra diagonalak sortzen dituzte. Nahiz eta une dramatiko bat azaldu, lasaitasuna nagusitzen da eszena honetan, behin eta berriro erabilitako erliebe planoaz. Gainera, honelako lanetan ikus daitekeen beste ezaugarri bat tolesduren tratamendua da, paraleloak jarritz, agian Celliniren eraginez.

1547 eta 1549 artean Errugabeen Iturria —Fontaine des Innocents— apaintzeaz arduratu zen. Jatorriz laukizuzen formako eraikuntza bat zen, bi gorputzeko fatxada batekin alde batean eta bakarrekoa bestean, baina XVIII. mendearen bukaera aldean desgina izan zenez, Louvre museoan ditugu. Ninfak eta tritoiak dituzten erliebeek Celliniren eragina erakusten dute, batez ere oihalen tratamenduan. Beraien dotorezia kontuan izanik, Primaticcioren marrazkiak ere aipatu izan dira. Ninfen erliebeak ere interesgarriak dira. Hainbat jarrera dituzte; beraien kanon

luzeak herriro ere Primaticcioren lana gogorarazten du, oihalen klasizismoak beraien orijinaltasuna erakutsiz.

Louvre jauregiaren apainduraz ere arduratu zen, 1548 eta 1562 artean. Fatxadako erliebeek erregetzaren balioa erakusten digute, non Zientzia, Erlijioa, Justizia, Ospea eta Oparotasuna sinbolizatzen dituzten irudiak ageri diren. Horrez gain, haurrak dituzten frisoak, alegoria femeninoak eta abar kokatzen dira. Printzipioz, atikoko erliebeck kalitate handiagoa dutela esan dezakegu, baina XIX. mendean eginiko eraberritzea dela eta, zaila da bertan eginikoa epaitzea. Jauregiaren barnean, Goujonek dantzalekua apaindu zuen, bertan klasizismoa areagotuz. Aipatzekoa da dantzalekuko tribunan ditugun lau kariatideen maila handia. Dena den, kontuan izan behar dira lehen aipatutako eraberritze-lanak.

Garai berdinekoa dugu Pierre Bontemps (1507-1570) izeneko eskultorea. Egia esan, eskultura monumentalean baino gehiago apaintzaile-lanetan ibili zen. 1536an Fontainebleaun Primaticcioren agindupean izan zen lanean, gero Parisera joan zen. Frantzisko Iaren bihotzarentzat eginiko monumentua 1550 eta 1556 artean gauzatu zuen. Philibert de l'Orme arkitektoaren mandatua dugu eta Saint Denis elizan dago. Marmolezko lan horren idulkian arteen eta zientzien erliebeak egin zituen, Primaticcio eta Rossoren eragina erakutsiz. Errealistagoa da eliza berdinean dugun Frantzisko Iaren hilobiarentzat eginiko lana, 1551 edo 1552an hasitakoa, non etzandakoen irudiaz gain basamentuko erliebe gehienak ere berak eginikoak diren. Aipagarria da ere Charles de Maigny kapitainaren hilobia, 1557an eginikoa. Louvre museoan dugu eta bertan aipatutako pertsonaia hori eserita lotan izango balitz bezala agertzen da.

Domenico del Barbieri, Dominique Florentin izenaz ezagutua Frantzian, florentziarra zen eta 1530ean iritsi zen Frantziara Rossorekin batera. 1541ean Troyes hirian geratu zen bizitzen eta arrakasta handia lortu zuen elizetarako eginiko eskulturekin. Sansovino eta Michelangeloren eraginaz gain, elementu manieristak ere agertzen dira bere lanean. Bere obrarik garrantzitsuenak Guisako dukearen hilobia eta Troyes hiriko San Esteban elizako korua dira. Ligier Richier (1500-156) eskultoreak, berriz, Lorenako dukeentzat lan egin zuen. Beste eskultore askok bezala, berak ere naturalismo gotikoa eta oihalen tratamendu italiarra elkartzen ditu. Oso ezaguna da Bar-le-Duc herriko San Pedro elizan dagoen René de Châlonsen hilobiarentzat eginiko eskeletoa. Gotikoko ideia bat hartzen du bertan, nahiz eta irudiaren tratamendua ez izan hain errealista. Oraindik naturalistagoa da Lorenako dukesaren hilobiko irudia, Nancy hiriko Les Cordeliers elizan, ezaugarri italiarrak baztertu egiten dituen. Protestantea egin eta gero, Genevara ihes egin zuen; bere kezka erlijiosoak aipatutako lan horiei lotuta daude.

Mendearen azken herenean eskultorerik garrantzitsuenak Germain Pilon (1528-1590) da. Parisen jaioa, aita eskultorea zenez, berarekin hezi zen, gero gorteko eskultoreen artean izateko. Frantzisko Iaren hilobian parte hartu zuen;

gero, Primaticcioren aginduetara, Frantzisko I.aren bihotzarentzat eginiko monumentuan beste hainbeste egin zuen. Aurreneko urte horietan bere estiloan Fontainebleauko Manierismoaren eragina ikus daiteke, batez ere Primaticcioren iztukuak, Domenico del Barbiereren irudiak eta Bontempsen erliebeak. Maria Mediciskoaren mandatuaz, Enrike II.aren bihotzarentzat eginiko monumentuan parte hartu zuen. 1560an eginiko lan horretan, Hiru Grazien arduraduna dugu —atabaka XIX. mendeko berritzea da—, oinarria Domenico del Barbiererek eginikoa izanik. Hiru Grazien taldean Marco Antonio Raimondik Rafaelen marrazki batetik eginiko grabatuan oinarritzen da, proportzioetan eta tratamenduan Fontainebleauko Manierismoaren eragina nagusituz.

1563 eta 1570 artean, eta Primaticcioren zuzendaritzapean, Enrike II.a eta Katalina Mediciren hilobia egin zen. Tumuluaren gaincan erregcen brontzezko irudiak daude, otoitz eginez. Luis XII.aren edo Frantzisko I.aren hilobiekin konparatuta, mugimendu gehiago dute. Etzandakoen irudiak, berriz, oso aipagarriak dira, naturalismoa asko nabarmentzen baitute. Erregearen kasuan, biluzik agertzen da, buruaren tratamendua nabarmenduz; segur aski, Michelangeloren lanean oinarritu zen. Azkenik, izkinetako lau bertuteetatik Pilonek bi besterik ez zituen egin, biak ere dotorezia handikoak. Gainera, oinarriko erliebeetan berriro ere Primaticcioren eragina nabarmentzen da.

1580ko hamarkadan Saint Denis elizan eraiki behar zen Valois kaperarako hiru talde egin zituen eta Sainte Catherine du Val-des-Écoliers elizarako Birague familiaren hilobia. Berpizkundearen taldea erreginaren mandatua izan zen eta zenbait zati Louvre museoan eta Saint Paul-Saint Louis elizan ditugu. Bertan Michelangeloren eragina nabarmena da. Errukiaren Ama Birjina Louvren dugu eta 1580 inguruko lana da. San Frantzisko estasian, berriz, lehen aipatutako eliza horretan dago, Barrokoa aurreratzen duen trealtasunari esker. Bestalde, René de Birague kardinalak bere emaztea izan zen Valentine Balbianiren hilobia egiteko agindu zion, gero kantzilerraren oinordekoek beste monumentu baten mandatua eginez. Tamalez, 1583 inguruko talde horretatik kardinalaren brontzezko irudia, emaztearen etzandakoaren marmolezkoa —gai berdineko erliebea ere bai— eta Jaitsieraren brontzezko erliebea besterik ez ditugu, denak Louvre museoan.



51. irudia. Germain Pilon. Jaitsiera.

Gainera, Pilonek zenbait erretratu egin zituen. Marmolezko bustoei dagokienez, Enrike II.a, Frantzisko II.a eta Karlos IX.a dira interesgarrienak; brontzez eginikoei dagokienez, aipagarrienak Jean Morvilliers eta Karlos IX.a ditugu. Badi-
ra Fontainebleauko bigarren eskola osatu zuten zenbait eskultore —Jacquet, Prieur eta Franqueville batez ere—. Egia esan, ezaugarri formalen aldetik, eta aurrekoa-
rekin konparatuta, ez dago ia desberdintasunik, dotorezia handiko manierismoa erabili baitzuten, irudien kanon luzea nagusituz.

7.2. ALEMANIA

XVI. mendearen hasieran herrialde honetan gotiko berantiarra da nagusi. Xehetasunek eta apaindurak garrantzi handia dute lan hauetan, bere erabilera luzaro mantenduz. Italiako eskulturarekin konparatuta, beste askoren artean, material aldetik ere desberdintasun nabaria ikus daiteke, brontzezko lanak aurkitu arren, gehienbat zura erabili zelako, ezkia batez ere. Aurreneko artisten artean Tilman Riemenschneider (c. 1460-1531) da interesgarrienetakoa. Würzburg hirian lan egin zuen, ikasle ugari zituen lantegi zabal batean. Rothenburg hiriko Odol Santuaren erretaula 1499 eta 1505 artean eginikoa dela uste da. Tipologia aldetik nahiko originala dela esan genezake. Bankua estua da, gorputz bakarra nagusitzen da, triptiko bat azken finean, bukaeran apaindura askoko errematea du eta bertan aingeru artean erlikia dugu. Behean, bankuan, eta aingeru artean ere, Gurutziltzatua irudi txiki bat dago. Gorputz bakar horren alboetan, berriz, Jerusalemeko Sarrera eta Baratzeko Otoitzaren erliebeak ikus daitezke. Erdiko eszena da aipagarriena, Azken Afaria, hemen ere egilea grabatu batean oinarritzen da.



52. irudia. Tilman Riemeschneider. Azken Afaria.

Judasen irudiak aparteko garrantzia du, eszenaren erdian kokatuta, zutik Jesusen aurrean; azken fincan konposizioaren ardatza bertikala dela esan daiteke, alboko taldeak ia era simetriko batean antolatuz. Ezaugarri formalek ondo adierazten dute hasieran aipatzen genuen egoera. Kanon txikiko irudiak dira, zenbait kasutan proportzioak ere desegokiak suertatuz. Gainera, erretaulak inongo polikromiarik ez zuenez jaso, ongi ikus daiteke eskultore-taldearen lana. Creglingen hiriko erretaula, berriz, Ama birjinaren Jasokundeari zuzendutakoa, 1510 eta 1520 arteko lana dugu. Aipagarria da ere Rudolf von Scherenberg printzea eta gotzainaren hilobia. 1499an eginiko obra hori Würzburg hiriko katedralcan dago eta etzandako irudia erreialismo handikoa dugu. Hasierako belaunaldi horretan Veit Stoss (c. 1438-1533) ere kontuan hartzekoa da. Krakovian lan egin ondoren, Nuremberg hirian finkatu zen. Hiri horretako San Lorenzo elizan dagoen Deikundea 1517 eta 1518 artean egin zuen, teatraltasun handiko taldea dena. Hans Leimberger (c. 1480-1533) eskultoreak, berriz, bertako tradizioarekin zerikusi handia duen lana egin zuen. Landshut hiriko San Martín elizan berak eginiko Ama Birjina eta Haurra, 1515 eta 1520 artekoa, aipatutakoaren adibide egokia da. Antzeko zerbaite gertatzen da Michel Erhart izeneko artistarekin. Ulm hirian lan egin zuen eta xehetasunarekiko zaletasun handia erakusten du bere obran.

Nuremberg izanik humanismo germaniarraren hiririk garrantzitsuenak, ez da harrizkoa bertan arte italiarraren eragina jasotzen duten artistak izatea. Nabarmenenak Peter Vischer Zaharra (1460-1529) eta bere semeak Hermann eta Peter Gaztea izan ziren. Aitaren kasuan, nahiz eta ezaugarri errenazentistak agertu bere

lanean, oraindik forma gotikoak ere aurkituko ditugu. 1495ean Saxoniako Ernesto Artzapezpikuaren hilobia egin zuen, Magdeburgeko katedralean kokatuta, estruktura gotikoa eta zenbait forma klasiko elkartuz. Bere lantegian gehienbat hileta-irudiak egin ziren eta benetan azpimarragarria dugu Maximiliano I.a enperadorearen hilobian, Innsbruck gorteko elizan, izandako parte-hartzea.



53. irudia. Peter Vischer Zaharra. Maximiliano I.a enperadorearen hilobia.

Elizaren erdian, hileta-oharen gainean hildakoa —Malinaseko Alexandro Colinen irudia— belauniko otoitz egiten dago. Alboetan, eta kolomen artean, familiarren brontzezko hogeita zortzi irudi daude, horietako bi azpimarratu behar dira: Britainiako Artur eta Bernako Teodoriko, biak ere Vischer Zaharrarenak. Semeen lanei dagokienez, Hennebergeko konddeen hilobia da Hermannen lanik aipagarriena, non ezaugarri italiarrek garrantzi handiagoa duten. Antzeko zerbait gertatzen da Saxoniako Federikoren hilobian, Witemberg gazteluko elizan, kasu honetan egilea Peter Gaztea izanik. Bera dugu ere Orfeo eta Euridice baxuerliebearen ardura-duna, dotorezia handiko lana. Familia horren lantegiak Manierismoaren garaian ere jarraipena izan zuen, Peter Flöttner artistari esker. Apoloren iturria 1532ko lana da eta brontzezko irudi horren oinarriak garaiko irudimena ondo adierazten du.

Augsburg hirian Hubert Gerhard (c. 1550-1623) holandarra da Manierismoko eskultorerik aipagarriena. Brontzezko lanak egin zituen gehienbat; Marte, Venus eta Kupidoren iturria 1584 eta 1585 artean gauzatu zuen. Bertan ezaugarri manieristak nagusitzen badira ere, klasikoagoa agertzen da Augustoren iturrian. Adriaen

de Vries (c. 1560-1626) ere holandarra zen. Florentzia hirian hezia, gero Milanen izan zen. 1586 eta 1588 artean Leonitarren lantegian, eta mendearen bukaera aldean Augsburg hirira joan zen. Bertan Merkurioaren iturria eta Herkules eta Hidraren iturria egin zituen, azkeneko horren talde nagusian Giambolognaren lanean oinarritu zen. Azkenik, Pragara joan zen, Rodolfo II.aren gortean lan egitera. Han eginiko lanak trantsiziozkoak dira, Barrokoaren zenbait ezaugarri erakutsiz. Munich hirian ere lehen aipatutako Hubert Gerhard nabarmentzen da. Zenbait iturri egingo ditu, Pertseorena adibidez, Florentzia hiriko ereduak jarraituta. San Miguel elizako uraskaren ondoko aingerua 1596an egin zuen eta kanon luzeko irudia da. Bavariako Luis I.aren hilobian, berriz, brontzezko gerlariez arduratu zen. Manierismoaren eta Barrokoaren arteko lana eginez.

7.3. HERBEHEREAK

Alemanian bezala, hemen ere tradizio gotikoak izugarrizko indarra du, mendearen erdialdera arte. Bertako lantegiek duten garrantzia dela eta, triptiko ugari egin zituzten Europa guztirako. Austriako Margaritaren gortean, Malinas hirian, ezaugarri italiarrak dituzten artelanak zabaltzen ziren, non Conrad Meit (c. 1475-1550) eskultorea azpimarratu behar den. Germaniara jaiotzez, Worms hirikoa, Wittenbergeko gortean izan zen lanean; gero, aipatutako pertsonaia errentzat, Malinas, Brou, Besançon eta Anberesen. Kolaboratzaile frantsesak eta italiarrak izan bazituen ere, forma errenazentisten erabilera beraiekin eraginagatik baino gehiago bere bilakaeraren ondorioa izan zen. Brouko abadian dagoen Filiberto Ederraren hilobirako marmolezko irudi aipagarriak egin zituen. Besançon hiriko Pietatean, berriz, Sansovinoren estiloa gogorarazten digu. Azkenik, Municheko museoan bada 1530 inguruan alabastroz eginiko *Judit eta Holofernes* izeneko irudi txiki bat. Nahiz eta emakumea biluzik agertu, proportzioak ez datoz bat arte klasikoarekin eta aipatutako materialak polikromia du. Jehan Mone izeneko eskultoreari buruz ezer gutxi ezagutzen bada ere, 1516 eta 1548 artean lan egin zuen artista honek interes handia du. Metz hirian jaioa, Aix-en-Provence, Bartzelona eta, agian, Napolin lan egin ostean Malinas eta Bruselako gortean ere izan zen. Bartzelonako katedralean lanean ari zenean Bartolome Ordoñezen eragina jaso zuen. Engelbert II.a eta Badeko Cimbargaren hilobian elementu gotikoak mantendu arren, erregea eta antzinatoko zenbait heroiren irudiak elkartzea Errenazimentuko espirituari lotu beharrekoa da.



54. irudia. Conrad Meit. Judit eta Holofernes.

Guiot de Beaugrant Lorenan jaio zen eta Bilbora joan baino lehenago Brusela, Brujas eta Malinasen lan egin zuen. Bera ere Austriako Margaritaren aginduetara izan zen eta 1526an Austriako Frantzisko haurraren hilobia egin zuen. Brusela hirian izan zen lan hori, gaur egunera iritsi ez arren, zenbait marrazkiri esker ezagutzen

duguna. Brujas hirian 1528 eta 1531 artean tximinia bat apaindu zuen, bertan elementu errenazentista ugari erabili. Esan bezala, 1533an eskultorea eta Juan eta Mateo bere anaiak Bilbon izan ziren eta harrezkero Bizkaia, Araba eta Errioxa aldean egin zuten lan. Jacques Dubroeuq (c. 1505-1584) Giambolognaren irakaslea izateaz gain, Mons hiriko Sainte-Wandru elizako koruaren erliebeak egin zituen 1540 eta 1545 artean. Bananduta baditugu ere, espazioaren tratamendua eta bertan agertzen den klasizismoa azpimarratu behar dira. Cornelis de Vriendt II.a, Cornelis Floris izenaz ezagutua, arestian ikusi dugunez, eskultoreaz gain arkitektoa ere bazen. Haren lanek eragin italiarra erakusten digute, gehienbat Kapera Sixtinoko Azken Judizioarenak. 1568 eta 1575 artean Danimarkako Christian III.aren hilobia egin zuen. Roskilde hiriko katedralean dagoen obra hori guztiz bukatu gabe utzi zuen hil zenean. Errege frantsesen hilobietan oinarritzen da, baina izkinetan antzinatoko lau gertari daude eta hildakoak armadura erromatarra du. Königsberg hirian dagoen Prusiako dukeen hilobia ere bere lana dugu. Willem van den Broecke eskultorea ere obra manieristen egilea dugu. Nazioarteko manierismoari lotu beharreko beste artista bat Hendrik de Keyser (1565-1621) da. Gilen Uzurraren hilobirako eginiko irudietan ikus dezakegunez.

7.4. INGALATERRA ETA PORTUGAL

Inglaterra Enrike VIII.aren erabakiak kalte handia eragin zion eskulturari, eskultoreak bezerorik garrantzitsuena —eliza— galdu zutelako. Erreformaren onarpenak arte erlijiosoak desagertzea suposatu zuela esan daiteke, errege-hilobiak izanik erregeari axola zitzaion eskultura-lan bakarra. Mendearen hasieran Frantzia eta Italiarekin harremana bazenez, artista italiarrak izan ziren lan horien arduradunak. Gero, ordea, Erromarekin izandako etenduraren ondorioz, mendearen azken herenean Herbehereetatik etorritako artistak nagusitu ziren, hango manierismoa zabalteko.

Aipatutako harremanak zirela eta, 1506an Enrike VII.ak Guido Mazzoni eskultorearengana jo zuen bere hilobia egin zezan. Lehen ikusi dugu artista hori izan zela Frantziako Karlos VIII.aren hilobiaz arduratu zena. Enrike VII.arentzat prestatutako proiektuak garrantzi handia izan zuen, Ingalaterrako eskulturan berritasun bat zelako. Errege-erregina belaunikatuta agertzen ziren etzanda zeuden zenbait irudik inguratuta. Material aldetik ere aipagarria izan zen, marmol zuria eta beltza eta urreztatutako eta margotutako brontzea nahastuta baitzeuden. Azkenean, ordea, erregeak Pietro Torrigiano (1472-1528) eskultoreari agindu zion lan hori gauzatzeko. Torrigiano Florentzia hirikoa zen izatez, baina Michelangelorekin izandako liskar baten ondorioz bertatik alde eta, besteak beste, Ingalaterran eta Espainian izan zen. Enrike VII.a eta Isabel Yorkekoaren hilobia 1512 eta 1519 artean egin zuen eta Westminster abadian k-katua dugu.



55. irudia. Pietro Torriggiano. Enrike VII.a eta Isabel Yorkekoaren hilobia.

Hileta-ohea erabiltzen du, baina hormara itsatsi gabe. Sarkofagoa marmol beltzekoa da, erregeen irudietan brontzea erabiliz. Apaindura eta medailoietan agertzen diren gaiek duten tratamenduak ez du dagoeneko zerikusirik Gotikoarekin. Richmond eta Derbyko kondesa Margarita Beaufortekoaren hilobia ere arrakastasua izan zen, 1511n kontratatu zuena. Marmol beltza bakarrik erabili zuen arren, alargunaren jantziak urre kolorea du, kontraste erakargarria lortuz. John Young doktorearen hilobia, berriz, 1516an egin zuen. Etzandakoa buztinez eginiko irudia da, gero polikromia eman bazitzaion ere. Badira ere terrakotaz eginiko bi busto

berari egotzitakoak: Enrike VII.a eta Fisher gotzainarena. Gainera, 1518an Enrike VIII.ak bere hilobia egiteko eskatu zion. Laguntzaileen bila joan zen Italiara eta itzuli zenean, arrazoirik ezagutzen ez badugu ere, lana bukatu baino lehen Espainiara alde egin zuen.

Beste bi eskultore toskanar ere izan ziren Ingalaterran: Benedetto da Rovezzano eta Giovanni da Maiano. Wolsey kardinalarentzat lan egin zuten, Hampton Court jauregiko patioak apainduz. Nahiz eta aurrenak Enrike VIII.aren hilobi bat egin, ez zuten arrakasta handirik lortu. Gero artista frantsesak nagusitu ziren. Ingalaterrako hegoaldean eginiko hilobietan ikus daitekeenez. Azkenik, Herbeheretatik ihes egin behar izan zuten artista asko iritsi ziren. Denen artean, aipagarria Garret Jansen edo Gerard Johnson dugu.

Portugalen eskultura errenazentistaren hasiera Nicolas Chanterenne eskultore frantsesarekin gertatzen da. 1515ean Coimbra hiriko Gurutze Santuaren elizan errege-hilobiez arduratu zen. Bertan Alfonso-Henriques eta Sancho I.aren etzandako irudiak dira aipagarrienak. 1517an Belémeko monasterioaren erdiko elizpea kontratatu zuen, non Manuel eta Maria erregeak otoitz egiten agertzen diren. Erregearen gustukoa izan zen bertan eginikoa, bukatu zuenean, 1519an, errege-eskultore izendatu baitzuen. Erregearen aginduz joan zen Alcobaça izeneko hirira eta bertako monasterioan Dom Dinis edo isiltasunaren klaustroan bigarren solairua apaindu zuen. Handik Coimbrara joan eta hamar urte egin zituen bertan. Coimbrako museoan badira berak eginikoak diren zenbait lan, besteak beste, Deikunde baten partaide zen Ama Birjina, irudi benetan erakargarria. Eskultore honen bigarren aldia 1529 eta 1532 artean luzatu zen. Sintra hirian izan zen urte horietan, Penako jauregiaren kaperan dagoen erretaula egiten. Alabastrozko obra da, Pasioaren eszenak ditu eta apaindura bera ere benetan azpimarragarria da. Azken aldia, berriz, 1533 eta 1551 artean luzatzen da, hasieran Evora hirian zazpi urtez eta, gero, beste zenbait hiritan lan eginez. Urte horietan eginiko lanen artean Portalegreko San Bernardo elizako Jorge de Meloren hilobia eta, batez ere, Obidos hiriko Santa Maria elizan dagoen Juan de Noronha eta Isabel de Sousaren hilobia azpimarratu behar dira.

Hasierako urte horietan nabarmendu beharreko beste eskultore bat Felipe Edouart —Hodarte, Duarte edo Duardos izenarekin ere azaltzen dena— dugu. 1530ean, Coimbra hirian, Azken Afariaren buztinezko taldearen kontratua egin zuen eta 1534an lana bukatu. Hiriko museoan dugu talde hori, non apostoluen errerealismoa nagusitzen den. Hiri horretan bertan izan zen Juan de Ruán izeneko eskultorea, 1528an behintzat lantegia zabalik izan zuena. Diego del Castilhorekin batera lan egin zuen, obra ugari utziz. Aipagarriak dira katedraleko Sakramentuaren kaperak, Cantanhedetik gertu dagoen ermita baterako eginiko erretaula eta Errukiaren Ama Birjina. Chanterenne eta Hodarteren lantegian izugarritzko eragina izan bazuten ere, badira azpimarratu beharreko beste autore batzuk: Santiago Cuchin, Santiago Bruxel, Pero de la Gorreta eta Diego de Sarça. Gainera, oso interesgarria

da Coimbra hiriko museoan dagoen *Ehorzketa Santua* izeneko lana, egile ezezagunekoa izan arren, eragin handia izan zuen obra baita. Mendearen erdialdean Espainiako eskulturaren eragina ere zabaldu zen, Diego de Siloerena eta Juan de Junirena gehienbat.

7.5. BIBLIOGRAFIA

- Blunt, A. (1977): *Arte y arquitectura en Francia 1500/1700*, Ediciones Cátedra, Madril, 13-163. or.
- Cloulas, I.; Bimbenet-Privat, M. (1997): *La Renaissance Française*, Editions de la Martinière, Paris.
- García Gaínza, M.C. (2000): "Escultura", in Mateo Gómez, I.; García Gaínza, M.C.; Sureda I Pons, J.: *El Renacimiento*, Historia Universal del Arte, 6. lib., Espasa, Madril, 63-108. or.
- Harbison, C. (1995): *La Renaissance dans les pays du Nord*, Flammarion, Paris.
- Morales y Marin, J.L. (1986): "Escultura renacentista", in Franca, J.a.; Morales y Marin, J.L.; Rincon Garcia, W.: *Arte portugués*, Summa Artis, XXX, Espasa Calpe, Madril, 263-272. or.

8. Quattrocentoko pintura Italian

Pinturari dagokionez, naturalismoak garrantzi handiagoa izan zuen. Eredu greziarrik edo erromatarrik ez zegoenez, garaiko margolariek askotan jo zuten eskulturara. Halere, pintura errenazentistaren hasiera, nolabait, XIV. mendeko gotiko internazionallean ikusi beharko genuke, orduan hasten delako errealitatearen imitazioa. Arlo horretan ere perspektibak garrantzi handia du. Horrela, Giotto lortutakoa erabiltzen dela esan daiteke, baina era matematiko batean. Gainera, freskoa edo horma-pintura nagusitzen da, alderdi horretatik ere lotura mantenduz aurreko garaiarekin. Edozein kasutan, lehengo abstrakzioa baztertu egingo da anatomia-ikerketek gero eta garrantzi handiagoa izango dute. Ondorioz, aipatutako naturalismoa indarra hartzen joango da. Dena den, 1450 ondoren estiloaren aldaketa bat ikus daiteke, gotiko internazionalaren eragina handituz. Botticelli, Filippo Lippi edo Signorelliren lanean azaltzen den aldaketa hori bezeroen gustu-aldaketari lotu izan zaio. Horrela, burgesiak hasiera batean proposamen berriak bultzatu bazituen ere, bere egoera soziala ziurtatu zuenean, neurri batean aurreko mintzairara itzulitzeko asmoa erakutsi zuela esan ohi da.

8.1. FLORENTZIAKO ESKOLA

Guido di Pietro da Mugello (1387-1455) mendearen hasierako margolaririk aipagarrienetako bat dugu. Dominikarren ordenan sartu zenean Fra Giovanni da Fiesole izena hartu zuen, bere lanagatik Fra Angelico izenez ezagutua. 1418tik aurrera Fiesole hiriko komentuan izan zen, 1438 eta 1447 artean Florentzia hiriko San Marco komentuko gelak eta lehen klaustroaren kapitulu-gela apaindu zituen. 1448 eta 1449an Vatikanon Nikolas V.ak eginiko mandatua betetzen aritu zen eta, azkenik, Fiesoleko Santo Domingo komentuarien priorea izan zen. Bere lanean, errearen erabileran, irudien proportzioetan eta tratamenduan, Gotikoaren jarraipena ikus daiteke. Halere, bere artea gaurkotzen saiatu zen. Masaccioren —irudien monumentalitasuna— eta Ghibertiren —espazioaren antolaketa— eragina jasoz. Bere ustez, arteak Jainkoaren perfekzioa azaltzeko balio duenez, edertasuna da bere lanaren ezaugarriarik garrantzitsuenak. Beraz, ez da harritzekoa sinplezia eta apaltasuna hitzak erabiltzea bere obrari buruz hitz egitean.

1431 inguruan margotutako *Azken Judizioa* izeneko lanean garbi azaltzen dira aipatu ditugun ezaugarri horiek. Batez ere, infernuaren gunean nabarmentzen da eskema gotikoen erabilera, baina, aldi berean, erdian zabaldua dauden hilobietan

perspektibaren ezaguera ikus daiteke, beraiei esker konposizioaren beheko aldean simetrikoki banatzeaz gain, ihespuntu egoki bat lortuz. Bestalde, *Deikundea* behin baino gehiagotan margotu zuen gaia dugu. Cortonakoa 1433 inguruan pintatu zuen eta bertan bi une desberdin azaltzen dizkigu.



56. irudia. Fra Angelico. Cortonako Deikundea.

Aurreko planoan Ama Birjina eta Goiaingerua ditugu, gotiko berantiarraren eragin nabarmena erakutsiz. Atzean, berriz, Adam eta Eva paradisutik bidaliak izan dira, bi gertakizunen lotura era didaktiko batean azalduz. Pradoko Museoko taulak, ia eskema berdina izan arren, interes handiagoa du. Bertan paisaia garrantzitsuagoa da, margolariak xehetasun ikaragarriaz azaltzen baitigu. Zehaztasunarekiko duen zaletasun hori ere ezaugarri gotikotzat hartu beharrekoa da, baina kontuan izan behar dugu miniaturak ere margotu zituela. Gainera, Madrilko museoan dugun taula hori, urrea eta itsasosteko urdina garestiak zirenez, bezero

garrantzitsu batentzat eginikoa izan zen. Dena dela, sentsibiltate eta edertasun ikaragarritzko lana da.

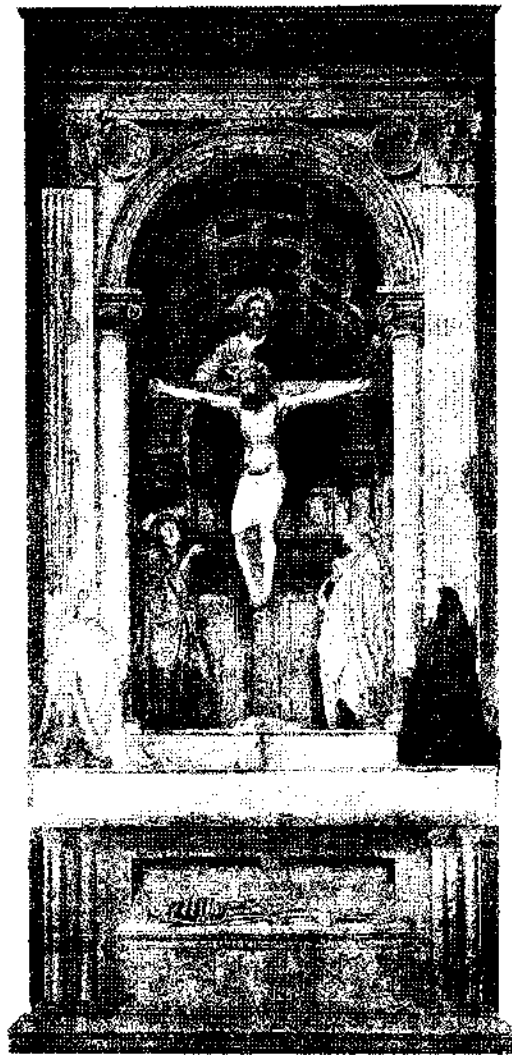
Bere lanak estimazio handia izan zuela Vatikanotik jasotako mandatuak frogatzen du. Bertan, Benozzo Gozzolirekin batera, San Eztebe eta San Laurendiren historiak margotzeko agindua jaso zuen. Horma-pinturak izanik, teknika hori ere ezagutzen zuela baieztatzen dugu. Berak San Laurendiri buruzko eszenak egin zituen. Interesgarriena da santua limosna banatzen erakusten duen eszena, bestea, auzitegi aurrean azaltzen duena, XVI. mendean berriztatua izan zelako. 1450 inguruan, Piero Mediciren mandatuz, Zilarrezko armairuaz arduratu zen. Ideia orokorraz gain, zenbait zati ere egin zituen.

Tommaso di Ser Giovanni Guidi, Masaccio (1401-1428) deitua, artista benetan iraultzailea izan zen. Oso gaztea zela joan zen Florentzia hirira, han Brunelleschi eta Donatelloekin harremana izanik. 1420 eta 1424 artean Masolino da Panicale —Tommaso di Cristoforo Fini— izeneko margolariarekin kolaboratu zuen. Bere estiloari dagokionez, irudi monumentalak margotzen ditu, Donatelloren eraginez, Giottoen lana ere kontuan hartuz. Gainera, perspektibaren erabilera egokia dela eta, bere obrak aurrerapauso garrantzitsua suposatzen du, naturalismoa nagusituz.

Pisako poliptikoaren irudirik garrantzitsuenean, Ama Birjina eta Haurra azaltzen dizkiguna, hasierako lanetan ikus daitezkeen ezaugarriak ongi nabarmentzen dira. Urreztatutako hondoa ezaugarri gotikoa bada ere, behar bada mandatuarekin zerikusia izan dezakeena, Haurra mahatsa jaten azaltzen da eta duen naturalismoa baino gehiago sarkofago eta mosaiko erromatarretan oinarritutakoa dela azpimarratu behar da. Eskailerak duen apaindurarekin ere berdin gertatzen da. Beraz, 1426ko taula horretan elementu klasikoak agertzen dira. Ama Birjinak eta Haurrak duten bolumena eta perspektibaren erabilera ere benetan azpimarragarriak dira. Gurutziltzatzea ere taula garrantzitsua da. Bertan Gurutziltzatuak, San Joan Ebanjelariak eta Ama Birjinak *deesis* bat sortzen dute. Maria Magdalena, berriz, beranduagoko lana dela pentsatzen da, koroa bera ere desberdina baitu.

Santa Maria Novella elizan Lenzitarrentzat eginiko freskoak garrantzi ikaragarria du. Hirutasuna aurkezten digun eszena hori 1425 eta 1427 artean eginikoa da. Behean hilobi bat margotuta dago, bertako eskeletoak mezu adierazgarria luzatuz bertara hurbiltzen denari: “Zu zarena izan nintzen eta ni naizena izango zara”. Goian, berriz, emaleak daude. Gizonezkoa hiriko kargurik garrantzitsuenaren jabe izan zen, bestaldean bere emaztea dago. Beraien tratamenduan ere bada berritasun bat: Erdi Aroko lanetan emaleak irudi erlijiosoak baino txikiagoak gertatu; hemen, berriz, neurri berdinekoak dira, tradizio hori apurtuz. Guztia perspektibaren arabera antolatuta izanik, kaperaren eta pertsonaien tratamenduak sinetsgarritasun osoa du. Hori dela eta, kaperaren sakontasuna zenbaterainokoa izan zen ere jakin dezakegu. Gainera, kaperaren horretan agertzen zaizkigun elementuek erromanikoko bataiategi toskanarrekin zerikusia dute eta bat datoz garai horretan

Brunelleschik berak zituen kezkekin. Horretaz guztiaz gain, bertan ditugun irudien tratamendua ere bikaina da. Ikuslearen begirada zuzenduz, triangelu bat sortzen dute, beraien jarrerek ere duintasun ikaragarria erakutsiz.



57. irudia. Masaccio, Santa Maria Novella. Hirutasuna.

Oraintxe ikusi dugun lanaren maila paregabek bada ere, Carmine elizako Brancacci kaperan eginiko freskoekin ere beste hainbeste gertatzen da. Mandatua Felice Brancacci merkatariak egin zuen. Lanak 1424an hasi ziren. Hasieran Masolino eta Masaccio arduratu ziren, gero, lehenengoak alde egin zuenean, azkenak erantzukizun osoa hartu zuen. Azkenik, Masaccio Erromara joan zenean, 1428an, lanak bukatu gabe utzi zituen, urte batzuk beranduago Filippino Lippik amaiera

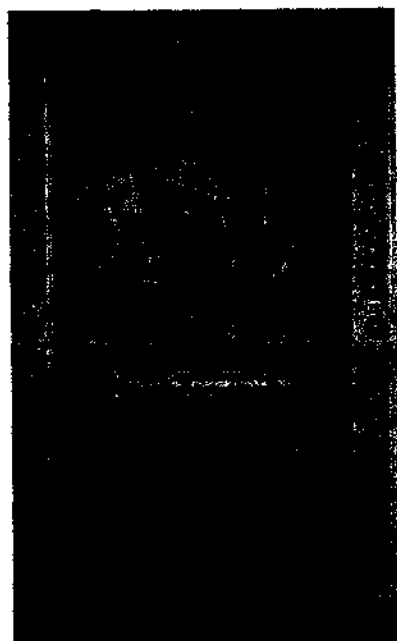
eman zien. Freskoak bi zatitan banatuta daude: Genesiko zenbait eszenarekin batera Done Petriren bizitza aurkeztzen da. Azken gai horren aukeraketak hipotesi ugari sortu ditu, besteak beste, karmeldarren ordenaren antzinatea, Aita Santuaren lehentasuna edo zergen beharra apaizterientzat.

Adam eta Eva Paradisutik kanporatuak izeneko eszenan garbi azaltzen da margolariaren maila, batez ere Masolinok eginiko *Eva Adam tentatzen* izenekoarekin konparatzen badugu. Paisaiaren tratamendua, biluziena, bertan ikus daitekeen dramatikotasuna; bien arteko aldea ikaragarria da, Masaccioren lanak naturalismo handiagoa erakutsiz. Zalantzarik gabe, *Zesarraren zerga* izeneko da kapera honetako lanik ezagunena. Bertan hiru une azaltzen dizkigu egileak. Erdian zerga-biltzaileak dirua eskatzen dio Kristori, Kristok Pedrorengana zuzendu eta uretan aurkituko duela esanez; ezkerrean, Pedrok txanpon bat ateratzen du arrain baten ahotik; eskuinean, berriz, Pedrok eskatutako zerga hori ordaintzen dio lehen aipatutako funtzionarioari. Gai hau gutxitan erabili zenez, badirudi bezeroak asmo konkretu batengatik aukeratu zuela. Garai hartan Florentzian izandako zergaren erreforma aipatu izan da. Beharbada, lan honen bitartez Felicek bere adostasuna azaldu nahi zuen. Badira, ordea, beste aukera batzuk ere. Adibidez, elizak dirua behar zuela. Zaila da jakitea, baina, dena dela, artearen funtzio desberdinak azpimarratzeko balio digun lana da.

Masaccioren ekarpena benetan azpimarragarria da. Hasieran eginiko lanetan zenbait elementu gotiko mantendu arren, bere obrak aurrerapauso handia suposatu zuen. Margogintzaren bilakaerarako perspektibaren erabilera zein garrantzitsua zen frogatu zuen. Alderdi horretatik, *Hirutasuna* izeneko lan hori Errenazimentuaren margogintzarentzat ia abiapuntutzat har dezakegu. Brunelleschi eta Donatelloekin batera, urrezko garai horren oinarriak finkatu zituela esan daiteke. Gazte hil bazen ere, bere lan piktorikoa emankorra izan zen.

Paolo di Dono, Paolo Uccello (1397-1475) izenaz ezagutua, lehen belaunaldi garrantzitsu horretako beste partaide aipagarri bat dugu. Ghibertiren kolaboratzailea izan zen Bataiatetik bigarren ateetan, gero Venezian egonaldi luze bat egin zuen. Florentzia hirira itzuli zenean margolan garrantzitsuak gauzatu zituen eta bere bezeroen artean Cosimo Medici bera ere izan zen. Gainera, Urbinon ere izan zen 1465 eta 1469 artean. Beraz, garbi dago bere lana arrakastatsua suertatu zela. Estiloari dagokionez, nahiz eta bolumenak sortzen saiatu, perspektibaren arazok kezkatu zuten gehienbat. Ondorioz, konposizioa eta perspektibak era geometriko batean burutu zituen.

1436an Florentziako katedralak mandatu garrantzitsu bat egin zion, John Hawkwood —Giovanni Acuto izenarekin ere ezagutzen duguna— *condottiereren* horma-pintura egitea.



58. irudia. Paolo Uccello. John Hawkwood.

Hiriaren aginduetara lan egin zuen gerlari ingeles bat zen Hawkwood, 1394an heroi bihurturik hil zena. Hiru hilabetetan lana egina zuen, nahiz eta hasieran bezeroak gustura izan ez, eta hasi eta handik hilabete batera berregiteko agindua eman zioten. Zaldizko irudi bat dugu, Donatellok eginikoa baino lehenagokoa. Kontratuan esandakoari jarraituz, nahiz eta hondoa gorria izan, *terra verde* izeneko kolorea erabili zuen monumentuarentzat, brontzezko itxura emanez. Sarkofagoan Fabius Maximus —Anibalen garailea eta errepublika erromatarraren salbatzailea— erromatarrari buruzko testu bat agertzen denez, Hawkwood bigarren Fabius Maximus bat bezala azaltzeko asmoa izan zuela suposatzen da, aldi berean Florentzia bera ere bigarren Erroma bat izanik. Artistaren lanari dagokionez, benetan aipagarria da zenbait ikuspunturen aukeraketa. Horrela, sarkofagoa eta oinarria behetik ikusten ditugu, baina zaldia eta aipatutako pertsonaia aurrez aurre ditugu. Beharbada artistak zaldia eta zaldizkoa berregin zituen bezeroen desadostasunaren ondorioz, gainerako guztia hasieran prestatu zuen bezala utzita.

1439 inguruan Santa Maria Novella elizako Klaustro Berdean beste zenbait eszenarekin batera Uholde Unibertsalaren freskoa margotu zuen. Azken horretan gizateriaren suntsipena azaltzen da eta eskuinean Noe olibondoaren erramua —Jainkoaren eta gizakien arteko bakearen sinboloa— daraman usoaren zain dago. Perspektibaren erabileraz gain, badira azpimarratu beharreko zenbait kontu lan beldurgarri honetan. Noeren ontzia edo arka elizaren sinboloa zen. 1399 eta 1443

artean eliza honetan ospatu zen kontzilio ekumenikoak garrantzi handia izan zuen, bertan Ekialdeko eta Mendebaldeko elizak elkartu baitziren. Horregatik azaltzen da arka bi aldiz fresko honetan. Gainera, eskuinean ikusten dugun gizonak Cosimo Medici irudikatzen du. Horrela, Noek behinola arkarekin animaliak eta gizakiak salbatu zituen bezala, Cosimok ere berdin egingo du Florentzia hiriarekin. Horrez gain, kontuan izan behar dugu berak lortu zuela kontzilioa Ferrara hirian ospatu beharrean Florentzian izatea. Beraz, bi elizen elkartzea eta aipatutako agintariaren garrantzia dira fresko horretan adierazi nahi izan diren ideiak.

Mendearen erdialdera Cosimok berak San Romano batailari buruzko bi taula margotzeko eskatu zion. Asmoa 1432an Luca, Siena eta Milaneko tropen aurkako garaipena gogoratzea zen. Bi lan horietan Niccolo da Tolentino florentziarrekin eta Bernardino della Ciarda zalditik bota zuten unea ageri dira. Ondoren, hirugarren taula bat margotzeko ere eskatu zion, non Micheletto da Cotignola borrokan ageri den. Egia esan, bataila horrek oso garrantzi gutxi izan zuen, baina bezeroak bere familiarena azpimarratu nahi zuenez, kasu honetan ere artelanaz baliatu zen. Medici jauregian kokatu ziren, gaur egunean hainbat museotan baditugu ere. Aurreneko taula Londres hiriko National Gallery-n gordetzen da; ordian della Ciardaren botatzea, Florentzia hiriko Uffizi museoan dagoena; eta eskuinean Cotignolaren eszena, Pariseko Louvre museoan. Bi aurrenekoak osagarriak dira, konposizioak berak erakusten digunez. Bi plano dituzte, ekintza nagusia aurrenekoan kokatuta, atzean bigarren mailako espazioa erabiltzen da. Parisekoak, berriz, plano bakarra du, hemen espazioa bolumenen bitartez eta zaldien eskortzoekin lortuz. Garbi dago hasieran bi aurreneko taulak besterik ez zenez egin behar, aipatutako konposizioa osagarri horiek aukeratu zituela, gero ideia hori aldatu beharrean aurkitu bazen ere. Dena den, berriro ere emaitza aipagarria izan zen, Medicitarren garrantzia eta aber-tzaletasuna frogatzeaz gain, perspektibaren erabilgarritasuna ondo baino hobeto azalduz.

Andrea del Castagno (1423-1457) margolaria Paolo Schiavorekin hezi zen eta hasieran berarekin lan egin zuen. Bernardetto Mediciren mandatu baten ondorioz, pertsonaia horren babesa jaso eta Florentzia hiriko egoera piktorikoa ezagutzeko aukera izan zuen. Naturalismoa da bere obraren ezaugarriarik azpimarragarria. Bestalde, argiaren erabilerari dagokionez ere maisutasun handia erakusten du. Gainera, Donatelloren eta Masaccioren lanetan oinarrituta, irudien ezaugarri plastikoak gehitu eta tentsio dramatikoak lortu zuen. Venezian lan egin ondoren Florentzia eta inguruan obra garrantzitsuak gauzatu zituen. 1445 eta 1450 artean Pasioko freskoak egin zituen Santa Apolonia komentu beneditarrarentzat eta garai berean Legnaiako Carducci Villan gizaki gorenenean egin zituen. Hiriko katedralaren mandatu bat ere jaso zuen, 1456an Niccolo da Tolentinoren zaldizko irudiaren freskoa margotzeko.

Santa Apolonia komenturako eginiko lanen artean interesgarriena Azken Afaria da.



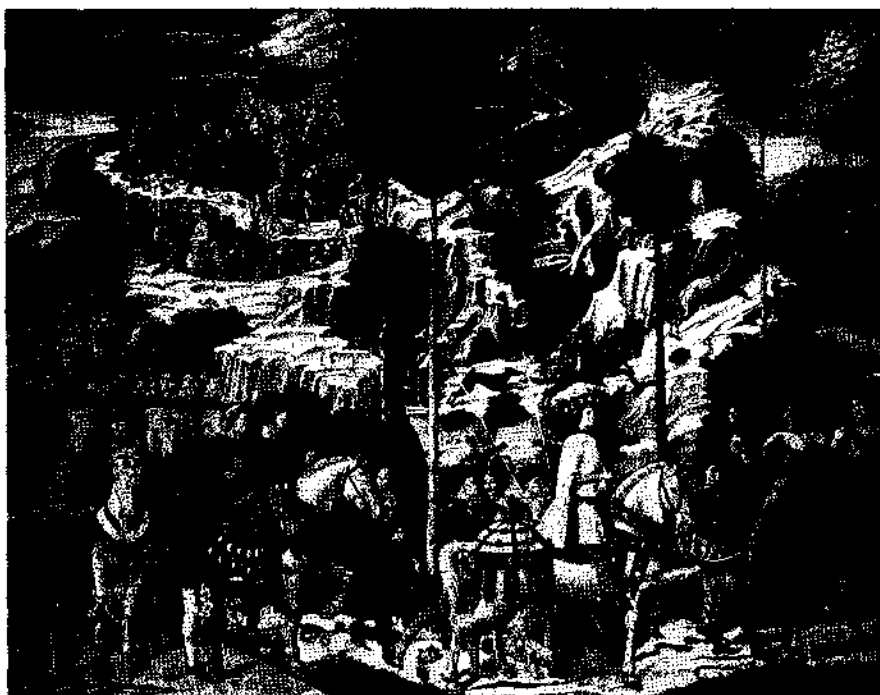
59. irudia. Andrea del Castagno. Santa Apolonia. Azken Afaria.

Elementu arkitektonikoen erabilerak eszenari zorroztasun handia ematen badio ere, bertako irudiek lehen aipatu dugun naturalismoa erakusten dute. Jesusek traizioa aipatu duen unea aukeratu denez, apostoluen jarrerak nagusitzen dira, ikerketa paregabea erakutsiz. 1448 ingurukoa da gizaki gorenaren zikloa. Mandatua eraikuntzaren jabeak egin zion, Giovanni Carducci merkatariak, ziurrenez Bernardino Mediciren gomendioari jarraituta. Horrelako lanak Erdi Aroan ere baziren, jauregiak eta udaletxeak apaintzeaz gain eredu bezala agertzen zirenak. Kasu honetan, aukeratutako pertsonaiak jeneralak, poetak eta Biblian aipatutako zenbait emakume izan ziren. Honela, Dante, Petrarka eta Boccaccioaren aurrean Pippo Spano, Farinata degli Uberti eta Niccolò Acciaiuoli gerlariak kokatzen dira. Itun Zaharretik aukeratutako emakumeak, berriz, Ester, Tomiris eta Cumaseko Sibila dira. Gainera, eta zikloari hasiera emanez, hondoko horman Ama Birjina eta Haurra agertzen dira, Adam eta Eva alboan dituztelarik. Beraien markotik aterata, margolariak pertsonaia bakoitzaren bertuteak azaltzen dizkigu, oso tratamendu desberdina erabiliz. Halere, emaitza ezin hobea da. Tolentinoren zaldizko monumentua, berriz, Uccellok eginikoa baino hogei urte beranduagokoa dugu. Ikuspuntu bakarrekoa, sarkofagoak aberastasun handiagoa du. Ezaugarri formaletan ere bilakaera nabarmena da.

Fra Filippo Lippi (1406-1469) karmeldarra Frai Angelico eta Masaccioaren eragina jaso zuen margolaria da. Garaiko beste margolariak bezala, berarentzat ere perspektiba, argia eta naturalismoa izan ziren kezka nagusiak. Duintasun handiko pertsonaiak margotu arren, nahiko xumeak agertzen zaizkigu. 1428an Sienan izan zenez, bertako artea ezagutzeko aukera izan zuen, dotorezia handiagoa azalduz. Gainera, Herbherectako pinturaren eragina ere jaso zuenez, errealismo handiagoa

erakutsi zuen. 1437ko *Madonna Tarquinia* izeneko Ama Birjina horren adibide bat dugu, non jainkotasuna ia desagertutzat jo dezakegun. San Lorenzo elizarako Deikundea 1440 inguruan margotu zuen. Logia baten barnean gertatzen da non perspektibaren erabileraz gain sinboloena azpimarratu behar den. 1461 eta 1465 artean egin zuen Herodesen oturuntza Prato hiriko katedralerako. Ezaugarri narratiboa duen fresko horretan dotorezia nagusitzen da, berriro ere perspektibaren ezagumendua erakutsiz. Beraz, Frai Angelicoren lanarekin konparatuz gero, garbi dago bilakaera handia izan dela, mendearen bukaera aldean nagusituko diren gai paganoen bidea zabalduz.

Benozzo Gozzoli (1420-1497), berriz, Frai Angelicoren jarraitzailea dugu. Margolaria izateaz gain, urregilea ere bazen, hasieran Ghibertirekin bataiatetik hirugarren atean lan egin zuen. Margogintzari dagokionez, hasieran Frai Angelicorekin batera egin zuen lan Erroman eta Orvieton. Irakaslearengandik paisaiaren garrantzia eta, neurri batean, narrazioetan erakusten duen sinpletasuna hartu zituen, aldi berean oraintxe aipatu ditugun espiritu profanoa eta naturalistaren zaletasuna erakutsiz. Fresko ugari margotu bazituen ere, aipagarriena Medicitarren jauregikoa dugu. Bertako kaperan Filippo Lippiren Adorazioa zegoen eta beste hiru hormak Gozzolik apaindu zituen 1459an Errege Magoen kabalgatarekin.



60. irudia. Benozzo Gozzoli. Errege Magoen kabalgata.

Gaiaren aukeraketa ez da batere harrigarria, Biblian aberastasuna onartzen duten bakarretako bat izanik, Florentzia hirian arrakastatsu bihurtu zelako. Gainera, Medicitarrek lortutako boterea gogoratzen du —eta Strozziarren porrota—, hirian ospatutako kontzilioa ere aipatu izan da eta, azkenik, Medicitarrek Magoen Konpainiako partaideak zirela ere ezin dugu ahaztu. Erregeak familiako partaideak dira, idealtasun handiko erretratuak nagusituz. Fresko hauek tapizen itxura dute, narrazioak balira bezala agertuz. Aipatutakoa kontuan izanik, ulergarria da kaperak hau otoitzerako edo meditaziorako lekua ez izatea, ordezkaritzak eta erregeak hartzeko baizik.

Piero De Benedetto Dei Franceschi, Piero della Francesca (c. 1415-1492) deitua, errenazimentu goiztiarrean garrantzi ikaragarria duen margolaria da. Bere heziketaren berri ez badugu ere, badirudi Antonio de Anghiariren lantegian izan zela, jaio zen hirian, Borgo San Sepolcro izenekoan. 1435 inguruan Florentziara joan zen, 1439an Domenico Veneziano margolariarekin batera San Egidioko freskoak egin bide zituen, gaur egunera iritsi ez zaigun lana. Horrez gain, orduan eza-gutu zuen Masaccio, Frai Angelico, Frai Filippo Lippi eta Paolo Uccelloren obra. 1442 inguruan Borgo San Sepolcro hirian izan zen, orduan hasi baitzituen Errukiaren poliptikoa eta Kristoren Bataioa. Dirudienez, 1448 eta 1451 artean Ferrara hirian izan zen, bertako margolariak haren lanaren eragin garbia erakusten dutelako. Bestalde, Rimin in Sigismondo Pandolfo Malatesta eta San Sigismondo freskoa egin zuen. Hurrengo urtean, 1452an, mandatu garrantzitsu bat jaso zuen, Arezzoko San Francesco elizan kaperaren apaindura *Benetako Gurutzearen kondairarekin* eta 1452 eta 1456 artean burutu zuen lana. 1458an Erroman Pio II.aren ganbara apaindu eta 1460ko hamarkadan Urbinon egin zuen lan, bertako dukeekin —Federiko Montefeltrokoa eta Battista Sforzarekin— harremana izanik. Urte horietan margotu zituen *Pala Brera* eta Senigalliako Ama Birjina, Herbehereetako margogintzaren eragina jasoz. Urte batzuk beranduago, 1478an, margogintza-lanak utzi egin behar izan zituen begietako gaixotasun batek jota, gerora, itsumena eragingo ziona.

Errukiaren poliptikoa 1445ean Borgo San Sepolcro hiriko Errukiaren kofradiak eginiko mandatu bat dugu. Dirudienez, lanak asko luzatu ziren, 1455 inguruan bukatu arte. Gainera, beheko santuak bere laguntzaileak bukatu zituzten. Taula ugari osatzen badute ere, aipagarrienak Gurutziltzatzea eta Errukiaren Ama Birjina ditugu. Aurrenekoaren kasuan, Masaccioren —Pisako poliptikoa— lanarekin zerikusia du eta hemen ere hondoa urreztatuta dugu. Zaila da jakitea della Francescaren obra hori ezagutzeko aukera izan zuenetz, baina beraien arteko harremana nabarmena da. Errukiaren Ama Birjina azaltzen digun taulan, berriz, Gotikoko hierarkia aurkitzen dugu, Ama Birjinak bere mantuaren azpian mandatua egin zuen kofradiaren partaideak hartuz. Beraz, neurriak askoz handiagoak dira. Dena den, monumentaltasuna da bere ezaugarriak azpimarragarriena. Kristoren Bataioa 1440 eta 1450 arteko tarte horretan eginikoa da ere. Garaiko obrarik azpimarragarrienetako bat dugu. Aurreko lan florentziarrekin konparatuta, bada hemen desberdintasun

bat: dagoeneko hirugarren dimentsioak ez du hainbeste garrantzirik. Argiaren eta kolorearen erabileran Domenico Venezianoren eragina ikus daiteke, ñabardura askoko lana lortuz. Hiru aingeruek Ekialdeko eta Mendebaldeko elizen elkartasunarekin zerikusia izan dezaketela aipatu izan da; izan ere, arropak kentzen dituen katekumenoaren atzean dauden pertsonaien jantziak horregatik bide dira ekialdekoak. *Malatesta San Sigismondoren aurrean* izeneko freskoan agintari horren boterea zilegitzeko asmoa nagusitzen da. Horregatik ditu santuak zetroa eta lur globoa, botere inperialaren sinboloak. Beraz, enperadore bezala agertzen da, Malatestari zaldunaren intsigniak emanez. Bere atzeko txakurrak leialtasuna eta zuhurtasunaren sinboloak ditugu, agintariaren ezaugarriak, azken finean.

Arestian esan dugunez, Gurutze Santuaren historia margotu zuen Arezzo hiriko San Francesco elizaren aldare nagusian. Mandatua bertako familiarik aberatsenak, Baccitarrak, egin zuen. Kapera hori apaintzeko egin zen aurreneko proiektua 1416koa izan zen eta 1447an Bicci di Lorenzo margolariarengana jo zuten. Ziurrenez, gotiko berantiarrekin zerikusia zuen margolari hori hil zenean, 1452an, orduan arduratu zen Picro lan horretaz. Laukizuzen formako oinplanoa zuen koru horren hiru hormetan aipatutako gaia irudikatu behar zen, frantziskotarren eliza gehiagotan ere ikus zitekeena. Orain, ordea, bazen beste arrazoi bat: Pio II.a turkoen —Jerusalem garaitzar zeuden— aurkako gurutzada berri bat sortzen saiatu zen. Horregatik, ziklo honetan *Legenda aurea* izeneko obran kontatzen denaz gain, Cosroe errege pertsiarrak Gurutzea lapurtu ondoren Heracliok nola garaitu zuen azaltzen da. Emaiza bikaina da, Picro bere sormenaren heldutasunera iritsiz.

Aipatu dugun asmoa garbi azaltzen da *Salomon eta Sabako erregina* izeneko eszenan, zikloko bigarrenean. Horrela, erregina Ekialdeko elizaren sinboloa izango genuke, Mendebaldeko elizaren partaideen aurrean belaunikatuta. Salomon bera, berriz, gurutzadaren alde zegoen Bessarione kardinala izango genuke. *Konstantinoren ametsa* izenekoa, berriz, ezaguna izateaz gain, garrantzi handiko lana da, lehen gau-eszena delako. Hori dela eta, argiaren tratamendua nabarmendu behar da, aldi berean irudien bolumenak azpimarratuz. Konstantinoren garaipenean Uccelloren eragina ikus daiteke, kolorearen erabileran, berriz, Masaccioren lana gogoratuz. Gainera, Konstantinok Ekialdeko enperadorearen aurpegia du, berriro ere garaiko gertakizunei lotuz. Bertan baxuerliebe erromatarren eragina erakusten du. Eszena honekin guztiz uztargarria da Heraclioren garaipena erakusten duena. Cosroe, dagoeneko garaitua, eskuinean dugu, belauniko lepoa noiz moztuko zain baldakin pagano baten azpian.

Urbinko egonaldiari dagokionez, bertan eginiko lehen lana Erditzearen Ama Birjina izan zen, 1465 inguruan margotu zuena. Monterchi herriaren hilerriko kaperarentzat egina, ikonografia aldetik interes handiko lana dugu. Gai hau ez zen berriro agertu margogintza italiarrean, Trentoko Kontzilioak debekatu egin baitzuen. Erdi Aroan agerturiko gaia da, haurdu zeuden emakumeen patroiz bezala, erditzea minik gabekoa izan zezaten. Horrez gain, Maria bizirik dagoen tabernakulua eta

Aliantza Berriaren Arka bezala agertzen da. Dena den, Ama Birjinaren jantzian ikus ditzakegun kolore urdinak eta zuriak Sortzez Garbia dela gogorarazten digute. Nahiz eta eszena herritarra izan, Ama Birjina eta aingeruak edertasun handikoak dira, non ezaugarri naturalistak ere aurkitzen ditugun. Bestalde, Kristoren Berpizkundera erakusten digun freskoa 1467 eta 1468 artean eginikoa da. Aurretikotzat hartu behar dira Andrea del Castagnoren eta Masolinoren lanak. Gainera, paisaiak garrantzi handia du, neguaren ondoren, Jesusen sakrifizioari esker, udaberri oparoa iritsiz. San Antonioren poliptikoa 1467 eta 1468 artean eginikoa da, Perugia hiriko San Antonio komenturako. Goian dagoen Deikundera Pieroren lan pertsonala dela onartzen da.

Zigorraldia izeneko lan garrantzitsuaren kronologiari dagokionez ere, zalan-tza ugari daude, 1460 inguruan eginikoa izan daitekeena.



61. irudia. Piero della Francesca. *Zigorraldia*.

Margolariak aukeratutako konposizioak orijinaltasun handia du. Askoren ustez, hitz egiten ari diren hiru pertsonaia horien atzean ageri den eraikuntza Urbinoko dukeen jauregia izango litzateke. Bi eszenek osatzen dute taula. Berriro ere garaiko gertakizunekin zerikusia duen lana dugu. Eserita zigorraldiari begira dagoen pertsonaia ez da Pilato, Bizantzioko enperadorea baizik, ezer egin gabe begira dagoena. Bcharbada eskuineko hiru irudiek ere, une haietan bizi zen egoerarekin dute zerikusia. Ezkerrekoa bizantziarra da, eskuinekoa Mendebaldeko agintaria eta, erdikoa, berriz, aingeru bat. Beste hipotesi batzuk aipatu badira ere, berriro gurutzadaren aldeko lana izango genuke. Esanahi hori onartzen badugu,

eskuineko taldearen presentzia ulergarria da, errealtatearen beste plano batean kokatuta, atzealdeko gertakizuna ez dela errepikatu behar azaltzen duena. Ezaugarri formalei dagokionez, maisutasun ikaragarritzko lana izateaz gain, garbi dago kontzeptuaren aldetik ere lan benetan azpimarragarria dela.

Pala Brera izeneko taula 1472 eta 1474 artean eginiko obra da. Ama Birjina eta Haurraren inguruan santuak eta aingeruak azaltzen dira eta aurrean belaunikatuta Federiko Montefeltrokoa. Herbehereetako margogintzaren eragina armaduraren tratamenduan ikus dezakegu. Atzealdeko absidean dagoen ostrukaren arrautzak Kristoren jaiotzarekin zerikusia duen elementua izanik, badirudi kasu honetan Battista Sforzaren amatasunarekin —dagoeneko hila izan arren— lotu behar dela. Gainera, arrautza zen dukearen sinboloa, alderdi horretatik ere bere dinastiaren jarraipenarekin harremanetan jar dezakegu. Urbinoko dukeen diptikoa ere garaiko obrarik azpimarragarrienetako bat dugu, 1474 inguruan eginikoa. Aurrean dukeen erretratuak daude. Biak albora begira azaltzen dira. Federikoren kasuan, eta begibakarra zela kontuan izanik, eskema hori benetan aproposa suertatzen da. Errealismo handiko erretratuak badira ere, Battistaren kasuan kolorea askoz hotzagoa da. Dena den, brokatuak, bitxiak eta orrazkerak Herbehereetako eragina zenbaterainokoa den erakusten digute, erabilitako teknikan bertan ere ikus daitekeenez, olio-pintura erabili baitzuen. Erretratu horien atzealdean bakoitzaren garaitia edo garaipena azaltzen dira. Emakumea *Maitasunaren gurdian* azaltzen da Kastitatea eta Ahalkea eta Fedea eta Karitatea lagu dituela. Senarrari dagokion eszenan, berriz, berriro zilar koloreko armadurarekin azaltzen da, aurrean Justizia, Sendotasuna eta Neurritasuna kokatzen direlarik. Gainera, Zoriak koroa jartzen dio, gurdi biak ere Maitasunak gidatuz.

Senigalliako Ama Birjina 1475 inguruan eginiko lana da. Alabaren ezkontza zela eta, Federiko Montefeltrokoaren mandatua izan zen. Hemen ere Jesusak koralezko lepokoa darama, garai hartan elementu hori haurrak babesteko erabiltzen baitzen. Apaltasun handiko gela batean daude, alboko aingeruak era simetriko batean kokatuta. Azkenik, *Natibitatea* 1482 inguruko lana da. Bertan Hugo van der Goes margolariaren Portinari triptikoaren eragina ikus daiteke. Obra hori 1478an iritsi zenez Florentzia hirira, garbi dago Pierok ikusteko aukera izan zuela, beste hainbat artistek bezala, bere eragina jasoz. Bukatu gabe dagoela iruditu arren, badirudi gaur egun ikus dezakeguna aspaldiko berritze baten ondorioa dela.



62. irudia. Piero della Francesca. Senigalliako Ama Birjina.

Lehen aurreratu dugunez, Piero della Francesca artista garrantzitsua da. Bere irudietan espresio-falta nabaria bada ere, zenbait kasutan pertsonaia horiek nahiko estatikoak direlarik —dirudienez, buztinezko modeloak egiten zituen margotu baino lehen, zenbait kasutan, argilun-efektuak ikertzeko asmoz, argi artifiziala erabiliz—, perspektiba, proportzioa eta simetria nagusitzen dira bere obran. Bi tratatu ere idatzi zituen, horietako bat perspektibari buruzkoa. Gainera, zenbait adibidetan ikusi dugunez, bere obraren aberastasuna ez da ezaugarri formalekara mugatzen, esanahi aldetik ere erakargarritasun handikoa baita.

Domenico di Tommaso Bigordi izeneko margolariak, Ghirlandaio (1449-1494) izenaz ezagutua, zentzu narratibodun lana egin zuen. Nahiz eta gai erlijiosoak margotu, bere estiloa profanoa zela esan da. 1475ean Santa Finari buruzko zikloa margotu ondoren, Pisan eta Lucan izan zen eta 1481ean Erromako Kapera Sixtinoaren apainduraren parte hartu zuen. Florentziara itzuli zenean, Santa Trinità elizan Sassetti familiaren kapera apaindu zuen. 1485 inguruan amaitutako lan horretan San Frantziskoren bizitzari buruzko freskoak margotu zituen. Noski, gaiaren aukraketa bezeroaren lana izan zen. Francesco Sassettik bere patroia eszenak margotzeko agindu baitzion. Gainera, Artzainen Adorazioa ere margotu zuen kapera

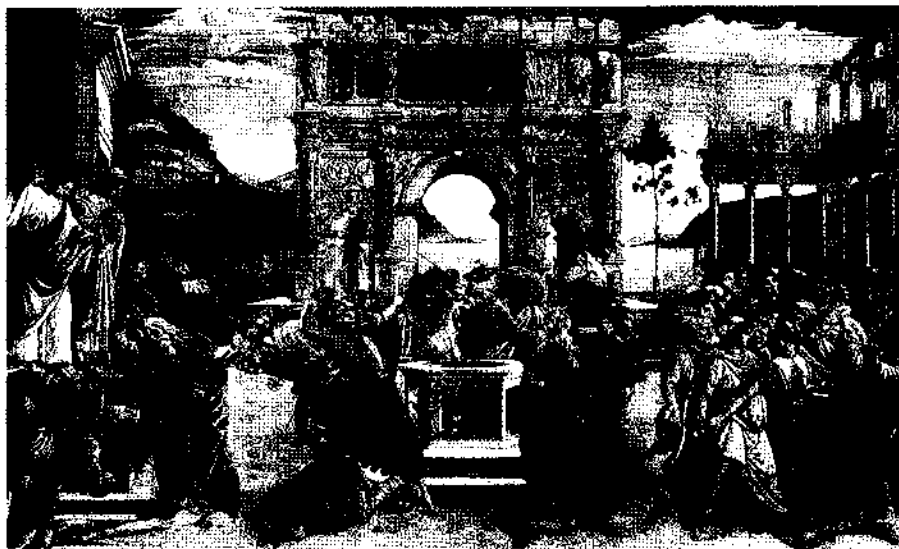
horretan, non Hugo van der Goese eginiko Portinari triptikoaren eragina nabarmentzen den. Honorio III.ak frantziskotarren araua baieztatzen duen eszenan garbi azaltzen dira egilearen ezaugarriak. Atzealdean hiriko zenbait eraikuntza agertzeaz gain, eskuinean Lorenzo Medici eta berezua bera azaltzen dira. 1485 eta 1490 artean Santa Maria Novella elizaren korua apaindu zuen, Giovanni Tornabuoniren mandatuz. Zenbait eszenatan, Zakariasek jasotzen duen iragarpenean adibidez, hiriko pertsonaia garrantzitsuenen erretratuak azaltzen dira. Beraz, normalizat jo behar da artistak izandako arrakasta. Egia esan, Ghirlandaio erretratugile bikaina izan zen. 1488 ingurukoa da Aitona eta bere iloba izenarekin ezagutzen den taula. Ordura arte ez zen inoiz horrelakorik margotu, biak ere idealizatu gabe agertzen baitira. Alderdi horretatik, berriro ere Herbehereetako margogintzaren eragina aipatu behar da. Eraitza benetan erakargarria da. Atzealdeko paisaiak, berriz, tratamendu italiarra du. Giovanna Tornabuoniren erretratua ere garai berekoa da. Aurrekoarekin zerikusirik ez du, emakumea guztiz idealizatuta agertuz.

Alessandro di Mariano di Vanni Filipepi, Botticelli (1445-1510) deitua, mendearren bigarren erdialdeko margolaririk aipagarriena dugu. Hasieran urregintzako lanei ekin bazien ere, gero frai Filippo Lippiren lantegian izan zen, irakaslearenaz gain, Verrochioren eragina ere jasoz. Dirudienez, 1470ean bere lantegi propioa zuzentzen zuen eta bi urte beranduago *Compagnia degli Artisti di San Luca* izeneko gremioaren barnean azaltzen zen. Gainera, bere ikasleen artean Filippino Lippi —irakaslearen semea— zegoen. 1474an Pisa hiriko hilerrian zenbait fresko margotu zituen, gaur egunera iritsi ez badira ere. Hurrengo urtean hasi zen Medici familiarekin izan zuen harremana eta neoplatonismoaren ideiak ezagutzeko aukera izan zuen. Bestalde, 1481ean Aita Santuak, Sixto IV.ak, Kapera Sixtinoaren apainduraren parte hartzeko deitu zion, Ghirlandaio, Signorelli, Pinturiccio eta Piero di Cosimorekin batera. Botticellik hiru eszena handi margotu zituen, *Moisesen frogak*, *Kristoren tentaldiak* eta *Errebolarien zigorra*. Lan hori bukatu zuenean Florentzia hirira itzuli zen eta hamarkada horretan egin zituen bere lanik azpimarragarrienak. 1490ekoan, berriz, bere obran Girolamo Savonarola monje beneditarraren eragina nabaritu da, ondorioz aszetismoarako joera erakutsiz. Savonarola 1498an urkatu eta erre egin zutenean, aipatutako joera hori areagotu egin zen. Gertakizun horiek kontuan izanik, ulertzekoa da garaiko bi joerak, paganoa eta erlijiosoa, elkartzea bere lanean. Marrazkilari bikaina, perspektibaren erabilerak ez zuen gheiegi kezkatu, edukiari askoz garrantzi handiagoa emanez. Alderdi horretatik, neoplatonismoaren eraginez eginiko lanak, oso ospetsuak ia denak, gutxiengo batentzat margotutakoak izan ziren. Egia esan, bere lanak interes handia du, trebetasun teknikoaz eta edertasun formalaz gain, Florentziak jasotako aldaketak ongi adierazten dituelako.

National Gallery muscoko *Erregeen Adorazioa* izeneko taula 1472 inguruko lana da. Formatu zirkularra du eta *Compagnia dei Magi* kofradiaren aginduz egin zuen. Hondakin arkitektonikoei ihespuntu zentral bat erabiltzeko aukera ematen

diote egileari eta irudien bolumenetan Pollaiuolo eta Verrocchioren eragina ikus daiteke. Edozein kasutan, zatien heterogeneotasuna dela eta, agian Filippo Lippik hasi, Botticellik jarraitu eta Filippino Lippik bukatutako lana ote den ere pentsatu izan da. Askoz interesgarriagoa da Uffizi museoko *Erregeen Adorazioa*. 1475ean eginiko lan hau Guasparre del Lama prestatzailearen mandatua izan zen. Santa Maria Novella elizako kapera baterako egina, aurrekoa baino errealistagoa da. Hondakin arkitektonikoen ordez, ohiko txosna agertzen da, ezkerrean eroritako arkupe bat ikus badaiteke ere. Gainera, bertan ditugun irudiak garaiko pertsonaien erretratuak dira, Medicitarrenak gehienbat, Poliziano eta Pico della Mirandola ere bertan direlarik. Eskuinean bezeroa kokatzen da, eta bera baino aurrerago, Botticelli bera dugu, biak ere ikusleoi begiratuz. Garbi dago bezeroak bere maila soziala hobetu nahi zuela, horretarako Medicitarren erretratuak azalduta.

Kapera Sixtinoan margotutako eszenei dagokienez, 1481 eta 1482 artean eginikoak ditugu. Aipagarriena *Erreboltarien zigorra* izeneko da.



63. irudia. Botticelli. Erreboltarien zigorra.

Hiru gertaera azaltzen dira bertan. Eskuinean, judutarrak, nekea eta sufrimenduagatik, Moises harrikatzen saiatzen dira. Erdian, Aaron intsentsuko eskaintza egiten ari da, Core, Datan eta Abironen ahaleginei aurre eginez; azkenean, ezkerreko aldean, erreboltariak, zigorra jasoz lurak irentsi egiten ditu. Erdian dagoen garaitza-arkuak inskripzio bat dauka: "Ez utzi inori ohore honetaz jabetzen, Jainkoak aukeratu duenari izan ezik, Aaronekin egin zuen bezala". Aaronek buruan Aita Santuaren tiara daramanez, bere aurretikotzat agertzen da. Beraz, esanahia garbi dago: Aita Santuaren agintea ezin da zalantzan jarri, bestela Jainkoaren zigorra

jasoko da. Fresko honen aurrean Peruginok margotutako eszena dugunez, non Done Petrik Jesusengandik giltzak jasotzen dituen, Aita Santuaren asmoa garbi azaltzen da. *Sakrifizioa eta Kristoren tentaldiak* eta *Moisesen bizitzaren* une desberdinak jasotzen dituzten eszenek antzeko formulazioa. Garai horretakoa da Magnificateko Ama Birjina ere. Izenburuaren zergatia bertan agertzen den liburuan dugu eta eskuineko orrian Mariaren himnoaren lehen hitzak azaltzen dira. Formatu zirkularreko taula da, autoreak eszena ispilu baten bitartez prestatu izan balu bezala aurkeztuta. Aipagarria da bertan ditugun irudiak nola egokitzen diren aipatutako marko horretara, erritmoaren jarraipena lortuz. Sentsibiltate ikaragarritzko lana da.

Udaberria izeneko taula ospetsua 1482 ingurukoa dela uste da.



64. irudia. Botticelli. Udaberria.

Neurri handiko lana izanik, badu lotura tapizekin eta Lorenzo di Pierfrancescorentzat —Lorenzo Mediciren lehengusua— egina dugu. Angelo Polizianoren —azken finean Ovidioren lanarekin zerikusia ere badu— poema bati esker ezagutu ditzakegu zeintzuk diren bertan diren irudiak. Erdian Venus dago, maitasunaren jainkosa, bere gainean Cupido geziekin. Polizianok dioenez, Venusen lorategian udaberria eta bakea izaten ziren beti. Eskuinean, berriz, Cefiro ageri da. Haizearen jainkoa ninfa baten atzetik doa, alboan Flora, loreen jainkosa dagoelarik. Ovidiok aipatzen du Cefirok Cloris ninfarengatik zuen pasioa zela eta, behartu egin zuela berarekin ezkontzera. Gero, bihotz-zimikoak izan zituenez. Flora bihurtu zuen. Beraz, jainkoa aipatutako ninfarekin dago, gero alboan dagoen Flora bihurtu bazen ere. Ezkerrean, berriz, hiru grazien taldea dugu eta izkinan Merkurio, jainkoen

mezularia. Hipotesi ugari ditugu lan honen esanahiaren inguruan. Neoplatonismoari lotu beharrekoa dela dirudi, Marsilio Ficinoren eskutitz bat ere aipatzen delarik. Haizearen jainkoa pasioen irudia badugu, erdiko grazia bere kontrakoa izango litzateke, ikusleari bizkarra emanez eta apaindurarik gabe agertuz. Gainera, maitasunaren gezia hari zuzenduta dugu. Merkuriorek begira dago, baina horrek ezkerrera seinalatzen du, margotik kanpo. Dirudienez, *Camila eta zentauroa* izeneko lana bere ondoan izan zen. Beraz, zenbait autoreren ustez, bi obra horiek bikote bat osatu zuten. Zentauroa lizunkeriaren sinboloa denez, eta kontuan izanik Camilak ileetatik heltzen diola, kastitatearen garaipena irudikatzen da bertan. *Udaberria* taulako Merkuriok margo hau seinalatu zuen, maitasunak kastua izan behar duela adieraziz. Lorenzo di Pierfrancesco 1482an ezkondu zenez, bi obra hauek bere ezkontzarako eginiko opariak direla suposatzen dute iritzi horren alde daudenek. Halere, lehen esan dugu hipotesi ugari ditugula *Udaberria* izeneko lanaren inguruan. Asko dira obra honek *Venusen jaiotza* izenekoarekin bikote bat osatzen zuela pentsatzen dutenak. Neurri oso desberdinak izan arren, eta teknika aldetik aldaketak ikus badaitezke ere, iritzi horren arabera Venusen izacra desberdinak aurkezten dira bi obra horietan. Konposizioari dagokionez, aurrekoa baino egokiagoa dugu, alderdi horretatik aldaketa nabarmena izanik. Gainera, Venusen irudiarentzat Medicitarrek zuten irudi helenistiko batean oinarritu zen. Dena den, hemen ere marrazkia nagusitzen da eta egilearentzat garrantzitsuena edukia da.

Marte eta Venus 1480 inguruko lana da. Kasu honetan II. mendeko sarkofago klasiko batean oinarritu zen. Gainera, bertan azaltzen diren erleak Vespucci familiarekin zerikusia duela adierazten du; izan ere, familia horretako norbaiten ezkontzarako margotutako obra izan baitzen. Berritoki ere neoplatonismoari lotutako gaia agertzen zaigu bertan: maitasunaren jainkosak gerraren jainkoa garaitu izana. Aldi berean, emaztearen garrantzia goraipatzeko asmoa ere ikus daiteke.

Lehen aipatu dugu Botticelliren obran, azkeneko urteetan, gaiak zeharo aldatzen direla. Adibidez, *Pietatea* behin baino gehiagotan margotu zuen. *Negarra Kristoren heriotzagatik* izeneko lan horretan sufrimendua nagusitzen da, non irudien urduritasunak eta aukeratutako eskemek zerikusia handia duten azken emaitza horrekin. *Kalurnia* izeneko lana, berriz, 1495 ingurukoa da. Apelesek egindako koadro baten alegoria da, Luziano Samosatakoaren bitartez ezaguna dena. Midas erregea epaile txarraren irudia denez, astoaren belarriak ditu, bere ondoan Ezjakintasuna eta Susmoa dituelarik. Aurrean, berriz, Inbidia, Kalurnia —errugabea ileetik helduta du—, Iruzurra eta Maltzurkeria daude. Azkenik, hauen atzean Penitentzia eta Egia biluzik kokatzen dira. Gelaren tratamendua ere aipagarria da, irudi eta erliebe ugariarekin. Lanaren esanahiari dagokionez, Savonarolaren aldekoa izan daiteke, zaila bada ere jakitea egilearen asmoa zein izan zen. 1500ean *Natibitatea* izeneko mihiscea margotu zuen. Goian grekoz idatzitako inskripzio bat dauka. Testu hori *Apokalipsi* liburuan oinarritzen da eta, bertan esaten denez, istiluen ondoren bakea iritsiko zela pentsatzen zuen margolariak. Egia esan, lan harrigarria da, testu

horri lotuta ditugun irudiak direla eta. Behealdan aingeruek eta gizonek osatutako hiru bikote ditugu, deabruak kateatuta, Gainera, Maria elizaren sinbolotzat hartu behar dugu. 1504 ingurukoa bide da Lukreziaren historia. Errepublika erromatarren sorrerarekin zerikusia duen gai horrekin, badirudi Florentzia hirian pentsatzen ari zela. Kontuan izan behar dugu urte batzuk lehenago bota zituztela Medici-tarrak bertatik eta, ondorioz, errepublika sortu. Beraz, urte latz horiek bere eragina izan zuten margolariaren lanean.

8.2. UNBRIAKO ESKOLA

Italiaren erdialdeko eskualde honetan Perugia hiria da gunerik garrantzitsuen eta bertan egiten zenak ez zuen Florentzia hirikoarekin lotura handirik. Bertako margolarien artean garrantzitsuen Pietro di Cristoforo Vannucci, Perugino (1446-1523) da, izan zen. Lehen ikasketak Benedetto Bonfiglioren lantegian jaso bazituen ere, 1472an Florentzia hirira joan eta, bertan, Verrocchioaren lantegian izateaz gain, Piero della Francescaren lana ere ikertu zuen. Bere garaiko fresko-egilerik garrantzitsuenetako bat dugu, berak ere Kapera Sixtinoaren apainduraren parte hartuz. Bere lanean konposizioaren harmonia goraipatzen da, neurri batean arte klasikora hurbildu zela esanez. Lasaitasuna eta oreka nagusitzen dira bere obran, Florentzia hiriko margolarien baino idealtasun handiagoa erakutsiz. Gainera, bere ikasleetako bat Rafael izan zen. Azken datu hori dela eta, askotan ez da baloratu behar den bezala Peruginoren lana. Egia esan, garrantzi handiko margolaria dugu eta bere obrak Errenazimentuko margogintzaren bilakaeran paper garrantzitsua du.

1481 eta 1482 artean egin zuen Kapera Sixtinoan *Done Petrik Jesusengandik giltzak jasotzen* izeneko horma-pintura. Maila bikaineko lan pertsonala da. Konposaketa guztiz orekatua prestatu zuen non ekintza aurreneko planoan gertatzen den. Atzealdean, berriz, eraikuntza klasikoak agertzen dira: erdikoa, oktagonala, Salomonen tenplua eta alboetan —Konstantinorena izan zen aukeratutako eredua— garaipen-arkuak. Perspektibaren erabilera ere egokia da, bertan della Francescaren eragina azalduz. Gainera, aurreneko planoan ditugun irudien artean erretratuak ere badira, besteak beste autorretratu bat. Kapera honetan Peruginok eginiko lan guztiak ez zaizkigu iritsi. *Moisesen bidaia* eta *Kristoren bataioa* izenekoak kontserbatzen dira, biak ere Pinturicchio ikaslearekin egindakoak, baina besteak Michelangelok eginiko *Azken Judizioaren* lekuan ziren.



65. irudia. Perugino. Done Petrik Jesusengandik giltzak jasotzen.

1489an eginikoa da *San Bernardoren ikuskera* izeneko taula. Florentzia hiri-ko Santa Maria Maddalena dei Pazzi elizarako egina, obra bikaina da. San Bernardo eserita dugu atrilaren aurrean, Ama Birjina agertzen zaiolarik. Horren atzean bi aingeru ditugu eta santuaren atzean, berriz, San Bartolome eta San Felipe ageri dira. Berriro ere konposizioa orkatua da, nabe ugari dituen eraikuntzan perspektiba era egoki batean erabiliz. Espresioen tratamenduak, ordea, ez du zerikusirik margolari florentziarren lanarekin. Atzealdean ikus daitekeen paisaiarekin ere beste hainbeste gertatzen da, bertako tradizioaren arabera antolatuta baitago. Garai hartan nagusitu zen erlijiotasuna dela eta, ulertzekoa da lan honek izan zuen arrakasta, behin baino gehiagotan imitatua izan zena.

1500 inguruan Perusa hiriko Collegio di Cambio izeneko eraikuntzan *Sendo-tasuna eta Neurritasunaren Alegoriak* margotu zituen. Urte batzuk lehenago jauregiaren beheko solairuan audientzietarako gela bat prestatu zenez, bertan freskoak egiteko erabakia hartu zen. Bertako programa Francesco Maturanzio humanistak prestatu zuen eta munduko bertuteek, bertute kristauek eta planeten jainko batzuek osatu behar zuten. Peruginok lan guztia egiteko kolaboratzaile ugari behar izan bazituen ere, emaitza ezin hobea da, eta dagoeneko bere garaian goraipatua izan zen.

Bernardino di Betto di Biagiok, Il Pinturicchio (1454-1513) deituak, Peruginoren eragina jaso zuen, Kapera Sixtinoan berarekin kolaboratuz. Bere freskoetan antzeko narrazioak aurkitzen ditugu. Bezecoen gustukoak izan ziren horrelako eszenak eta garaiko Aita Santu guztiek mandatuak egin zitzioten. 1484an Niccolò

di Manno Bufalini legegizonak Erromako Santa Maria in Aracoeli elizako kapera baten apaindura egiteko eskatu zion, non San Bernardinori buruzko eszenak margotu behar zituen. Santuaren hileta erakusten duen freskoan Bufalini familiako zenbait partaide aurkitzeaz gain, aipagarriena erabilitako konposizioa da, non garbi agertzen baita nola oinarritu zen Peruginoren lanean.

Luca da Cortona, Signorelli (1445-1523) deitua, Piero della Francescaren ikaslea izan zela uste da, erabilitako sinpletasun geometrikoak horrela adierazten duelako. Bere obrarik garrantzitsuenak Orvieto hiriko katedralaren San Brizio kaperraren apaindura da. Mandatua 1499an jaso zuen. Fra Angelikok gangako apaindura 1447an hasi bazuen ere, eta 1489an Perugino kontratatu arren, bukatu gabe zeuden lanak eta azkenean Signorellirengana jo zuten. Ia bost urte behar izan zituen *Antikristoaren historia*, *Azken Judizioa*, *Hildakoen berpizkundea*, *Zigortuak*, *Justuak* eta *Aukeratutakoen koroapena* freskoak margotzeko. Paisaiari inongo garrantzirik eman gabe, giza irudietan kontzentratzen da margolaria. Florentzia hiriko egoera erlijiosoarekin lotu dira eszena hauek, Savonarolaren hitzekin eta bere martirioarekin. Edozein kasutan, lan beldurgarriak dira; izan ere, Michelangelok eginiko Azken Judizioaren aurretiko zuzenak baitira.

8.3. PADUAKO ESKOLA

Andrea Mantegna (1431-1506) da eskola honetako artistarik aipagarriena. Heziketa hiri horretan bertan egin zuen, Francesco Squarcione margolariaren lantegian. Squarcione garai erromatarraren ikerlea eta objektu arkeologikoen bilduma egiten zuen artista zenez, eragina izan zuen ikaslearengan. Gainera, eta perspektibaren erabilerari dagokionez, Uccelloaren eta Andrea del Castagnoren eragina ere jaso zuen. Horrez gain, aurreneko lanetan Donatelloren obretan oinarritu zen. Horregatik zenbait autorek garai horretan eginiko lanak harrizko estiloa izenaz bataiatu dituzte. Venczian mandatu bat jaso zuenean, Bellinitarrekin harremana izan zuen eta 1452an ezkondu zen Jacoporen alaba eta Giovanniren arreba zen Nicolasiarekin. 1460an, hogeita bederatzi urte zituenean, Mantuan geratu zen bizitzen, non Gonzaga familiaren gorteko margolaria izan zen. Lortutako ospea zela eta, 1488an Inocencio VIII.ak Erromara joateko eskatu zion, Belvedere jauregiaren kapera bat apaintzeko —1780an suntsitua—; Mantuara, 1491n itzuli zen. Garaiko margogintzari eginiko ekarpena da irudiei emandako monumentaltasun eskultorikoa, Masaccioaren ideiak hartu eta azken mugetara eramanda.

San Zenonen *pala* 1457 eta 1459 artean eginiko lana da, Veronako San Zenon monasterio beneditarraren abadearen mandatua. Bertan taularik garrantzitsuenak behean kokatzen den Gurutziltzatua da. Herbehereetako pinturaren eragina aipatu izan da, paisaian, zenbait irudiren ezaugarri espresiboan eta jantzien zehaztasunean ikus daitekeenez. Horrez gain, paisaiaren tratamendua bera ere interesgarria da, aurreko irudien aldean aldatu egiten dena. Perspektibaren erabilera egokiaz gain,

lehen aipatutako anatomia eskultoriko horien erabilera ere nabarmendu beharreko ezaugarria da. *Kristo Olibondoen baratzean* izeneko taula, berriz, 1460 inguruan eginikoa bide da. Dagoeneko Bellinitarren eragina nagusitu zenez, kolorearen tratamendua desberdina da, kolore biziagoak erabiliz. Diagonal batcan oinarritua, atzealdeko eraikuntzetan Antzinatekoak eta Erdi Arokoak ikus daitezke.

Mantua hiriko Dukeen jauregian *Senar-emaztearen ganbara* izeneko apaindura bukatu zuen 1474an.



66. irudia. Mantegna. Senar-emaztearen ganbara.

Ilusionismoz beteriko lana da. Sabaiari ganga-itxura eman zion Barrokoa aurreratzen duen margotutako idi-begi antzekoaren bidez. Bertan agertzen diren irudiek eskortzo bikainak dituzte, kalostira baten inguruan zenbait pertsonaia kokatuz. Horrez gain, hormetan pilastrak margotu zituen hiru zatitan banatzeko.

Alde batean gorteko eszena agertzen zaigu eta elkar aurkitzearen horman Ludovico Francesco semearekin eta bere morroiak. Gainera, sabaian, aipatutako eszena horren inguruan medailoi ugari daude, gai mitologikoak eta enperadore erromatarren irudiak dituztenak. Badirudi Castagnoren *Uomini famosi* izeneko lana ikusteko aukera izan zuela, haren eragina hemen erakutsiz. Jauregian eginiko gainerako freskoak galdu egin badira ere, ezagutzen dugunak garbi erakusten du artistaren maila zenbaterainokoa zen. Irudien ezaugarri eskultorikoaz gain, artelanaren eta ikuslearen arteko muga apurtu egiten duela esan daiteke.

Oso ezaguna da ere *Kristo hila* izeneko mihisea. Dirudienez, 1480 inguruan eginiko lana da. Bertan aukeratutako ikuspuntua zerbait berria dela esan dezakegu, dagoeneko garai hartan arrakastatsua izan zena. Perspektibaren erabileran maisutasun ikargarria erakusten du, kolorea bigarren mailan utziz, alderdi horretatik oso apala baita. Alboan dagoen ukendua Kristoren gorpua marruskatzeko erabili zena bide da eta, autore batzuen ustez, hor azaltzen den ontzia erlikia bat izango litzateke. Dena den, eskortzo bortitz hori da gehienbat nagusitzen dena lan honetan.

1497an bukatutako *Parnasoa* eta 1502an amaitu zuen *Bertutearen garaipena* Isabella d'Esteren *studiolo* gelarako eginikoak dira. Aurrenekoari dagokionez, izenburu hori bertan ageri diren emakumeak arteen musak zirela pentsatzen zelako eman zitzaion. Askoren ustez ordea, ez da, horrela, Venus eta Marte jainkoek inguratuta baitaude. *Bertutearen garaipena* izenekoan, berriz, Atenea bertutearen lorategitik bizioak botatzen ari da. Azken fincan, adimenak bizioak nola baztertzen dituen azaltzen digun obra da. Bezeroaren aginduak oso zorrotzak zirenez, artistak ez zuen askatasun gehiegirik izan. Dena den, lan garrantzitsuak ditugu, Poussin margolari barrokoaren zenbait obra aurreratzen dituelako.

Azkenik, aipa dezagun Ferrarako eskolan Cosmè Tura (c. 1429-1495) izan zela margolaririk aipagarriena. Dirudicnez, miniatura-lanak egiten hasi zen, Venezian eta Paduan. Horregatik, Squarcioneren lantegian izan zitekeela ere aipatu izan da. 1452tik aurrera Este familiarentzat lan ugari egin zituen, gutxi iritsi bazaizkigu ere. 1469an ordaindu zizkioten Ferrara hiriko katedraleko organoan margotutako atak. Bertan Deikundea margotu zuen. Hondo arkitektonikoa benetan orijinala dela esan dezakegu, perspektiba era egokian erabiliz. Gainera, Pietatea behin baino gehiagotan margotu zuen gaia da, sufrimendua nagusituz. Francesco del Cossa (c. 1436-c. 1478) izeneko margolaria ere Ferrarakoa zen. Aurrekoarekin harremana izan zuen, Piero della Francescaren eta Mantegnaren eragina jasoz.

8.4. BIBLIOGRAFIA

- Bargellini, P. (1990): *Botticelli. La vita e l'opera*, Editorial Nardini, Florentzia.
- Bartz, G. (2000): *Fra Angelico*, Könemann, Kolonia.
- Berti, L.; Foggi, R. (1992): *Masaccio. Catálogo completo*, Akal, Madril.
- Borsi, F. e S. (1992): *Paolo Ucello*, Leonardo Arte, Milan.
- Cadogan, J.K. (2001): *Domenico Ghirlandaio. Artist and Artisan*, Yale University Press, New Haven.
- Clark, K. (1995): *Piero della Francesca*, Alianza Editorial, Madril.
- Chastel, A. (1982): *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Cátedra, Madril.
- Deimling, B. (1999): "La pintura del Renacimiento Temprano en Florencia e Italia central", in R. Toman (zuz.): *El arte del Renacimiento en Italia*, Könemann, Kolonia, 238-307 or.
- Fusco, R. de (1999): *El Quattrocento en Italia*, Istmo, Madril.
- Goffen, R. (edit.) (1998): *Masaccio's Trinity*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Grömling, A.; Lingesleben, T. (2000): *Botticelli*, Könemann, Kolonia.
- Hollingsworth, M. (2002): *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento*, Akal ediciones, Madril.
- Laskowski, B. (2000): *Piero della Francesca*, Könemann, Kolonia.
- Nicolò Salmazo, A. de (1997): *Mantegna*, Electa, Madril.
- Pope-Hennessy, J. (1985): *El retrato en el Renacimiento*, Akal, Madril.
- Radziewsky, E. Von (2000): *Paolo Ucello: La batalla de la caballería*, Lóguez Ediciones, Salamanca.

9. Cinquecentoko pintura Italian

Goi-errenazimentuko pinturak *Quattrocentoko* lorpen teknikoekin jarraitzen badu ere, aurreko xehetasunaren ordezk handitasuna eta monumentaltasuna nagusituko dira. Irudiaren, paisaiaren eta forma arkitektonikoen artean oreka lortzen da. Ondorioz, konposizio garbiagoak aurkituko ditugu, arkitektura zentralizatuaren arauak —esfera, zirkulua, etab.— erabiliz. Garai horretan pinturak mailarik altuena Erroman lortu zuen, batez ere Leon X.aren garaian. Manierismoa, berriz, Rafaelen heriotzaren ondoren agertzen da. Oro har, mugimenduaren garrantzia, espazioaren tratamendu desberdinak, artelanaren eta ikuslearen arteko mugak apurtzea, baita arte desberdinen artekoak ere, goi-errenazimentuko errealtatearen imitazioa baztertzeko moduak izan ziren, subjektibotasunez beteriko une horren hedapena ziurtatuz.

9.1. LEONARDO DA VINCI

Arte-mailan Leonardo di ser Piero da Vinci (1452-1519) da arte guztiak menderatu eta formazio unibertsala duen garai berri honetako lehen margolaria. Hamabost urterekin Andrea del Verrocchioren lantegian sartu zen eta hogeirekin San Lukasen korporazioaren partaidea genuen. Logika eta filosofiaren aurka agertu zen, esperientziaren garrantzia azpimarratuz. Arlo asko landu zituen, arkitektura eta eskultura ere bai, nahiz eta harentzat pintura izan arte nagusia. Optika eta fisika atmosferikoa ikasi zituen, beraien eraginez perspektiba atmosferikoa eta *sfumatoa* agertuko dira bere lanean. Botticelli baino zertxobait gazteagoa izanik, nahiz eta bere lan gehienak XV. mendean eginikoak izan, goi-errenazimentuko artistarik aipagarriena dugu, kapitulu honetan arrazoi horregatik aztertuz.

Kristoren bataioa izeneko taula 1470-1475 inguruko obra da. Verrocchioren lana dugu eta bertan Leonardo gazteak parte hartu zuen. Ikasleak ezkerreko ainguraren burua egin zuen. Lan horretan Lehen Errenazimentuan gizakiaren tratamenduan kontrakotzat hartzen ziren bi elementu elkartzen ditu: deskripzio fisikoa eta gogo-aldarte. Hondoko paisaia eta Kristoren gainaldea ere berak eginikoak direla aipatu izan da. Dena den, aipatutako aingerua benetan lan bikaina dugu. Verrocchioren irudiekin konparatzen badugu, berehala konturatuko gara artistak zerbait berria sortu zuela, aurreko lanekin zerikusirik ez duena.

Uffizi museoko *Deikundea* 1473-1475 ingurukoa da. Litekeena da beste margolari batek bukatutako lana izatea, baina elementurik garrantzitsuenak berak eginikoak direla onartuta dago. Beraz, Goiaingerua, Ama Birjina eta paisaia bere estiloarekin uztartu behar dira. Nahiz eta konposizioa eta perspektiba linealaren erabilerak XV. mendeko ezaugarriak izan, paisaia, argia, pertsonaien jarrerak eta beraien espresioak berritasunak ziren. Milanera joan aurretik eginiko *Erregeen Adorazioa* izeneko taulan garbi ikus daiteke ez zela ia batere oinarritu eskulturan bere lana egitean.



67. irudia. Leonardo. Erregeen Adorazioa.

1481ean hasitako lan hori bukatu gabe utzi bazuen ere, eginikoak bere asmoak garbi erakusten dizkigu. Mandatua Florentzia hiritik gertu dagoen Santu Donato a Scopeto monasterioak egin zion. Dagoeneko prozesioaren ideiarik —Gozzolik eginiko lana hogeitaz urte lehenagokoa besterik ez da— ez da agertzen. Konposizioari dagokionez, piramidea eta zirkuluerdia erabiltzen ditu. Piramide horren erpinetan Mariaren burua dugu, taularen erdian kokatuta. Muturretan agertzen diren agurea eta gazteak filosofiaren eta ekintzaren irudiak izateaz gain, erregeek gizakiaren adinak azaltzen dizkigutela ere aipatu izan da. Urte horietan San

Jeronimoren koadroa ere hasi zuen. Berriro ere bukatu gabeko lana dugu. Santua penitentziagile bezala agertzen da, bere irudian anatomia eta espresioa elkartuta. Gainera, gizakian sortutako elementu arkitektonikorik ez da agertzen, atzecaldean haitzulo bat kokatuz.

1482an Milan hirira joan zen Ludovico Sforza dukeari asmatzaille eta tekniko gisa bere zerbitzuak eskaintzera, non hamazazpi urte egin zituen. Azken finean, besteak baino garrantzitsuagoa izan arren, Leonardoren ustetan, artea ikerketen arlo bat besterik ez zen. Ondorioz, ugariak dira anatomiari, botanikari, mekanikari eta abarri buruzko marrazkiak. Milanera iritsi eta handik urtebetera *Haitzetako Ama Birjina* margotu zuen. 1483ko lan hori Louvre museoan dugu. Mandatua San Francesco elizako Sortzez Garbiaren kofradiak egin zion eta triptiko baten erdiko taula izan behar zuen. Alboko aingeruak, berriz, Milaneko beste margolari bati eskatu zizkioten. Edozein kasutan, badirudi Leonardoren lana ez zutela onartu. Kasu honetan konposizioan triangelu bat erabili zuen, non pertsonaien eskuen keinuek beste erritmo batzuk sortzen dituzten. Ikonografia aldetik hainbat iturri aipatu izan dira, Bizantzioko tradizioa besteak beste. Bere obra guztian gertatzen den bezala, espazioa ez da estruktura geometriko bat, atmosfera baizik. Gainera, hemen argilunak kolorea baino garrantzitsuagoak dira, beraiei esker efektu harmonikoa lortuz. Dirudienez, nahiz eta oso garbi ez egon, lehen aipatutakoa izan daiteke National Gallery museoan dugun bertsioa egin izanaren arrazoia. 1506 inguruan margotutako taula dugu eta bertan zenbait aldaketa ikus daitezke. Koloreak argiagoak direnez, ikonografia garbiagoa dela esan daiteke, konposizio aldetik aurrekoa aipagarriagoa bazen ere.

1495 eta 1498 artean egin zuen bere obrarik ospetsuenetako bat, Santa Maria delle Grazie komentuko *Azken Afaria*.



68. irudia. Leonardo. Azken Afaria.

Fresko horrek berriztatze-lan ugari jaso baditu ere, gaur egun geratzen dena oso gutxi da. Kasu honetan mandaturia Milaneko dukeak berak egin zion. Castagnoren eta Ghirlandaioren lana kontuan izan arren, Leonardok formulazio berria lortu zuen. Perspektibaren erabilera aipagarria da, printzipioz, lana kokatuta dagoen gela bera ere zabaldu egiten dela baitirudi, kokapenak eta neurriek horrela ez dela berehala argitzen badigute ere. Tradizioaren arabera, Juda mahaiaren aurrean eserita izaten zen, baina hemen autoreak ohitura hori baztertu egiten du. Beraz, egileak beste unebat aukeratu du, Jesusek bere apostoluetako batek traizionatu egingo duela esaten duena, bere jarraitzaileen izua eta ustekabea sortuz. Apostoluak hiruko taldetan elkartuta ditugu, ezaugarri psikologikoa nagusituz. Gainera, marra guztiek Kristorengana garamatzate, atzealdeko leihoek eskema hori azpimarratuz. Nahiz eta freskoaren egoera oso kaxkarra izan, garbi dago Leonardoren maisutasuna ondo baino hobeto adierazten duela.

1503-1505 inguruan margotu zuen hain ezaguna den *Gioconda* izeneko taula. Dirudienez, Francesco del Giocondoren emaztea da bertan agertzen den emakume misteriozua eta hortik datorkio izena —Monna Lisa izenarekin ere ezagutzen da—. Bertan *sfumato*ak —inguruen difuminatuak— garrantzi handia du. Kartoiaren kopiak besterik ez baditugu ere, aipagarria da ere Florentzia hiriko Palazzo Vecchio eraikuntzarako egin zuen *Anghiariko Bataila*. 1504an hasitako fresko hori galduta dago, baina aipatutako lanek esker —aipagarriena Rubens margolariarena dugu— bere eragina handia izan zen. Bataila horretan Florentziak Milan garaitu zuen eta artistaren lanean mugimendu zirkularra nagusitzen da.

Santa Ana, Ama Birjina eta Haurra izeneko taula, berriz, 1508 inguruan margotutakoa da. Egia esan, gai honetaz behin baino gehiagotan arduratu zen. Horrela, 1499 inguruan eginiko kartoia National Gallery museoan dagoena da. Bestalde, 1501ean beste kartoia bat egin zuen Florentzia hirian zegoenean eta gaur egunera iritsi ez bazaigu ere, idatzien bitartez ezaguna da. Azkenik, aipatutako taula gauzatu zuen, Florentzia hirian hasi eta Milanen bukatuz. Bietan ere bolumen handiko irudiak erabiltzen baditu ere, konposizio aldetik Londreseko kartoia eta aipatutako taulak ez dute harreman handiegirik. Louvre museoan dugun taulan piramidean oinarritzen da, irudien arteko harremanak konplexuagoak badira ere. Gainera, kolorearen bitartez jartzen ditu harremanetan aurreko irudiak eta atzealdeko paisaia. Haurrak duen arkumeak sakrifizioaren ideia gogorarazten digu, heriotza, ohiko errekurtsioa baitugu garaiko margogintzan. Berriz ere maisutasun handiko lan baten aurrean gara, benetan azpimarragarria baita irudiek sortzen duten diagonalak, mailaketa azken finean, eta beraien arteko harremana.

1516an Frantziako erregearen gonbidapena onartu eta bertara joan zen. Lehen aipatu dugu bere jakingura aseezina zela. Beraz, ulertzekoa da berak eginiko hainbeste marrazki izatea. Dena den, eta margogintzara mugatuz, bere ekarpena benetan garrantzitsua izan zen eta bere lanek eragin ikaragarria izan zuten. Aire-perspektibaren erabilerak eta inguruen tratamenduak aurrerapauso ikaragarria suposatu zuten

garaiko artearentzat, aldi berean goi-errenazimentuko monumentaltasun hori aurkezteaz batera.

9.2. MICHELANGELO BUONARROTI

Michelangelo Buonarroti (1475-1564), arkitektoa eta eskultorea izateaz gain, margolaria ere izan zen. Hasieran, hamahiru urte besterik ez zuenean, Ghirlandaio margolariaren lantegian hasi zuen bere heziketa, baina urtebete pasa eta gero Lorenzo Medicik bere babespean zuen artisten eskolara joan zen. Han Bertoldo di Giovanniren laguntzarekin bertako arte-bilduma ikertzeko aukera izan zuen. Margogintzari dagokionez, eta Ghirlandaioarekin oinarri teknikoak bakarrik ikasi zituenez, garai hartan bere ereduak Giotto eta Masaccio izan ziren. Edozein kasutan, gogora dezagun bere burua gehienbat eskultoretzat zuela. Beraz, nahiz eta hain ezagunak diren bere lan piktorikoek ikaragarritzko maila izan, Aita Santuek behartuta eginikoak dira ia denak. Zer esanik ez, obra horien eragina benetan handia izan zen, Errenazimentuan eta Barrokoan behin eta berriro baieztatu daitekeenez.

Familia Sakratua edo *Doni tondoa* 1504-1505 inguruan eginiko taula da. Dirudienez, Agnolo Doni eta Maddalena Strozziaren ezkontzarako margotu zuen. Nahiz eta kritikatu izan, ziurtatuta dago florentziarraren lana dela. Neurri batean badu zerikusia Signorellik margotutako *Apaltasunaren Ama Birjinarekin* eta aldi berean Leonardoren eragina ere aipatu izan da. Aurreneko planoan kokatzen da Familia Sakratua, piramide bat osatuz. Gainera, aipagarria da Mariaren jarrera, Haurra altxatuta bere Sakrifizioa eta Igokundea aurreratzen dituen. Atzealdean, berriz, harrizko murrutik atzean beste haur bat, San Joan Bataiatzailea, eta zenbait gazte biluzik ageri dira. Perspektiba desberdinak erabiltzen dituenez, atzeko irudiek ikuspuntu baxuagoa dutelarik, bi errealitate aurkezten zaizkigu. San Joanen kokapena kontuan izanik, autoreak Kristoren etorrera iragartzeko mundura "sartu" egin behar duela adierazi nahi du. Dirudienez, atzeko biluziak Itun Zaharrarekin uztartu behar dira eta esan bezala, bi maila desberdin aurkezten zaizkigu. Badira beste iritzi batzuk, biluzik dauden gazte horiek paganismoaren irudia edo bataioari lotu beharrekoak direla diotenak, baina egilearen ideiak kontuan izanik, zaila da onartzea bere asmoak horiek izan zirela. Bestalde, eta ezaugarri formalei dagokionez, garbi ikus ditzakegu zeintzuk ziren Michelangeloren asmoak eta iritziak. Behin eta berriro azpimarratu denez, bolumen handiko irudiak aurkitzen ditugu, kolore biziak aukeratuz eta argilunari inongo garrantzirik eman gabe. Bestalde, Ama Birjinaren eskortzoa dela eta, Manierismoaren aurretiko bezala ikusia izan da.

1504an Kapera Sixtinoaren sabaian arraildura bat agertu zenez, Julio II.ak konpondu eta berriro apaintzea erabaki zuen. Bi urte beranduago aurkeztutako ideiei eta obra hori egin zezaketen artistei buruz eztabaidatu zen. Azkenean, eta kontuan izanik Aita Santuaren mausoleoarekin zer gertatu zen, 1508an kontratua sinatu zuen artista Michelangelo izan zen.



69. irudia. Michelangelo. Kapera Sixtinoa.

Hasieran, Apostoluak margotu behar zituen ilargixketan, gainerakoan antzinatean oinarritutako apaindura eginez. Eskema hori oso apala izan zenez, azkenean aldatu egin zen, gaur egun ikus dezakegun bezala antolatzeko. Badirudi lanak 1512an bukatu zirela, aldordioak orduan kendu baitziren. Gangan bederatzi eszena margotu zituen, bost Kreazioari buruzkoak eta beste lauak bekatuarekin zerikusia dutenak. Panel horien artean, txandakatuta, Genesi, Samuel, Erregeen eta Makabeoen liburuetatik hartutako zenbait gertakizun agertzen dira medailoi batzuetan. Brontzezko medailoiak diruditen horiei *Ignudi* izeneko irudiek eusten diete. Gainera, horietatik askok haritzaren hostoak eta ezkurak dituzte, Della Rovere familiaren armariarekin harremanetan jarritz. Izkinetako ilargixketan Salbazioarekin zerikusia duten Itun Zaharreko lau eszena kokatzen dira. Gainera, beste ilargixketan eta petxinetan Kristoren berrogei arbasoen izenak agertzen dira eta horien gainean zazpi profeta eta bost sibila. Kristoren etorrera iragarri zutenak, hain zuzen ere.

Sabai honetan agertzen zaigun ikonografiari buruz eztabaida ugari izan dira. Hollingsworth-ek jasotzen duenez, neoplatonismo florentziarrarekin harremanetan jartzeaz gain, teologia dominikarra, frantziskotarren ideiak, Mendekostea edo Joachin de Fiorek profetizatutako Apokalipsia ere aipatu izan dira. Gainera, hamar medailoi horiek Hamar Mandamenduen irudiak direla eta Egidio Viterbokoa, Agustindarren jenerala, programaren sortzailea izan zela eman da aditzera. Dirudienez, medailoi horietan agertzen diren eszenek Jainkoari zor zaion obedi-ntziarekin dute zerikusia. Kontuan izanik lurrean bere bikarioa Aita Santua dela, garbi dago zein izan zen eszena horien asmoa, bere formulazioan Michelangelo Malermi izeneko Biblian oinarritu baitzen.

Gaur egun, esfortzu ikaragarri horren emaitza miresgarria iruditzen zaigunez, erraza da garai hartan zer pentsatuko zuten imajinatzea. Esan bezala, bere lan guztiekin gertatu zenez, kasu honetan ere bere eragina handia izan zen. Horrez gain, orain dela urte batzuk eginiko berriztatze-lanei esker, kolore orijinalak ikus ditza-kegu. Zikinkeriaaren eraginez luzaro azpimarratu zen kolore ilunak erabili zituela. Orain, berriz, badakigu ez zela horrela izan, berdea eta morea nagusituz. Irudi gihartsuak, tentsioz beterikoak margotu zituen, irudien kopurua eta neurriak koka-penaren arabera antolatuta. Arte-mailan, garbi dago gailurretako baten aurrean gaudela.

1522an Kapera Sixtinoaren sarreran Ghirlandaiok margotutako *Berpizkundera* izeneko lanak kalteak jaso zituen eta urtebete beranduago aldarean izandako sute batek, berriz, Peruginok horma horretan margotutakoa hondatu zuen. Michelangelok horma-pintura berriak egiteko ideia Klemente VII.arena izan zen, baina 1534an hil egin zenez, Paulo III.ak aurrekoaren proiektua gauzatzea erabaki zuen. Hasieran Kristoren Berpizkundera egitea pentsatu bazen ere, azkenean Gizakiaren Berpizkundera, Azken Judizioa beraz, gauzatzea aukeratu zen. Egia esan, eta kaperan dauden beste eszenak kontuan hartuta, aurreneko gaiak aproposagoa zirudien, baina hiriak jasotako harrapaketa-oren ondoren ez da harritzekoa azkenean hartutako erabakia.

Lanak 1535 eta 1541 artean luzatu ziren eta sabaiko lanekin konparatuta, egilearen ideia artistikoak aldatu egin ziren, dagoeneko lan manierista baten aurrean gaudelako. Aurretikoa Signorellik Orvieton eginiko lana izango genuke. Hemen, eszena bakar honetan hiru gune azaltzen dira. Goian mundu zerutiarra dugu, bertan Kristo epaile bezala agertuz. Hargixketan aingeru batzuk azaltzen dira Pasioko tresnekin eta Kristo eta Ama Birjinaren inguruan santu, apostolu eta patriarka ugari agertzen dira. San Laurendi eta San Bartolome nabarmentzea, berriz, normaltzat jo behar dugu, Jasokundeaz gain, kapera beraiei zuzendu behar zitzaielako. Erdian, berriz, epaitu eta gero zerura doazenak ezkerrean eta infernura jaisten direnak eskuinean kokatzen dira, beraien artean aingeruek tronpetekin hildakoak esnatuz. Azkenik, behean ezkerraldean hildakoen berpizkundera azaltzen da, erdian haitzulo bat dugu infernuko eta linboko sarrerekin eta eskuinean, berriz, kondenatuak Caronterren txalupan Hades edo infernuko Minos epailearen aurrera doaz. Michelangelo bera ere agertzen da eszena beldurgarri honetan, Marsias bezala San Bartolomek duen larruan. Tamalez, gaur egun ikusten duguna ez dator guztiz bat egilearen lanarekin, Paulo IV.aren garaian Daniele da Volterra eta Girolamo da Fano margolariak zenbait biluzi estali egin zituztelako.



70. irudia. Michelangelo. Azken Judizioa.

Epaiketa benetan hunkigarria da, Ama Birjinak berak beldurrez bestaldera begiratuz. Danteren lana eta mitologia kontuan izanik, Michelangelok lan beldurgarria sortu zuen. Asko idatzi da eszena honen inguruan: kristau-doktrinaren irudikapena dela; gizakiak fedea baztertu duenez, Kristoren inguruan dauden santuek mendekua eskatzen dutela... iritzi asko ditugu, baina beti aipatu dena eszenaren indar espresiboa da. Logikoa da artistaren bilakaera pertsonalari lotzea, garai hartan behin baino gehiagotan azaldu baitzuen bere desengainua eta haserrea. Ondorioz, patetismoz beteriko artelan ikaragarri hau sortu zuen.

Azken Judizioa bukatu baino lehen, Paulo III.ak Vatikanoko kapera bat apaintzeko agindu zion. Pauloren Kapera —Cappella Paolina— izenarekin ezagutzen den horretan bi fresko margotu zituen: *San Pauloren Konbertsioa* (1542an hasi eta 1545ean bukatua) eta *Done Petriren Gurutziltatzea* (1546an hasi eta 1550ean bukatu zuena). Eszena hauetan ez dago inongo edertasunik; izan ere, ageri diren irudiek neurri batean zirriborroak baitirudite. Aurrenekoari dagokionez, askoren ustez Pauloren aurpegia margolariaren autorretratu bat izango genuke. *Done Petriren Gurutziltatzean*, berriz, aipagarriena da bertan ikus daitekeen mugimendu zirkularra. Neurri batean, klasizismoaren aurka agertzen dela esan dezakegu, dagoeneko gizakiaren gorputzari garrantzirik ematen ez diolako.

9.3. RAFAEL (RAFFAELLO SANZIO)

Giovanni Santi izeneko margolariaren semea izanik, berarekin teknikaren oinarriak ikasi zituen. Aita hil zenean, Rafaelek (1483-1520) hamaika urte zituelarik, Peruginoren lantegian sartu eta irakaslearen eragina jaso zuen. Horrela, konposaketa-lasaia erabilera, paisaiaren tratamendua, irudiekiko harremana eta pertsonaien espresioa harengandik ikasi zituenez, gaztetan eginiko lanek irakaslearekin lotura handia dute. *Odditarren erretablea* 1503ko lana da, Alessandra degli Oddik eginiko mandaturua, non Ama Birjinaren koroatzea agertzen den. Garaiko hierarkia erabilia, Perugino eta Pinturicchioaren eraginak azaltzen dira bertan. Azpimarragarriena pertsonaien indibidualtasuna da. *Ama Birjinaren ezteiak* izeneko lana askoz interesgarriagoa da.



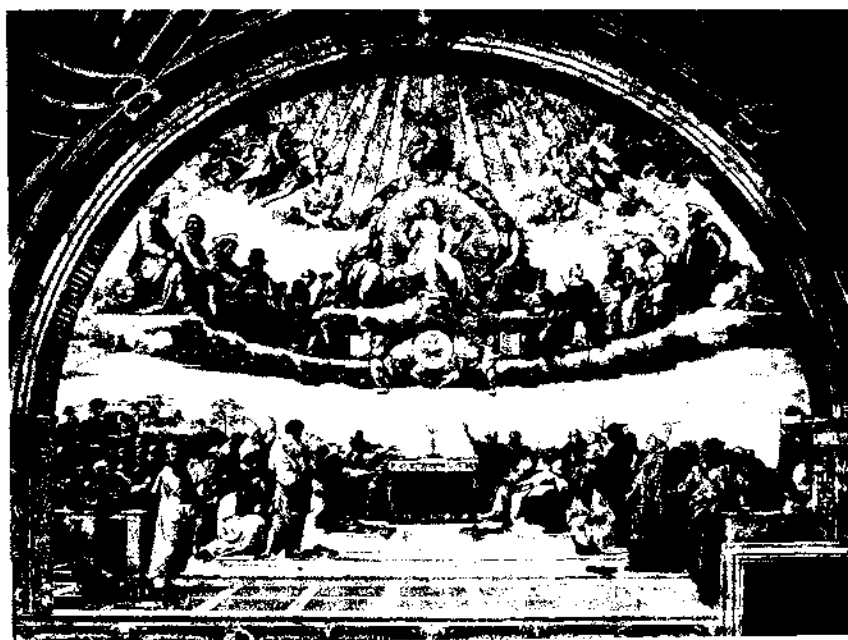
71. irudia. Rafael. Ama Birjinaren ezteiak.

1504ko taula hau Città di Castello hiriko San Francesco elizako Albizzini kapararako eginikoa da. Ez da harritzekoa trantsiziozko lantzat hartzea Errenazimentu Goiztiarraren eta goi-errenazimentuaren artean. Peruginok eginiko *Done Petrik Jesusengandik giltzak jasotzen* izeneko eszenarekin harreman handia badu ere, desberdintasunak nabarmenak dira. Konposizioa aldatu da, elkarren segidan kokatutako planoen ordeiz, aurrenekoan zirkuluerdia forma duen talde nagusia —atzealdeko eraikuntzarekin harremanetan jarri zuen— azaltzen baita.

1504an Florentzia hirira joan zen, bertan lau urtez egoteko. Iritsi zenean estilo moderno baten oinarriak zituela esan daiteke, nahiz eta oraindik bere formulazioak sinpleak ziren. Urte horietan Michelangeloren estilotik eta, batez ere, Leonardorenetik ikasten saiatu zen eta, ondorioz, azken horren estiloa —argitasun handiagoko eszenak eginez— sinplifikatu zuen. Eklektizismo hitza erabili gabe, garbi dago Rafaellek jarrera selektiboa izan zuela, gehienbat urte horietan, ikusitako artelan guztiak era kritiko batez aztertuta. *Ansidei* izeneko erretaularen kronologia eztabaidatua izan bada ere, badirudi 1504 baino lehenago hasi eta 1506 inguruan bukatu zuela. Perugia hiriko eliza baterako egina, Peruginoren eragina handia da oraindik, egileak berriro ere bere maisutasuna erakutsiz. *Zaldunaren ametsa* izeneko obra, berriz, 1504 eta 1505 artean eginikoa da. Erramu baten ondoan lotan ageri den gaztea Eszipion Afrikarra dela uste da. Aldamenetan Bertutea eta Maitasuna sinbolizatzen duten bi emakume gazte daude. Garbitasuna eta apaltasuna nagusitzen dira lan horretan, konposizio bera ere azpimarragarria izanik. Dirudienez *Hiru Graziak* izeneko taulak bikote bat osatzen zuen aurrekoarekin. Urrezko sagarrak dituztelarik —hilezintasunaren sinboloak, Bertutearen aukeraketarekin lortua—, Venusen jarraitzaile horiek proportzio klasikoak eta egilearen gozotasuna erakusten dizkigute. Edozein kasutan, urte horietan gehienbat margotu zuen gaia Ama Birjina Haurrarekin izan zen. Obra horietan orekaz beteriko edertasun ideal bat aurkezten digu, Leonardoren *sfumato*arekin batera kolore argiak eta biziak erabiliz. *Terranova* izeneko Ama Birjina 1505ekoa da, urte horietan margotutako aurrenekoak. Leonardoren Santa Ana, Ama Birjina eta Haurra aurkezten dituen kartoiaren eragina garbia da. Ondorioz, irudien monumentaltasuna nagusitzen da formatu zirkularra duen obra honetan. Kardantxiloaren Ama Birjina 1506an eginikoa da eta bertan forma piramidala erabiltzen du, emaitza erakargarria lortuz. *Lorazain ederra* izenekoak, berriz, 1507koa da, aipatutako eraginaz gain Michelangelorena ere nabarmena delarik. Aipagarriak dira, baita ere, urte horietan eginiko erretratuak. *Maddalena Doni* izenekoak 1505ean eginikoa da, non Giocondaren eragina handia baita. Urte berdinekkoa izan arren, beranduago eginiko Agnolo Doni pertsonaiaren erretratuak ez du dagoeneko hainbesteko loturarik Leonardoren lan ospetsu horrekin.

1508an, eta Julio II.ak deituta, Rafael Erromara joan zen. Bertan Vatikanoko lau gela apaintzeko mandatua jaso zuen; Julio II.aren apartamentua Stanza della Segnatura, Stanza di Eliodoro, Stanza di Constantino eta Stanza dell'Incendio di

Borgo izenekoak. Lehenago ere beste margolari batzuek mandatu berdina jasoa zuten —Sodoma, Bramantino, Lotto, Peruzzi, Signorelli eta Peruginok—, baina Aita Santuak Rafaelen lana ikusi zuenean, berari eskaini zion guztia. Stanza della Segnatura izenekoa 1508 eta 1511 artean apaindu zuen. Gaia *Egiazkoaren gorespena* da. Horregatik, hormetan *Sakramentuaren eztabaida*, *Atenaseko eskola*, *Gregorio IX.a eta Justiniano* eta, azkenik, *Parnasoa* agertzen ziren; Teologia, Filosofia, Justizia eta Poesiaren ideiak aurkeztuz, gangan medailoietan azalduak, beste zenbait eszenarekin batera, denak ditugu harremanetan. *Sakramentuaren eztabaida* edo Eukaristiaren garaipena 1509 inguruko lana da zeinean Trinitatea dugu goian, eliza garailea ondoan eta eliza militantea behean. Aldarearen inguruan kokatzen dira konposizioko partaideak, bi zirkuluerdi osatuz, eliza bateko absidea izango balitz bezala.



72. irudia. Rafael. Sakramentuaren eztabaida.

Atenaseko eskola izeneko freskoa 1510 eta 1511 artean eginikoa da, aurrekoaren aurrekoa. Bertan agertzen den arkitektura Bramanteren lanean oinarritzen da, erdian Platon eta Aristoteles kokatuz. Biek, egiten dituzten keinuen bitartez, euren pentsamenduaren ideiarik garrantzitsuenak aurkezten dizkigute, haien inguruan antzinateko pentsalaririk garrantzitsuenak agertuz. Parnasoa, berriz, 1510 inguruan eginiko freskoa da; zaila da jakitea bertan ditugun poetak zeintzuk diren, Dante, Virgilio, Homero eta Ovidio bertan badira ere. Laugarren hormako eszena, berriz, bere jarraitzaileen lana dugu eta, gainera ilargixkan dagoen *Bertuteak* izenekoa Rafaellek berak 1511n egin zuen. Lan hauetan autoreak ikaragarritzko maila

erakusten du, konposizioak maisutasunez prestatuz. 1512 eta 1514 artean apaindutako Heliodororen gelaren gai nagusiak Aita Santuaren agintea izan behar zuen. Bertan *Bolsenako meza*, 1512 urte hasieran egin, *Heliodoro tenplutik kanporatzea*, urte horren bukaerakoa, *Atilaren atzeraldia*, 1513koa, eta *Done Petriren askapena*, 1513aren bukaera edo 1514aren hasierakoa, izeneko eszenak egin zituen. Eszena horietan Michelangeloren eragina handiagoa denez, dramatikotasun handiagoko konposizioak sortu zituen. Julio II.a 1513an hil zenez, Atilaren eszenan Leon X.a agertzen da. Garrantzitsua dugu Done Petriren askapena izeneko eszena, bertan espresibide berriak aurkitzen ditugulako. Azkenik, Sutearen gelan Borgoaren suteaz arduratu zen, bertan bestelako eskema erabiliz. Bramante hil zenean, Rafael izan zen Vatikanoko lan arkitektonikoen arduraduna. Horregatik, geratzen ziren gelen apaindura bere jarraitzaileen lana izan zen. Dena den, Mendebaldeko artearen beste gailur baten aurrean gaude. Aipatutako eszena guztiek erakusten dutenez, autorea bere heldutasunera iritsi zen denak ere artelan bikainak baitira.

Garai horretan eginiko lanen artean aipagarria da ere Galatearen eszena, Agostino Chigiren mandatur, Farnesina jauregian 1511n egindako freskoa. Bertan ideia neoplatoniarrek kontuan hartuta, Polifemok maite zuen ninfa hori maitasun dibinoaren irudia dugu. Ideal klasikoak eta kristauak elkartuta, edertasun handiko eszena sortu zuen; konposizioari dagokionez, diagonaletan oinarritu eta ninfa horren burua konposizioaren erdian kokatu zuen. Bestalde, 1512 eta 1513 artean Sixtina Ama Birjina margotu zuen. Julio II.ak Piacenzako beneditarrarentzat eginiko enkargua dela suposatzen da. Ama Birjinaren alboan San Sixto eta Santa Barbara ditugu, Maria bera Jainkoaren aurrean bitartekari bezala azalduz. Horregatik besoetan duen Haurrak gizadiaren salbaziorako eskaintzearen keinua egiten du. Aldi berean, Haurrak berak ere beldur handiz begiratzen du. Ikerketen arabera, beraien aurrean Gurutziltzatu bat bide zegoenez, mihiscaren esanahia ulergarria egiten zaigu. 1514an margotutako Aulkiaren Ama Birjina ere obra ezaguna dugu. Gaiaren konposizio berria azaltzen digu margolariak. Espiralezko mugimendua nagusitzen da bertan, aldi berean pertsonaien mailaketa erakutsiz. Michelangeloren eragina nagusitzen da hemen, laztantasun handiko emaitza lortuz. Erretratuei dagokienez, *Kardinal baten erretratu* izeneko Prada museoan dugu. 1510ean eginiko lana da. Pertsonaia duintasun handiz azaltzen da, hondo ilun baten aurrean nabarmenduta. *Leon X.a Aita Santua eta bere ilobak* izeneko, berriz, 1518an eginikoa da. Lan bikaina dugu, erretratu ofiziala izan arren, bakoitzaren pertsonalitatea era bikainean azalduta baitago. Antzeko zerbait gertatzen da Baldasarre Castiglionearekin, 1515 eta 1516 artean eginikoa. Bere azken lana Itxuraldarena da. 1516an Giulio Medici kardinalak erretratu batentzat egiteko eskatu zion. Bertan bi mirari elkartzen dira, Itxuraldarena goian eta behean, berriz, demoniodun umorearen sendatzea. Beraz, erredentzioaren ideien aurrean gaude. Dirudenez, Rafaelek goiko zatia margotu zuen; behekoan, berriz, bere laguntzaileen parte-hartzea handia izan zen, Giulio Romanorena batik bat. Manierismoarekin uztartu beharreko obra baten

aurrean gaudenez, aurreko lasaitasuna eta argitasuna desagertu egin dira. Hemen, berriz, emozioa, mugimendua eta dramatikotasuna nagusitzen dira.

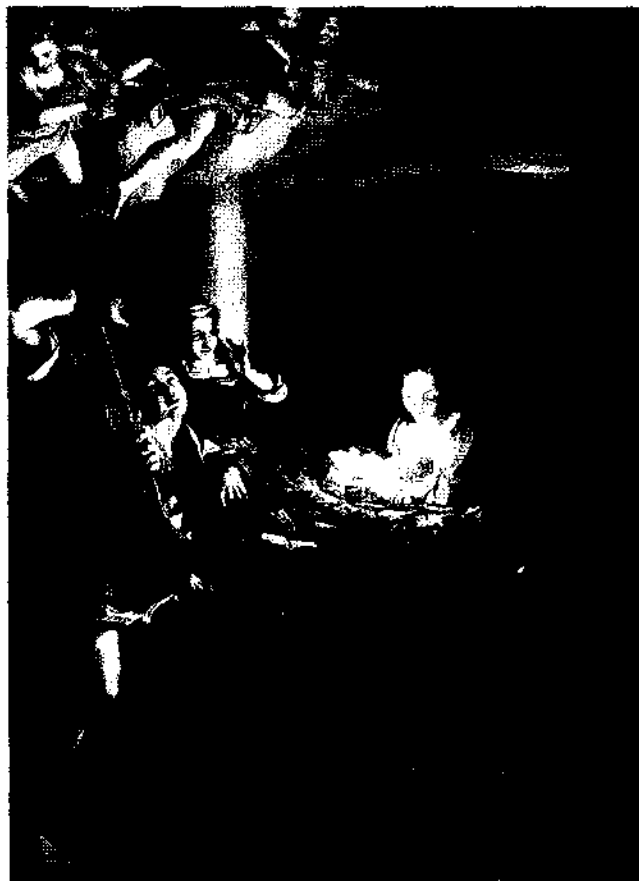
Rafael gazte hil bazen ere, bere lanaren garrantzia —oraintxe ikusi dugu-nez— handia da. Harrigarria da bere trebetasuna zenbaterainokoa izan zen, mota askotako eraginak jasoz eta bere estilo propioa lortuz. Askotan bere lana gozoegia dela leporatu bazaio ere, ezin dugu horrelakorik onartu. Sintesi-esfortzu horren ondorioz, zerbait berria sortu zuen berak ere, margogintzaren osagarri guztiak menperatuz. Gainera, bere bilakaera oso adierazgarria da, klasikotasun handiko lanetatik hasi eta Manierismoaren bideak zabaltzen bukatzen dena. Horrez gain, bere lanean oinarritutako grabatuen erabilera ere ezin dugu ahaztu, iturri grafiko horiek Europa guztian zabalduta eta erabili baitziren.

9.4. PARMAKO ESKOLA: CORREGGIO

Antonio Allegri, il Correggio (1489-1534) deitua Parma hiritik gertu den izen berreko herrian jaio zelako, ziurrenez Bolona eta Ferrara hirietan hezi zen. Edozein kasutan, bere lanean Mantegnaren eragina nabarmena da, formak bigunagoak erabiltzen baditu ere, *sfumato*az baliatuz. Horrez gain, Leonardok Milanen eginiko lanen eragina ere erakusten du, irudien irribarrean ikus daitekeenez, XVI. mendearen hasierako margolari veneziarrean ahaztu gabe. Zenbait lanetan sortutako ilusionismoarengatik Barrokoaren aurretikotzat hartu den egilea dugu.

San Frantziskoren Ama Birjina 1514 eta 1515 artean margotutako lana da. Bertan garbi agertzen dira zeintzuk diren autorearen iturri grafikoak. Ama Birjinari dagokionez, Mantegnak eginiko *Garaipenaren Ama Birjina* izenekoan (1495-1496) oinarritzen da, Leonardoren eragina San Joan Bataiatzailearen irudian nabarmenduz. Konposizioari dagokionez, beharbada Rafaelen eraginez sortutakoa izan daitekeela ere aipatu izan da, bere formulazioetatik nahiko gertu dagoelako. Aurreneko apaindura piktorikoa Parma hiriko San Paolo komentuari Camera di San Paolo izeneko gelan izan zen. 1518an eginiko lana da eta Kapera Sixtinoa eta Farnesina jauregiko lanak ezagutzen zituela erakusten du bertan. 1520 eta 1523 artean Parmako San Giovanni Evangelista izeneko elizaren kupula apaindu zuen. Obra ezaguna eta garrantzitsua dugu, *San Joanen ikusketa Patmosen* izeneko gaia aurkeztuz eta bertan Mantegnak Camera degli Sposi izeneko gelaren sabaian eginikoa kontuan hartuz. Hemen ere Kapera Sixtinoko apaindura kontuan izan zuen. Edozein kasutan, lortutako emaitza optikoa benetan bikaina da, argia kupulatik datorrela dirudielako. Gainera, bertan lortzen den efektu psikologikoa kontzeptu manierista da, aldi berean Barrokoa aurreratuz. Kupulentzat prestatutako apaindurei dagokienez, azpimarratu beharreko azken lana Parma hiriko katedralekoa da. 1526 eta 1530 artean kupula handi horretan Jasokundea margotu zuen, antzeko formulazioa erabiliz eta, berriro, Barrokoko lanak aurreratuz.

Natibitatea izeneko taula 1525 inguruan eginiko lana dugu.



73. irudia. Correggio. *Natibitatea*.

La Notte edo Gaua izenarekin ezagutzen da, gau-eszena delako. Egia esan, maisutasun handiz erabiltzen du hemen argia, naturala ez delarik, espresibide bat baizik, Haurrengandik sortzen baita. Zertxobait lehenagokoa da San Jeronimoren Ama Birjina, *Il Giorno* edo Eguna izenarekin ezagutzen dena. Eskortzo ugari, eskala desberdineko irudiak eta diagonalen erabilera ikus daitezke hemen, dena konposizio orekatu baten bitartez elkartuta. 1526 ingurukoa da, berriz, San Plazido eta Santa Flaviaren martirioa. Lan horretan ezaugarri manieristak nagusitzen dira, argiaren erabileran, koloreetan eta emozioetan batez ere.

Gai mitologikoei dagokienez, lehen lan aipagarria *Jupiter eta Antiope* izeneko da, 1524-1525 inguruan eginikoa. Goi-errenazimentuko orekaren ordez, diagonal bat aukeratzen du autoreak. Emaizta egokia da, nahiz eta aipatutako eskema hori erabili, marraz parallelak direlako. Horrez gain, horrelako gaiak maiz margotu zituen, sofistikazioa eta erotismoa nagusituz. Adibidez, *Leda eta zisnea* izeneko

mihisean (1531-1532 ingurukoa) gertakizuna oso modu zuzenean aurkeztzen badu ere, konposizioaren eta paisaiaren tratamenduari esker emaitza ez da batere lizuna. *Danae* izeneko lana ere 1531 inguruan eginikoa dela pentsatzen da. Gai erlijiosotik pasio handiko lanak egiten bazituen ere, honelakoetan beste muturrera joaten da, esan bezala, sofistikazioa nagusitzen baita. Sentsualtasun handiko obrak dira, dotorezia nagusituz. *Jupiter eta Io* eta *Ganimedesen bahiketa* izeneko lanak 1531-1532 ingurukoak dira eta bikote bat osatzen dute. Aipatutako kupulen apainduretan lortutako maila ez da errepikatzen. Horrelako lanetan Manierismora hurbildu zela esan daiteke.

9.5. MANIERISMOA: FLORENTZIA

Jacopo Carrucci, Pontormo (1494-1556) deitua izen bereko herrian jaio zelako, Andrea del Sartoren lantegian hezi zen. Garaiko margolaririk interesgarrienetako bat dugu. Pintura germaniarrean oinarrituta, batez ere Dureroren lanean, espresibide berriak aurkitu zituen. Hasierako lanetan tradizioaren beste jarraitzaile bat bezala agertu bazen ere, mendearen bigarren hamarkadaren bukaeran bere estiloa aldatzen hasi zen. *Ama Birjina Santuekin* izeneko obrak (1518), emozioz beterikoak, klasi-zismoa gainditzen du. San Michele Visdomini elizarako eginiko obra da eta formulazio berrien abiapuntutzat hartu beharrekoa. Lan iraultzailea izan arren, Leonardo eta Rafaelengandik hartutako formak Frai Bartolommeoren espresio eta keinu estatikoekin elkartu zituela esan daiteke, argilun-efektuak indartzea batera. 1515 eta 1518 artean eginiko *Jose Egipton* izeneko lanean askoz urrunago joan zen, non Manierismoaren idciak garbi azaltzen zaizkigun. Dagoeneko perspektiba ez da elementu garrantzitsua, gaia bera era guztiz subjektiboan aurkeztuz. Horrela, egileak argia, kolorea edo proportzioa nahi dituen bezala erabil ditzake. Iparraldeko ereduak erabilera nabarmena da. Koherentzia espaziala desagertutzat jo dezakegu eta koloreen aukeraketa ere aipagarria da. Arrazionaltasuna baztertuz, interesgarria den zerbait sortzea da egileari axola diona.

1520 eta 1521 artean, beste margolari batzuekin batera, Poggio a Caiano izeneko villaren saloia apaintzeari ekin zion baina lanak bertan behera geratu ziren Leon X.a hil zenean. Pontormok eginiko freskoa, *Vertumnus eta Pomona* izenekoa, garrantzi handikoa da, zeren autorea lehenago Erroman izan baitzen Kapera Sixtinoan Michelangelok eginikoa aztertzen. Edozein kasutan, eszena naturalista bat aurkeztzen digu Medicitarren eraikuntza horretan: herritar batzuk atseden hartzen. Halere, irudiek ez dute ia inongo harremanik haien artean, hemen ere subjektibotasuna nagusituz. 1523 eta 1524 artean Florentzia hiritik gertu den Certosa de Val d'Emako klaustroan Kristoren Pasioari buruzko freskoak margotu zituen. *Kalbario bidean* izeneko eszenan bere burua erretratatu zuen. Kristori gurutzea jasotzen laguntzen. Dureroren grabatuetan oinarrituta, bere esperimentazioak azken mugaraino eramane zituela esan daiteke. Ziklo hori bukatu zuenean, *Emauseko Afaria* izeneko lana egin zuen komentu horretan. 1525eko mihise horretan ezaugarri

errealistak eta apaintzaileak elkartuta aurkitzen ditugu, neurri batean Barrokoko joera naturalista aurreratuz.

1526 eta 1528 artean eginikoa da *Jaitsiera* izeneko taula ospetsua.



74. irudia. Pontormo. Jaitsiera.

Santa Felicità elizako Capponi kaperarako prestatu zuen eta margogintza manieristari dagokionez, lanik ezagunenetako bat dugu. Taulari begiratuta, zaila da jakitea zein den benetan aurkezten zaigun gaia, gurutzerik ez dagoelako, ezta hilobirik ere. Badirudi aukeratu zuen konposizioaren bitartez Jaitsieraren unc desberdinak aurkeztu nahi zituela. Irudi guztiak *serpentinata* izeneko eskemaren bitartez elkartuta daude, bertako irudi askok ere forma hori errepikatuz. Horrez gain, diagonal bat erabiltzen du, eskuinean hasi eta bestaldean, behean, bukatzen dena. Orekarik gabeko lana dugu, paisaiaren edo arkitekturaren erreferentziarik gabe prestatua. Azkenik, oso aipagarria da ere kolorearen erabilera. Dirudienez, Rossoren eraginez aukeratu zuen paleta hori, sofistikazio- eta irrealtasun-itxura lortzeko. Geroago eginiko lanen artean, *Tebaseko Legioaren martirioa* izenekoak, 1528 ingurukoak, garbi erakusten digu artistaren bilakaera nolakoa izan zen. Hemen gehiegikeria

nagusitzen dela esan daiteke, biolentzia eta izugarrikeria aurkeztuz. Gainera, azken urteetan eginiko lanek ez zuten inongo arrakastarik izan.

Giovanni Battista Rossi, Rosso Fiorentino (1495-1540) deitua, manierismo florentziarraren barnean nabarmendu beharreko beste margolaria da. Pontormo bezala, Andrea del Sartoren lantegian hezi zela uste da, nahiz eta ziurtasunik ez izan. Horrela balitz, bertan goi-errenazimentuko tradizioa ezagutzeko aukera izango zuen, baina baita bere mugak gaingritzeko modua ere. Dagoeneko ezagutzen ditugun bere lehen lanetan tradizioa baztertu egin zuen, indibidualtasun ikaragarria erakutsiz. Horrela gertatzen da bere lehen obran, 1517an eginiko *Ama Birjinaren Jasokundea* izeneko freskoan. Halere, klasizismoarekin apurketa 1518an gertatzen dela esan daiteke, Santa Maria Nuova elizarako eginiko *Ama Birjina eta Santuak* izeneko lanean. Balio espresiboak nagusitzen dira bertan, irudiek itxura espektrala dutelarik. Gainera, beraietan nagusitzen diren angeluek estilo arkaikoak gogorarazten dituztela ere esan da. Edozein kasutan, garbi dago klasizismoa baztertu egin zuela.

Margolari honen lanik azpimarragarriena *Jaitsiera* izenekoa da.



75. irudia. Rosso. Jaitsiera.

1521ean eginiko taula hau koherentzia espazialik gabeko lana da, proportzioek ez diote gehiegi axola eta irudiak luzeak dira. Argiaren erabilerekin ere antzeko zerbitu gertatzen da; izan ere, iturri bakar bat baino gehiago dagoela dirudien arren, zaila da jakitea non kokatzen diren. Oraindik garrantzitsuagoa da jantzien eta gorputzen modelatua, forma geometrikoak sortzen baititu. Azkenik, koloreak hotzak dira, irrealtasun-itxura lortuz. Hemen ere paisaiarik ez da azaltzen, oso lan pertsonala dugu, aipatu ditugun konposizioa, kolorea, argia edo pertsonaie-tan ikus daitekeenez. Asmoa ikuslearen zarrada eta estutasuna lortzea da, gainerako guztia bigarren mailan utziz.

1523 eta 1524 artean *Moises eta Jetroren alabak* izeneko lana margotu zuen. Biolentzia handiko obra da, non Michelangeloren eragina ere ikus daitekeen. Hor ere lehen aipatutako forma geometrikoak agertzen dira. Eskortzo bortitzak eta argia manipulaturik, indarkeriaren irudi hori lortzen du, gorputzak aurreneko planoan pilaturik. 1524an Erromara joan zen eta han harrapaketa gertatu arte lanean jardun zuen. Orduan, eta larri zaurituta, iparraldera ihes egin zuen. Azkenik, 1530ean Frantziara joan zen, azken urteak bertan egiteko. Erromako egonaldian Michelangeloren eragina handitu egin zen, Kapera Sixtinoa ikusteko aukera izan baitzuen. Urte horietan eginiko lanik interesgarriena *Kristo etzanda aingeruek eutsia* izenekoa da, 1525-1526 ingurukoa. Michelangeloren kanon eskultorikoa eta Rafaelen grazia elkartzen ditu, Rossoren nortasuna nagusitzen bada ere.

Agnolo Tori, Bronzino (1503-1572) deitua, hurrengo belaunaldiko margolaria da. Raffellino del Garbo izenekoarekin egin zuen bere lehen heziketa eta ikasketak 1518 edo 1519an Pontormoren lantegian jarraitu zituen. Cosimo Mediciren eta Eleanora Toledokoaren gorteko margolaria izan zen. Kolore hotzak nagusitzen dira bere obran. Erretratuetan ere berdin jokatzeko du, dotoretasun handiko emaitzak lortuz. Marraskia eta kolore hotz horiek erabilita, erretratatuak urruntasun-itxura dute, egilearen emaitza karakteristikoa dena. Adibidez, Ugolino Martelliren erretratua aipa dezakegu. 1536 inguruko lana da. Jauregi baten barnealdean kokatua, bertan liburuak eta Donatellok eginiko Dabid irudiaren kopia bat ditugunez, giro humanista nagusitzen da. Esan bezala, bere paletaren ondorioz urruntasuna eta, neurri batean, sentimendu-falta ikus daitezke bere irudietan. Aldi berean, dotoretzia eta sofistikazioaren ideiak ere agertzen dira. 1545 ingurukoa da bere lanik ezagunena. *Venus eta Cupido denbora eta eromenaren artean* izeneko taula Cosimok Frantziako erregeari eginiko oparia izan zen. Alegoria horretan Venus eta Cupido besarkatuta ditugu, ezkerrean ergelkeria eta jelskortasuna eta eskuinean gezurra eta Saturno azalduz. Erotismoa nagusitzen da bertan, berriro ere aipatutako koloreak erabiliz. Emaitzak hainbat aldiz komentatu dugun sofistikazioa du. 1546 eta 1548 artean, Erroman izan zen, bertan Michelangelo eta Rafaelen lanak ikusi eta aztertzen. Gero Florentzia hirira itzuli eta gorteko margolaria izaten jarraitu zuen.



76. irudia. Bronzino. Venus eta Cupido denbora eta eromenaren artean.

9.6. MANIERISMOA: ERROMA

Manierismoak izugarritzko garrantzia izan zuen Erroman. Handik Italia guztira zabaldu zen harrapaketa ondoan, grabatuaren garrantzia ahaztu gabe. Girolamo Francesco Maria Mazzola, Parmigianino (1503-1540) deitua, Parma hirian jaio bazen ere, Erromako egonaldiak garrantzi handia izan zuen bere lanean. Bertara joan aurretik, eta Pier'Ilario eta Michele Mazzola osabekin hezi ondoren, Correggioren eragina jaso zuen. Bardiko Santa Maria elizarako *Santa Katalinaren ezteiak* izeneko lana margotu zuen 1521 inguruan. Dagoeneko ezaugarri manieristak azaldu arren, koherentzia handirik gabeko mintzaira erakusten du. Urte horietan Correggioren eredu ilusionistak kontzeptu apaintzaile bihurtu zituen. 1524an joan zen Erromara eta heldutasuna orduan erdietsi zuen. Rafaelen eta Michelangeloren lanak zuzenean ikusteak garrantzi handia izan zuen prozesu horretan. Garai horretan eginiko lanik azpimarragarriena *San Jeronimoren Ikuskera* da, 1526 eta 1527 artean eginikoa. Michelangeloren dinamismoan oinarrituta, eta Rafaelen ereduak eraginda, dotorezia handiko emaitza lortu zuen.

1527an Erromako harrapaketa gertatu zenean Parmigianinok ihes egin zuen eta Bolognan, Veronan eta Venezian izan ondoren Parmara itzuli zen. Lehen

aipatutako lana orain eginikoen abiapuntutzat hartu beharrekoa da. Edozein kasutan, esperimentazioekin jarraitu zuen. Bolognan eginiko lanei dagokienez, interesgarriena *Ama Birjina Santa Margaritarekin* izenekoa da, 1528 eta 1529 artean eginikoa. Forma dinamikoak nagusi direla, emaitza benetan erakargarria da. 1530 inguruan Parmara iritsi zen. Azkeneko urteetan eginiko lanen artean garrantzitsuenak, eta aldi berean ezagunenak, *Madonna dal Collo Lungo* edo Lepo Luzeko Ama Birjina da, 1535 inguruan margotutako taula.



77. irudia. Parmigianino. Lepo luzeko Ama Birjina.

Espazioaren tratamenduan ez dago inongo logikarik, irudi luzcak eta mugimendu irristakorra ere agertzen dira. Atzealdean profeta bat dago, Kristoren etorrera iragaritzen, eta bere inguruan bukatu gabeko koloma altu bat. Aipatutako ezagunak direla eta, artifizialtasun handiko emaitza lortzen da, baita urte horietan hain garrantzitsua zen ezintasuna ere. Bere azken lana *Ama Birjina, San Eztebe eta San Joan Bataiatzailearekin* izenekoa da, 1538 eta 1540 artean eginikoa. Duintasun

eta seriotasun handiagoko obra da. Konposizioaren orijinaltasunaz gain, atmosferaren tratamendua azpimarratu behar da, bere azken urteetako erlijiotasuna erakutsiz.

Giulio Pippi de Gianuzzik (1499-1546), Giulio Romano izenaz ezagutuak, Rafaelen ikasle zela, Vatikanoko gelen apainduran hartu zuen parte. 1524an Mantua hirira joan eta Palazzo del Tè izeneko jauregia eraiki zen bere ardurapean. Ez zen arkitektoa eta apaintzailea bakarrik izan, garai hartako lan artistiko guztien arduraduna baizik. Margogintza-lanei dagokionez, Rafaelen lantegiak zuen sistema onartu eta bertako egocrara egokitu zuen. Aipatutako jauregi horren apaindura piktorkoa bencetan interesgarria da. Bertan, *Sala di Psiché* izeneko 1528 eta 1530 artean apaindu zuen. Mantegnaren eta Correggioren ilusionismo piktorkoa kontuan hartuz, Cupido eta Psichéren ezteiak bi hormetan zabaltzen den paisaia batean gertatzen dira. Beste batean, berriz, Marte eta Venusen eszenak agertzen dira. Gainera, ilargixkak eta kasetoidun sabaia ere apainduta daude, estrukturak berak zerikusi handia duelarik azken emaitzan. Oraindik harrigarriagoa da *Sala dei Giganti* edo erraldoien gela izenekoaren apaindura. 1532 eta 1534 artean eginiko lana da. Goian Jupiterrek eta bere gorteak tximistak botatzen dizkiete behean ditugun erraldoiei. Hemen ez dago inongo banaketa espazialik, eszena gela osoan zehar zabalduz. Gaia bera serioa bada ere, tratamenduz ezin dugu berdina esan. Irudiek karikaturak dirudite, ilusionismoa nagusituz. Egia esan, nahiz eta lan piktorko ugari egin, Italiaren iparraldean ez zuen ia inongo eraginik izan.

9.7. BIBLIOGRAFIA

- Antal, F. (1988): *Rafael entre el clasicismo y el manierismo*, Visor, Madril.
- Clark, K. (1986): *Leonardo da Vinci*, Alianza editorial, Madril.
- Ekserdjian, D. (1997): *Correggio*, Yale University Press, Londres.
- Formari, L.; Ferino-Padgen, S. (2003): *Parmigianino e il manierismo europeo*, Silvana Editoriale, Milan.
- Freedberg, S.J. (1983): *Pintura en Italia 1500/1600*, Cátedra, Madril.
- Hollingsworth, M. (2002): *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento*, Akal ediciones, Madril.
- Murray, L. (1991): *Miguel Angel*, Ediciones destino, Toledo.
- Murray, L. (1995): *El Alto Renacimiento y el Manierismo*, Ediciones Destino, Bartzelona.
- Pilliod, E. (2001): *Pontormo, Bronzino and Allori. A Genealogy of Florentine Art*, Yale University Press, New Haven.
- Pope-Hennessy, J. (1985): *El retrato en el Renacimiento*, Akal, Madril.
- Rauch, A. (1999): "La pintura del Alto Renacimiento y del Manierismo en Roma e Italia central", in R. Toman (zuz.): *El arte del Renacimiento en Italia*, Könnemann, Kolonia, 308-349. or.
- Shearman, J. (1984): *Manierismo*, Xarait ediciones, Bilbo.

- Tafuri, M. et al. (1999): *Giulio Romano*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Tolnay, C. De (1988): *Miguel Angel. Escultor, pintor y arquitecto*, Alianza editorial, Madril.
- Zölner, F. (2003): *Leonardo da Vinci. Obra pictórica completa y obra gráfica*, Taschen, Kolonia.

10. Errenazimentuko eskola Veneziarra

Ekialdearekin zituen harremanen ondorioz, Veneziako arteak Bizantziokoarekin lotura handia izan zuen. Italiako gainerako lurraldeekin konparatuta, bertako egoera desberdina zen, non humanismoak ere oso garrantzi urria zuen. Gainera, bertan ez zen iragan klasikorik. Horrela, hiria Konstantinoren inperio kristauaren jarraitzaile bezala azaltzen zen. Beraz, bertan Erroma paganoan ez zuten inongo interesik. Hori dela eta, Gotikoa baztertu zutenean ez zuten antzinateko Erromaren irudia onartu, Konstantinoplarekin zituzten harremanak azpimarratuz, Bizantzioren eta Kristautasunaren jarraitzailcak zirela garbi uzteko. Margogintzari dagokionez, berandu iritsi zen bertara espiritu klasikoa. XV. mendearen erdialdean Veneziako pintura oraindik gotikoa zen, nahiz eta zenbait autorek ezaugarri errenazentistak erabili.

10.1. BELLINITARRAK

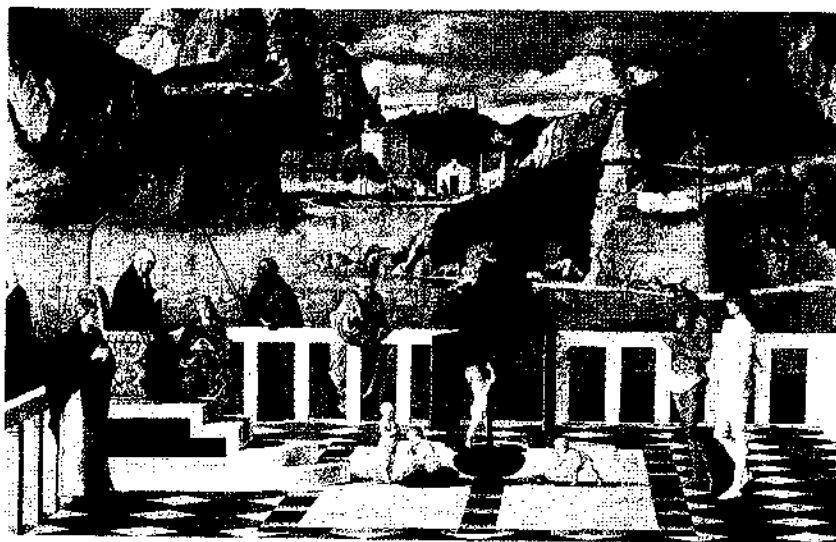
Veneziako margogintzan XV. mendearen bigarren erdialdean garrantzi gehien duten egileak Bellinitarrak ditugu. Bi anaia ziren, Gentile eta Giovanni. Beraien aita, Jacopo (1400-1470), margolaria zenez, berarekin hezi ziren. Gentile Bellini (1429-1507) zen anaia zaharrena. Aztertze-gaitasun handikoa zenez, garaiko erretratugilerik aipagarriena izateaz gain, perspektibak eta paisaiak margotu zituen. 1479 inguruan Konstantinoplara bidali zuten, bertako sultanak Veneziako margolaririk onena bidaltzeko eskatu zuelako, bere erretratua egin zezan. Horrek frogatzen digu bere erretratuek zelako maila zuten. Horrez gain, gai historikoko lan ugari egin zituen, errealismo handia erakutsiz. Edozein kasutan, eta kontuan izanik zenbaterainoko garrantzia ematen dien marrei, garbi dago bere anaia bezain garrantzitsua ez dela. Gainera, bere lanak Bizantzioko artearekin du harremana, nazioarteko gotikoaren gaiak mantenduz, hainbeste luxurik gabe eta perspektiba erabiliz bada ere. *San Marco enparantzako prozesioa* izeneko mihiseak garbi erakusten dizkigu aipatutako ezaugarriak. 1496an eginiko lan horretan deskripzioa nagusitzen da, gune horrek garai horretan zuen itxura azaltzeko. *Gurutze-erlikiaren miraria* izenekoa, berriz, 1500eko lana da eta ezaugarri berdinak ditu. Egia da horrelako lanek eragin handia izan zutela Veneziako margogintzan. XVIII. mendeko obra ezagunek erakusten dutenez, baina zertxobait arkaikoak direla aitortu beharrean gara.

Giovanni Bellini (1430-1516) maila handiagoko artista da. Hasieran aitaren eragina erakusten du, baina haien arreba Mantegnarekin ezkondu zenean, 1453an, klasizismoaren eragina jaso zuen, baita Donatellok Paduan eginiko irudiena ere, bere estiloa aldatuz. Gainera, 1475 eta 1476an Antonello da Messina margolaria Venezian izan zen eta autore horrek Herbehereetako tradizioa eta perspektibaren tratamendu italiarra elkartzen zituenez, bere egonaldiak Giovanniren lanean zerkusia izan zuen. Handik aurrera bere lanak argitasun eta sakontasun handiagoa izan zuen, paisaiak ere bikain azalduz. Ez da harritzekoa bere azken lanek errenazimentu goiztiarra gainditu eta goi-errenazimentuaren barnean sailkatu beharrekoak izatea.

Baratzeko otoitza izeneko taula 1459ko lana da. Mantegnaren obrarekin lotura handia badu ere, dirudienez denak Jacoporen marrazki batean oinarritzen direlako, desberdintasunak nabariak dira. Veneziarrak ez du perspektiba ondo menderatzen eta konposizioa bera ere desberdina dugu. Oro har, Belliniren lana errealistagoa dela esan daiteke eta eszenako partaideak sakabanatuago ditugu. *Itxuraldaketa* izeneko taula, berriz, 1460 inguruan margotutakoa da. Aipatutako eraginaren ondorioz paisaiak zenbait plano erakusten dizkigu, giza irudian tratamendu organiko bat erabiltzen saiatuz. Gainera, marraren garrantzia taulako elementu guztietan ikus daiteke, kolore biziak erabiliz. Correr museoko *Pietatea bi aingeruekin* izeneko lanak, berriz, Donatelloren eragina erakusten du; izan ere, Kristoren irudia Padua hiriko aldairearen erliebean oinarrituta baitago. Halere, garai horretako lanik garrantzitsuen *Pietatea Ama Birjina eta San Joanekin* izeneko da. Formak sinplifikatuta daude, emozio handiko emaitza lortuz.

San Giobbeko erretaulan *Sacra Conversazione* —bilera sakratu horietan santuak eta Biblian aipatutako pertsonaiak elkartzen dira, normalean Ama Birjinaren inguruan— izeneko gaia aurkeztzen digu. Neurri handiko taula hau 1487-1488 inguruan eginikoa da. Dagoeneko margolariaren bigarren aldian den honetan bolumenek askoz garrantzi handiagoa dute. Kanoi-ganga baten azpian ditugu kokatuta bertako pertsonaiak, konposizioan piramide bat erabiliz. Aurreko lanekin konparatuta, bilakaera nabarmena da eta hurrengo mendearen abiapuntutzat hartu beharrekoak ditugu honelako lanak. Hemendik aurrera kolorea nagusitzen dela esan daiteke, marra bigarren mailan geratzeko. Mota honetako lan ugari egin zituen. 1488an bertan Ama Birjina eta Santuen triptikoa Veneziako Santa Maria dei Frari basilikarako egin zuen. Lan bikaina da. Erdian Ama Birjina eta alboetan San Nikolas eta San Benito agertzen dira. Erdiko taldean piramidea erabiltzen du berriro, beheko aingeruek Donatelloren lana gogoraraziz. Alboko santuak, berriz, oso naturalistak ditugu, kontraste handia sortuz Ama Birjina eta Haurrarekin. Dagoneko aurreko linealtasun hura desagertu da, gorpuztasun handiko irudiak aurkeztuta. Urte berekoa da ere *Agostino Barbarigo duxa Ama Birjinaren aurrean* izeneko lana.

Alegoria kristaua izenburuko taula, berriz, 1490 inguruan margotu zuen.



78. irudia. Giovanni Bellini. Alegoria Kristaua.

Lan horren esanahia ezagutzea, zaila bada ere heldutasun garaian eginiko lanik azpimarragarrienetako bat da. Gainera, badirudi zenbait aldaketa jaso dituela eta horrek aipatutako arazoa areagotu besterik ez du egiten. Aurreneko planoan terraza bat dago non marmolezko baldosen bitartez sakontasuna lortu den. Gunc horretan perspektiba lineala erabiltzen badu ere, hondoko paisaiarekin ez da beste hainbeste gertatzen. Atzealde horretan kolorean oinarrituta, bere mailaketaren bitartez efektu bikaina lortzen du. Isabella d'Esterentzat eginiko lana dela uste da. Mandatuan Natibitate bat eskatu bazion ere, egileak hau prestatzea erabakiko zuen. Ezkerrean, Ama Birjina eta bi santa azaltzen dira; atzerago, Done Petri eta San Paulo eta eskuinean, San Sebastian eta Job edo Jeronimo. Katolizismoaren babesa heresiaren aurka aipatu bada ere, esan bezala, oso zaila da jakitea taularen esanahia.

Leonardo Loredan agintariaren erretratua XVI. mendearen hasierakoa da. Busto bat bezala aurkezten digunez, eta kontuan izanik ez dagoela inongo erreferentzia espazialik, ikono baten itxura duela ere esan izan da. Dena den, kalitate handiko lana da, pertsonaiaren fisonomia era bikainean azaltzen duena. Heldutasun garai honetan eginiko lan guztiek dute maila aipagarria. San Zaccariako erretratu edo *Pala* 1505ekoa da. Aurrekoak baino ikuspuntu altuagoa du, irudiek monumentaltasun handia erakutsiz. Nahiz eta lehenago erabilitako eskema agertu, emaitza ikusgarria da. Azkenik, aipa dezagun *Jainkoen Bakanala* izeneko mihisea, 1514an eginikoa. Bukatu ondoren, Alfontso d'Estek Tizianori aldaketa batzuk egiteko eskatu zion eta horren ondorioz paisaia margoztu zuen berriro. Dena den, Bellinik eginikoa interesgarria da, neurri batean, Poussinen lana aurreratzen duelako.

10.2. GIORGIONE

Giorgio da Castelfranco, Giorgione (1478-1510) deitua, Giovanni Belliniren lantegian hezi zen. Gazte hil zenez, lan askorik egiteko aukerarik ez zuen izan, baina bere obrak aparteko garrantzia du Veneziako margogintzaren bilakaeran eta, aldi berean, eztabaida ugari daude bere katalogoaren inguruan. Vasarik Leonardorekin parekatu zuen, esanez Leonardok Florentziako margogintzan izandako garrantzi berdina izan zuela Giorgionek Venezian. Bertako margogintzan XVI. mendeari hasiera eman zion margolari honen inguruan ezer gutxi ezagutzen bada ere, garbi dago Giovanni Bellini eta Tizianoren tartekoa izateaz gain, bere lana mende horretan Veneziak duen aberastasun piktorkoaren sustrai ikusgarria dela.

XV. mendearen bukaeran eginiko lanen artean Ermitage museoko *Judit eta Holofernesen burua* dugu. Perugino eta Lorenzo Costaren eraginak aipatu izan dira eta ikonografia aldetik berritasuna dakar bertako margogintzara. Bestalde, jeneralararen buruan *sfumatoa* erabiltzen duenez, Leonardoren eragina ere jaso zuen, naturaren tratamenduarekin ere beste hainbeste gertatuz. Heroiaren jarreran, berriz, Fidiasten lan batean oinarritu zen. Benson Familia Sakratua inguru horretakoa da, non bertako irudiek tolesdura gotikoak dituzten iparraldeko margogintzaren eraginez.

Ama Birjina San Liberal —San Jurgi edo San Nikasio izan daitekeela ere aipatu izan da— eta *San Frantzisko artean* izeneko taularen kasuan ez dago inongo zalantzarik, egilearen erantzukizuna guztiz ziurtatuta baitago. 1500 inguruan eginkoa da eta bertan *Sacra Conversazione* izeneko gaian aldaketa bat erakusten digu, Ama Birjina garaiera handiko tronu batean eserita baitago, aipatutako santuak behean geratuz. Mandatua Tuzio Constanzok egin zion Castelfrancoko katedralerako, eta gaur egun bertan kontserbatzen da. Esan bezala, aurreko ereduarekin zerikusirik ez du, eszena ez delako eliza baten barnean kokatzen eta bertako irudiek ikusleari begiratzen diotelako. Irakasleak erabilitako eskema baztertuz, bertako margogintzan espazioaren kontzepzio berria azaltzen du. Konposizioari dagokionez, triangelu batean oinarritzen da, baina aukeratutako ikuspuntua altua da. Gainera, aipagarria da santu gerlari hori etorkizuneko erretratu askorentzat eredu bilakatu izana, bere armaduraren erreflexuek egilearen maila azalduz. *Artzainen Adorazioa* izeneko lana, berriz, zertxobait lehenagokoa izan daiteke, inongo ziurtasunik ez badugu ere. Edozein kasutan, konposizioan Mantegnaren lanean oinarritu zen eta, aldi berean, naturatik hartutako zenbait elementu erabili zituen. Lan arrakastatsua izan zen, eskema hori askotan errepikatu baitzen.

Gizakiaren hiru adinak izenburuarekin ezagutzen den obrak askoz istilu gehiago sortu ditu. Horrela, kronologia eta egilearen inguruan zalantza ugari egoteaz gain, izenburua bera ere XVII. mendean jarritakoa dugu. *Kantu-ikasgaia* edo *Marko Aurelio gaztearen heziketa* izenekin ere ezagutzen den lan horretan Leonardoren eragina ikus daiteke, non hiru pertsonaiak hondo ilun baten aurrean kokatuta

ditugun. *Hiru filosofoak* izeneko mihisea, berriz, Taddeo Contarinik 1505ean eginiko mandatua da. XVIII. mendean ezkerreko zatitxo bat moztu zitzaion eta bertan agertzen diren hiru pertsonaiek ikuspuntu klasikoak erakusten dizkigute. Gizakiaren hiru adinak; Grezia, Ekialde eta Erromako filosofoak; bizitza aktiboa, kontenplaziozkoa eta arakatzaila edo Errege Magoak izarraren zain izan daitezkeela aipatu izan da. Dena den, atmosferaren tratamendua bikaina duen lan aipagarria da.

Laura izeneko erretratua 1506koa da, atzealdean bertan ekainaren 1ean bukatu zuela idatzirik baitago. Egia esan, ez dakigu zein den bertan agertzen den emakumea, baina ereinotz bat duenez izen horrekin ezagutzen da. Nahiz eta hondoa iluna izan, irudiaren bolumena nagusitzen da, berriro ere kolorearen bitartez atmosferaren ideia lortzeko. Irudiaren tratamenduan idealtasuna nagusitzen da. Ezkontzaren alegoria edo gorteko emakume baten erretratua izan daitekeela aipatu da.

Giorgioneren lanik ezagunena *Ekaitza* izenekoa da.



79. irudia. Giorgione. *Ekaitza*.

1505-1510 inguruko mihise horrek esan ugari sortu ditu, batez ere esanahiari dagokionez. Paisaia nagusitzen da, giza irudia bigarren mailan geratuz. Gainera, emozioak sortzeko eginiko paisaia dugu, bertako margogintzan eragin handia izan zuena. Esan bezala, hipotesi ugari ditugu esanahiaren inguruan. Asmo horrekin mitologia, erlijioa, literatura edo gertakizun historikoak aipatu dira, baina ez dago inongo ziurtasunik margolariaren asmoaz. Dena den, efektu atmosferikoaren tratamendua paregabea da, kolorearen erabilerarekin batera goi-mailako obra bat sortuz. Garbi dago egilea bere heldutasunera iritsia zela.

Venus lotan aurkezten digun mihisea ere azken urteetan eginikoa bide da, bukatu gabe utzi baitzuen. Tiziano arduratu zen horretaz, paisaia eta kupidoren irudia eginez. Edozein kasutan, bere egoera txarra zela, eta azken irudi hori XIX. mendean ezabatu zuten. Dena dela, gaiaren asmakizuna Giorgioneri dagokio. Gai arrakastatsua izan zen, batez ere Veneziako margogintzan behin baino gehiagotan ikus daitekeelako. Sentsualtasuna eta idealtasuna nagusitzen dira bertan eta Tizianok berak eskema bera errepikatu zuen urte batzuk beranduago.

1510ean izurriteak hildako ugari utzi zituen Venezian, agian Giorgione bera ere bai, inongo berririk ez badugu ere. Iluntasuna da nagusi bere inguruan. Ez dirudi lantegirik zabaldu zuenik, baina bere obraren eragina azkar zabaldu zen. Bere jarraitzaileek ere efektu atmosferikoak kolorearen bitartez lortu zituzten. Erretratuetan eta paisaietan ere bere eragina nabarmena izan zen. Ez da harritzekoa Sebastiano del Piombok eta Tizianok eginiko zenbait lan Giorgionerenak zirela pentsatzea, harremana oso estua baita. Izan ere, nahiz eta asko margotzeko astirik ez izan, Giorgioneren eragina eskola veneziarrean benetan azpimarragarria izan zen.

10.3. TIZIANO

Tiziano Vecellio (c. 1488-1576) XVI. mendeko margolaririk aipagarriena da. Bera ere Giovanni Belliniren lantegian izan zen, non Sebastiano del Piomborekin eta, batez ere, Giorgionerekin harreman handia eduki zuen. Ondorioz, bere lehen lantegian Giorgione eta Belliniren eragina nabarmena izan zen. 1511 inguruan, Florentzia eta Erromako margogintzaren eragina ere jaso zuen, Rafaelen eta Michelangeloren lana kontuan hartuz. Nahiz eta 1513an, Aita Santuak Erromara joateko konbidapena luzatu Venezian geratzea erabaki zuen, bertatik ia batere ez mugitzeko. Gainera, bere ospea Europa guztian zabaldu zen eta 1533an Karlos V.a Enperadoreak gorteko margolaria izendatu eta kondearen titulua eskaini zion. 1540 inguruan bere lanek espresio handiagoa erakutsiko dute; azkeneko urteetan, berriz, tentsio eta dramatikotasun handiagoa. Azken aldi horretan eginiko lanen emaitza inpresionismora hurbiltzen da, gero eta pintzelkada azkarrago eta solteagoak erabiliz. Margogintza barrokoa aurreratzeaz gain, bere eragina ikaragarria izan zen, XIX. mendean oraindik nabarmena zena.

Urdinez jantzitako gizona izcneko mihisea aurreneko aldian eginiko lana da. Erretratuaren eskema *quattrocentoko* bada ere, bertan agertzen den pertsonaiak begiratu egiten digu, albakako jarrera hori apurtuz. Giorgioneren eragina jantzian eta aurpegian ikus daitekeen errealismoan agertzen da. Gainera, erretratutakoa-ren besoa dela eta, mihisetik atera egin behar duela dirudi, aldi berean sinesgarritasun handiagoa lortuz. Egia esan, beso horren jarrera eta aipatutako begirada pintura erlijiosotik hartutako ezaugarriak dira, emaitza bikaina lortuz. Ariosto izenarekin ere ezagutu arren, ez dakigu nor den bertan agertzen den gizonezko hori. 1510 ingurukoa da ere Basoko Kontzertua. Zalantza ugari dira mihise horren egi-leaz: Giorgionerena izan daiteke edo, agian, bien artekoa. Horrek garbi frogatzen du lehen aipatutako harremana zenbaterainokoa izan zen, garai horretan bien est-loa desberdintzea benetan zaila baita. Mihise hori gero zertxobait handitu bazen ere, bertan irudien eta paisaiaren arteko erlazioa goraipatu behar da. Londresko National Gallery muscoan dugun *Noli me tangere* izenburuko lana, berriz, 1511 ingurukoa da. Kristoren irudia egiteko Leonardok margotutako Lcdaren irudian oinarritu zen, baina Rafaelen interpretazioari jarraituz, horren marrazki baten grabatua erabili baitzuen.

Maitasun sakroa eta maitasun profanoa da egilearen lehen aldiko obrarik interesgarrienetako bat.



80. irudia. Tiziano. Maitasun sakroa eta maitasun profanoa.

1514 inguruan margotu zuen mihise hori, ziurrenez, Nicolo Aurelio kantzilerra eta Laura Bagarottoren ezkontzarako, aurrenekoaren mandatuz. Neoplatonismoaren ideiak nagusitzen dira hemen, Venusen bi izaerak agertuz. Biluzik dagoenak maitasun unibertsala eta betierekoa adierazten du eta jantzirik dugunak, berriz, maitasun naturala. Perfekzio eta edertasunaren bi mailak izanik, bien artean harmonia dago, erdian kokatzen den kupidok ura horregatik mugituz. Baina maitasunak badu hirugarren mota bat ere, irrazionala eta pasioen bitartez gizakia esklabo bihurtzen duena. Hori da iturriaren erliebean azaltzen dena, non zaldi bat eta zigortutako emakume bat ageri diren. Beraz, behe-pasioak alde batera utzita, gizakiak maitasun sakroa edo profanoa aukeratu behar du, baina azken hori aukeratuz gero, garbia izan behar du. Konposizioan oreka nagusitzen da, paisaiak berak ere aipatutako mezu hori azpimarratuz.

Garrantzi handikoa da Ama Birjinaren Jasokundea, 1516 eta 1518 artean Santa Maria Gloriosa dei Frari komentuantzat eginikoa. Hiru gune azaltzen zaizkigu bertan, margolariak kolorearen eta argiaren bitartez elkartzen dituenak. Gainera, gune lurtarrean piramide bat erabiltzen du, baina zerutiarrean zirkulua aukeratzen du. Perspektibari dagokionez ere, bi ikuspuntu erabiltzen dira. Horrela, apostoluak goitik behera ikusten ditugu: Ama Birjina eta Aita, berriz, behetik gora. Dramatikotasun handiko eszena da, gehienbat apostoluen jarrerek erakusten digutenez. Beraien besoak altxatuta, Ama Birjinaren taldearekin harremanetan jartzeaz gain, goranzko mugimendua azpimarratzen dute, ikuslearen begirada zuzenduz. Esan bezala, koloreak ere zerikusia du talde horien elkartzean eta, emaitza ezin hobea izanik, Barrokoaren aurretiko bat sortu zuen. *Pala Pesaro* izeneko mihisea, berriz, 1519 eta 1528 artean margotu zuen komentu berberarentzat. Jacopo Pesaro gotzaina hilobiratuko zuten kaperarako prestatukoa da. Horregatik agertzen da pertsonaia hori ezkerrean belaunikatuta otoitz egiten, bere aurrean familiako beste zenbait partaide dituelarik. Kasu honetan aukeratutako konposizioa diagonaletan oinarritzen da.

1520koa da *Anconako ama Birjina eta Santuak*, bere egunean San Francesco della Scala elizarako egina Alvise Gozziren mandatuz. Bertan Rafaelen *Madonna di Foligno* izeneko lanean oinarritu zen, Tizianoren lanak emozio handiagoa erakusten badu ere. Aurreko ereduarekin konparatuta, veneziarrak elkartasun handiko lana lortu zuen. Aipagarria da ere 1522an bukatutako Berpizkundearen poliptikoa, Averoldo gotzainaren eskariz. Diagonalen arabera antolatu zuen, argiaren tratamenduan ikus daitekeenez. Gainera, Kristoren irudia egiteko Laokontea izan zuen kontuan, San Sebastianentzat Michelangeloren esklaboetan oinarrituz.

1519an Ferraran izan zen Alfontso d'Estek eskatutako lehen margoa ematen. Gai mitologikoko hiru lanek osatzen zuten mandatura, denak ere pertsonaia horren bulegoan kokatu beharrekoak. Tizianok margotutako aurrena *Venusen kultura* izan zen, ondoren *Bakanala* eta, azkenik, *Bako eta Ariadna* izenekoak, oso-osorik 1518 eta 1523 artean bukatu zituen. *Bakanala* edo *Ardoaren ibaia Androseko irlan* izenburuko mihiseak Giovanni Belliniren *Jainkoen Festa* gogorarazten du, bere konposizioa askoz dinamikoagoa bada ere. Elkartasuna mantentzen du, ezkerretik eskuinera goraka doan diagonal horri esker, Venusen irudiekin zerikusia duen biluziak aipatutako eskema hori azpimarratuz. *Bako eta Ariadna* mihisean, berriz, Laokontearen eragina azpimarratu behar da, maila handiko lana lortuz.

1532 eta 1533 artean Karlos V.a txakurrarekin margotu zuen. Erretratugile bikaina izan zen artista veneziarra eta oraingo honetan pintura germaniarraren credua dugu, Enperadoreak 1532an Seisenegger germaniarrak eginiko erretratu bat kopia zezan nahi zuelako. Horrela egin zuen Tizianok. Mariaren aurkezpena tenpluan, berriz, berritzailea da, eszena handi horretan historia desberdinak elkartuz. 1534 eta 1538 artean eginikoa da eta egileak kokapenera egokitu egin behar izan zuen, maila handiko lana gauzatuz. Edozein kasutan, urte horietan eginiko lanek

ospetsuena *Urbino*ko *Venus* izenekoa da, 1538 inguruan gauzatua. Giorgioneren lanean oinarritua, nahiz eta aipatutako izenburua izan, gorteko emakume bat aurkezten digu. Urbino

ko dukearen semearentzat eginikoa izanik, ezkontzaren alegoria ere izan daitekeela aipatu izan da, zaila bada ere aukera hori onartzea. Giorgioneren lanarekin konparatuta, desberdintasunak ugariak dira, emakumeak zuzenean begiratzen baitigu ikuslearekin harremana sortuz.

Margolariaren atzeneko aldia 1540an hasi eta bere heriotzaraino luzatu zen. Garai horretan Correggio, Giulio Romano eta Michelangeloren eragina nabarmenagoa da, bi lan-mota eginez: gai mitologikoak Felipe II.arentzat eta gai erlijiosoak. 1540 inguruan margotu zuen Louvre museoko *Arantzen Koroapena*. Dureroren eta Luiniren lanekin lotura badu ere, dramatikotasun handiko eszena da, tentsioz beteriko unea aurkezten duena. Giulio Romanoren lana eta Laokontea kontuan hartuz, mugimendua nagusitzen da bertan. Gainera, erretratuak ere egin zituen, 1546koa dugu *Paulo III.a bere ilobekin* izenekoa. Erroman izan zen obra hori egiteko eta bertan Aita Santua, Alessandro —kardinala— eta Ottaviano ageri dira. Dagoeneko pintzelkada azkar eta enpastatuak agertzen dira, urte hauetan behin eta berriro gertatuko dena. Pertsonaien karakterizazioa benetan bikaina duen lan aipagarria da.

1545-1546 ingurukoa da Napoli hiriko museoan dugun *Danae* izeneko mihisa. Mandatua Ottaviano Farnesek egin zion. Oraingoan ereduak Michelangeloren eta Correggioren lanetan aurkitu zituen, sentsualtasun handiko lana gauzatuz. Logeletako gai aproposa izanik, horrelako lanak behin baino gehiagotan margotu zituen. Edozein kasutan, 1553an ia konposizio berdina errepikatu zuen Felipe II.arentzat. Urte batzuk lehenagokoa da *Venus maitasuna eta musikarekin gozatuz izenekoa*. Bertan Venusen kanona aldatu egin da, astunagoa bihurtuz.

Espainiako erregeentzat lan ugari egin zituen, badira lehen aipatutakoaz gain beste erretratu batzuk ere. Benetan aipagarria da *Karlos V.a zaldi gainean Mühlbergeko batailaren ondoren* izenburukoa. 1548an eginiko lan horrek garrantzi handia izan zuen eta bere eragina Barrokoan ikus daiteke, garai horretan zaldizko erretratuak behin eta berriro errepikatu baitziren. Egia esan, erretratua baino gehiago sinboloa dugu, enperadorearen boterea garbi azalduz. Ez da batailaren inongo irudirik agertzen, enperadorearen garaipena armadurak eta lantzak adieraziz. Edozein kasutan, zeruan ikus daitekeen kolore gorriak sinbolizatzen du gertakizuna. Bestalde, 1551n Felipe II.aren erretratua egin zuen. Nahiz eta, dirudienez, bere gustukoa izan ez, horrelako lanek duten funtzioa ondo baino hobeto betetzen dute.

Espainiako erregearentzat ere egin zuen *Ehorzketa Santua*, 1559ko lan horretan monumentaltasunaz gain, azken urte horietako teknika soltea eta enpastatua agertuz. Antzeko zerbait gertatzen da 1570 inguruan eginiko *Arantzen Koroapena* izeneko lanarekin. Munich hiriko museoan dugun mihise hori hogeita hamar urte lehenago eginikoaren bertsio bat da. Aldaketa batzuk badira, baina gehien harritzen

gaituena erabilitako teknika da. Marrazkirik ez da agertzen, eszena kolorearen bitartez lortuz. Gainera, behin eta berriro aipatu dugun pintzelkada azkar horren ondorioz eszenaren dramatikotasuna handitu egiten da.

Tizianok eginiko azken lana *Pietatea* izeneko da.



81. irudia. Tiziano. Pietatea.

Bere hilobiaren aldarerako prestatu zuen eta bukatu Jacopo Palma Gazteak bukatu zuen. Atzealdean abside bat dago eta hautsitako frontoiari pilastra batzuek eusten diote. Eraikuntza txiki horrek czaugarri manieristak ditu, konposiziorako marko egoki bilakatuz. Gainera, alboetan Moises Legearen taulekin eta Helespontoko sibila agertzen dira, eskulturak izango balira bezala. Aurrenekoak Kristo aurreratzen duen profeta dugu; besteak, berriz, gurutziltzatzea eta berpizkundea iragarri zituen. Gainera, atzenaren azpian taula txiki bat dago, non margolariak eta Orazio semeak Ama Birjinari babesa eskatzen dioten. Hemen ere konposiziorako diagonalak erabilia, nabarmenena Moisesen hasi eta behean Nikodemoren irudian bukatzen da. Aldi berean, Kristoren gorpuak alderantzizko mugimendua erakusten du, zuzia duen aingeruarengana eta, azkenik, gurutzeari eusten dion sibilarengana

zuzenduz. Horrela, Kristoren sakrifizio eta heriotzaz gain, berpizkundea ere aipatzen da. Kolore hotzak erabiliz, iluntasunarekin batera dramatikotasunaren idcia ere ez da falta artelan bikain honetan.

Lehen ere komentatu dugu Tizianoren garrantzia zenbaterainokoa den. Bere bilakaera benetan interesgarria da, ez bakarrik teknikari dagokionez, baita gaiak aurkezteko moduan ere. Aurreneko lan distiratsu horien orde, bukaeran, sentimendu erlijiosoak beste era batera aurkezten dizkigu, barnerakoiagoak agertuz. Dena den, arlo guztiak landu zituen eta denetan emaitza onak lortu. Ez da harritzekoa hainbesteko eragina izatea; izan ere, Rubensek berak ere haren zenbait lan kopiatu zituen maiz eta bere estiloa gorde.

10.4. TINTORETTO

Jacopo Robusti, Tintoretto (1518-1594) deitua aitaren lanbideagatik, margolari manierista da. Bere heziketa dela eta, Tizianoren lantegian eginiko egonaldia bat eta margolari manierista batekin izandako balizko heziketa aipatu badira ere, ez dago inongo ziurtasunik. 1539an maisu bezala agertzen da. Nahiz eta ez dakigun Erroman izan zen ala ez, bertako manierismoaren eragina erakusten du. Koloreak, paisaiak eta argiaren erabilerak Veneziako tradizioarekin zerikusia izan arren, Michelangeloren, Giambolognaren eta antzinatearen eragina ere erakusten du. Argilun-efektuek garrantzi handia dute bere lanean; dirudienez, eszenatoki antzeko batean argizarizko irudi batzuk argituz prestatzen zituen efektu horiek. Gainera, eskortzo ugari aurkitzen ditugu bere lanetan, eskema asimetrikoak ere erabiliz. Kontrarreformaren barnean kokatu beharreko margolaria da, fede katolikoa defendatuz. Azkenik, aipa dezagun bere zenbait obratan Barrokkoa aurreratzen duela.

Esperimentazio-garai baten ondoren berrogeiko hamarkadan bere estiloa guztiz finkatuta zuen. 1548an margotu zuen *San Markoren miraria* —Esklaboaren miraria izenaz ere ezagutzen dena—, *Scuola Grande di San Marco* izenekoaren mandatuz eginikoa. Urrezko Kondairak dioenez esklabo batek tortura jasan behar zuen, bere jabea utzi eta santuaren hilobira otoitz egitera joan zelako. Une horretan gertatuko da San Markoren miraria, tortura egiteko tresnak apurtuz. Jendearen harridura sortu zuen margo honek, gehienbat San Markoren eskortzoarengatik. Konposizioa bera nahasia dela badirudi ere, orekatua da, bertan mugimendua nagusituz.

Susana eta agureak 1555 inguruan eginiko mihisea da. Normalean Danielek Babiloniako cpaileak salatzen dituen unea aukeratzen zen, baina Tintorettok Susana Venus izango balitz bezala aurkezten digu. Horrela, eszenaren eduki erotikoa azaltzen du, sentsualtasuna nagusituz. Gainera, beste lanetan horrela ez jokatu arren, bertan agertzen diren tresnak xhetasun handiz azaltzen ditu. Espazioaren tratamendua, berriz, ohikoa da, lerroen bitartez sakontasun handiko eszena prestatzen baitu. Argilunaren maisua izan bazen ere, hemen ez dago horrelakorik eta

bertan nagusitzen den sentsualtasuna tradizio veneziarraren barnean ikusi behar dugu. Garai horretakoa da ere *Venus, Vulcano eta Marte*, kasu horretan Michelangeloren eta Tizianoren eragina erakutsiz.

1562an Tommaso Rangone mediku eta filosofoak San Markori buruzko beste hiru lan egiteko mandatua egin zion, denak ere lehen aipatutako kofradia antzeko *Scuola* horrentzat. Eskatutako lanak *San Marko sarrazeno bat urperatze batetik salbatuz, San Markoren gorpu-lapurreta* eta *San Markoren gorpu-aurkikuntza* izan ziren.



82. irudia. Tintoretto, San Markoren gorpu-aurkikuntza.

Azkeneko eszena horretan gangen tratamenduak diagonalean ez du zerikusirik Errenazimentuan zehar erabilitako perspektiba-motarekin. Edozein kasutan, aipagarriena argiaren erabilera da, giro irreala eta ia fantasmagorikoa lortuz. Lortutako efektua bikaina da, ekintza aurreneko planoan gertatuz.

1564 eta 1588 artean *Scuola Grande di San Rocco*, San Rocco izeneko kofradiaren egonlekua, apaindu zuen. Montpellierko San Rokeri zuzendua, izurriaren sendatzailca baitzen, kofradia hori 1478an sortu zen eta aipatutako egonlekua 1560an bukatu zuten. Tintoretto bertako hiru gelez arduratu zen: *Sala dell'Albergo*, *Sala Grande* eta *Sala Terrena* izenekoez. Aurrenekoan, kontseilu-gelan, Gurutziltzatzea, Kristo Pilatoren aurrean, Kalbario bidean, Pietatea eta sabaiko zenbait eszena egin zituen 1565 eta 1567 artean. Gurutziltzatzea neurri handiko mihisea da, bertan konposizioa antolatzeke diagonalak eta triangeluak erabiliz. Emaizta ikusgarria da, erdi-erdian Kristoren sakrifizioa nabarmenduz. Inguruan ikaragarritzko mugimendua ikus badaiteke ere, aipatutako errekurtsoen bitartez margolariak ikuslearen begirada bertara zuzentzen du. *Kalbario bidean* izeneko mihisearen konposizioa ere interes-garria da, efektu dramatikoak indartuta dituen.

Sala Grande izenekoa, berriz, 1576 eta 1581 artean apaindu zuen. Sabaian Itun Zaharreko hamahiru eszena margotu zituen, beraien bitartez kofradiaren karitate-lanak aurkezteko asmoz; hormetan, berriz, Kristoren bizitzako eszenak pintatu zituen. Bertan Pasioko eszenak azaltzen dira, Gurutziltzatzea baino lehenagokoak, gai hori alboko gelan egin zuelako, eta Berpizkundea eta Igokundea. Sabaia erdian Brontzezko sugaren adorazioa ikus dezakegu, non Michelangeloren eragina nabarmena den. Neurri txikiagokoa da *Moises harkaitzetik ura ateratzen* izenekoa, non eskortzoak eta argiaren erabilera ere azpimarratu behar diren. Hormetako lanetan ere argiak kontraste handiak sortzen ditu, dramatikotasuna nagusituz, materia desegin egiten duela dirudielako. Egilearen erlijiotasuna garbi agertzen da lan hauetan. Azkenik, *Sala Terrena* izenekoa 1583 eta 1587 artean apaindu zuen. Oraingoan Ama Birjinari buruzko sei eszena margotu zituen, beste bietan Maria Magdalena eta Maria Egipciana agertuz. Margotutako azken hiru eszenetan —Egiptorantz ihesaldia eta aipatutako bi azkenetan— paisaiak garrantzi handia du. Halere, argia da konposizio hauen protagonista, gau-argi horren bitartez margolariaren ikuspegi pertsonala eskainiz.

Neurri handiko azken lanetan kolaboratzaileen laguntza beharrezkoa izan zuen, baina horrek ez zuen inongo eraginik izan azken emaitzetan. San Giorgio Maggiore elizarako eginiko *Azken Afaria* horren adibide ona dugu. 1592 eta 1594 artean eginiko lan horretan ere argiaren tratamendu pertsonal hori aurkitzen dugu. Benetan aipagarria da egileak aukeratutako unea, traizioarena baztertuz eta jaunartzearen sakramentua aurkeztuz. Hemen sortutako atmosfera inoiz baino irrealagoa dela esan dezakegu eta ez dugu elementu arkitektonikorik ere aurkitzen.

XVI. mendearen bukaeran Tintorettoaren estiloak eragin handia izan zuen, Tizianorena gutxituz. Esan bezala, gehienbat azken urteetan kolaboratzaile ugari izan zituen, lantegi zabala sortuz. Lantegi horren ardura bere semeen esku geratu zen, Domenico izenekoa nabarmenduz. Aitaren estiloari jarraitu zion, emaitza kaxkarragoa bada ere. Laguntzaileen artean, berriz, Andrea Vicentino eta Antonio Vasilacchi dira aipagarrienak.

10.5. VERONES

Paolo Caliari, Verones (1528-1588) deitua Veronan jaio zelako, Antonio Badile margolariaren lantegian hezi zen. Edozein kasutan, Parmigianino, Tiziano eta Tintoretoren eraginak askoz garrantzitsuagoak izan ziren. 1553an Veneziara joan zen, bertan lan egitera. Goi-errenazimentuan oinarrituz, bere lanek ez dute garaiko egoera erlijiosoa eta politikoa azaltzen, alaitasuna eta dotorezia baizik. 1560an Erroman izan zen. Kapera Sixtinoko sabaia aztertzen. Ondorioz, hurrengo la-netan bere irudiek modelatu plastikoagoa izan zuten, aldi berean espazioaren ilusionismoa hobetuz. Kasu honetan ere, eragin handiko margolari baten aurrean gara, barroko europarrean ikus daitekeen, batz ere Rubensen eta Tiepoloren obran.

Venezian aurreneko mandatua *Sacra Conversazione* gaidun erretaula bat izan zen San Francesco della Vigna elizarako. Tizianoren Pesaroko erretaulan oinarritu zen 1552ko lan hori gauzatzeko, denborarekin joera erromanistak onartuz. Askoz interesgarriagoa da Moseroko (Treviso) Barbaro villaren apaindura, 1561 eta 1562 artean eginikoa. Ilusionismoa da nagusi bertan, paisaiak, irudiak eta eskulturak margotuz. Zenbait kasutan XVIII. mendeko apaindura aurreratzen du, errealdismo handiko eszenak aurkeztuz. Ezaugarri manieristak nagusitzen dira gela desberdinetan, errealtatea eta fikzioa elkartuta.

Kanako ezteiak 1563an margotutako lan ospetsua dugu.



83. irudia. Verones, *Kanako ezteiak*.

Kristoren irudia izan ezik, bertan agertzen diren pertsonaia gehienak, agian denak, erretratuak dira. Gainera, musikariak garaiko margolaririk ospetsuenak ditugu. Dagoeneko garbi ikus daiteke horrelako gaiak aitzakiak besterik ez zirela berarentzat, bertan luxua, aberastasuna eta dotoretasuna aurkezteko. Halere, perspektibaren erabilera egokia da, aldi berean konposizio orekatua sortuz. Dena den, eta esan bezala, ez dirudi gai erlijioso baten aurrean gaudenik, margolariak zenbait errekurtsoren bitartez Jainkoaren irudia azpimarratzen badu ere. Noski, horrelako lanak arrakastatsuak suertatu ziren; izan ere, lehen ere horrelako gaitan erretratuak agertzen baitziren, azken emaitzak hemen lortutako mailara iritsi ez arren.

Moises uretatik salbatua 1570-1575 inguruan eginiko lana da. Bere obra gehienak neurri handikoak izan baziren ere, hau salbuespenetako bat dugu. Madrileko Prado museoan ikus dezakegun mihise honetan faraoiaren alabak eta bere zerbitzariak XVI. mendeko jantziak dituzte, hemen ere dotorezia nagusituz. Edozein kasutan, konposizioa benetan interesgarria da, diagonaletan oinarritua. Bestalde, kolorearen erabilerak bere maisutasuna frogatzen digu, mailaketa ezin hobea azalduz.

Leviren etxeko afaria ere oso lan ezaguna dugu. 1573an eginiko lan honek hasieran *Azken Afaria* izan behar zuen, baina Inkisizioarekin arazoak izan zituen. Auzitegiak ea horrelako gaia zuen eszena batean mozkorrak, mertzenarioak edo ipotxak aurkeztea egokia iruditzen zitzaion galdetu zionean, ezetz erantzun zuen, bere asmoa etxearen aberastasuna adieraztea besterik ez zela. Venezian Inkisizioak garrantzi handirik ez zuenez, margolariak bere lanaren izenburua aldatu besterik ez zuen egin. Egia esan, *Kanako ezteiekin* konparatuz gero, lan hau lasaiagoa dela esan dezakegu, ez bakarrik edukiari dagokionez, baita formen aldetik ere. Bertan agertzen den arkitekturak espazioa garbitasun handiz antolatzen du. Pertsonaien banaketarekin ere berdin gertatzen da, aurreko lanetan baino askoz klasikoagoa agertuz.

Marte eta Venus 1580 inguruko lana da. Tradizio veneziarrari eutsiz, sensueltasuna da jainkosa horren ezaugarriarik azpimarragarriena, behin eta berriro aipatzen ari garen dotorezia erakutsiz. Askoz interesgarriagoa da *Veneziaren gorespena* izenburuko freskoa, *Palazzo Ducale* izeneko jauregiko kontseilu-gelako sabaiaren kokatua. Mandatua 1580an jaso zuen eta lana 1585ean bukatu. Venezia, hodei gainean eta koloma salomondarren artean, koroatua izan behar duen una erakusten zaigu. Nahiz eta garai hartan bere lanak eragin handirik ez izan —Tintoretto arrakasta handiagoa izan zuen—, obra honetan ere Barrokoa aurreratzen du.

10.6. BASSANITARRAK

Jacopo dal Ponte (c. 1517-1592) Bassano izenarekin —herri horretakoak baitziren— ezagutzen zen familiako partaiderik garrantzitsuena dugu. Bere aita Francesco dal Ponte Zaharrarekin (c. 1470-c.1540) hezi zen eta gero Venezian Bonifazio

de' Pitatisekin izan zen. Bere jaioterrian lantegi handi bat zuzendu zuen eta bere zazpi semeetatik lauk bertan lan egin zuten. Laguntzaile-kopuru handia izanik, ulertzekoa da hainbeste margolan egin izana. Bere estiloari dagokionez, Tiziano, Lorenzo Lotto, Tintoretto eta Veronesen eragina jaso zuen. Naturalismo handiko lanak egin zituen, paisaiari garrantzi handia emanez. Nahiz eta ezaugarri deskriptibo hori atzeratua zela pentsa dezakegun, aipatutako craginek modernotasuna eskaintzen zieten bere obrei.

Kalbario bidean izenburuko mihisea 1540 ingurukoa da.



84. irudia. Jacopo dal Ponte. Kalbario bidean.

Lehen aldiko lana izanik, oraindik paisaiak ez du hainbesteko garrantziarik. Irudiak aurreko planoan pilatzen dira, eskortzoak eta mugimendua nagusituz. Hamarkada horren bigarren erdialdean Veneziako tradizioa gehiago hurbildu zen, teknika solteagoa eta kolore biziagoak onartuz. Hurrengo hamarkadaren bukaeran, berriz, elementu manieristek garrantzia galdu eta lan apalagoak egiteaz gain, gero eta objektibotasun handiagoa izan zuten. 1558an eginiko *San Joan Bataiatzailea basamortuan* izeneko lanak ongi erakusten du aldaketa hori. Genero-pinturak ere gero eta garrantzi handiagoa izan zuen, zeinaren serie ugari egingo zituen. Kontuan izanik bere lanen arrakasta, ez da harritzekoa, gehienbat bere azken urteetan, zenbait konposizio behin eta berriro errepikatzea.

Semeen artean Francesco (1549-1592) da aipagarriena. Aitarekin hezi ondoren berarekin kolaboratu zuen eta 1579an Veneziara joan zen. Han zenbait mandatu ofizial jaso zituen, horrez gain aitaren estiloa zuten hainbat lan egin zituen, bere kasuan argilunak askoz garrantzi handiagoa badu ere. Oro har, bere lanean aitaren azken obretan agertzen diren ezaugarri naturalista horiek gehitu egin zituen. Leandro (1557-1622) ere aitaren kolaboratzailea izan zen, gero, urte batzuetan, Francescorekin lan egin zuena. Bera ere Veneziara joan zen, azken lanetan garaiko erreallismoaren zenbait ezaugarri onartuz. *Artistaren familia* izeneko lanean alegoria bat aurkeztzen digu, musikaren bitartez harmonia erakutsiz. *Susana bainuan* mendearen bukaera aldeko lana da, baina bertan Tizianoren eta Veronesen eraginak mantentzen dira. Edozein kasutan, familiako partaide guztiek erakutsi zuten xehetasunen zaletasun hori ere ikus daiteke. Neurri batean, beraien lanak Herberereetako margoen ordezkoak zirela aipatu izan da eta, aldi berean, gaien tratamendu hori benetan aproposa izan zen bezeria zabal batentzat.

10.7. BIBLIOGRAFIA

- Eisler, C. (1989): *Jacopo Bellini*, Harry N. Abrams Inc. Publishers, New York.,
 Erakusketa (1990): *Tiziano*, Marsilio Editori, Venezia.
 Freedberg, S.J. (1983): *Pintura en Italia 1500/1600*, Cátedra, Madril.
 Fregolent, A. (2001): *Giorgione. El genio misterioso de la luz y del color*, Electa, Madril.
 Kaminski, M. (1998): *Titian*, Könemann, Kolonia.
 Murray, L. (1995): *El Alto Renacimiento y el Manierismo*, Ediciones Destino, Bartzelona.
 Nichols, T. (1999): *Tintoretto. Tradition and identity*, Reaktion, Londres.
 Pope-Hennessy, J. (1985): *El retrato en el Renacimiento*, Akal, Madril.
 Rauch, A. (1999): "La pintura del Renacimiento en Venecia y el norte de Italia", in R. Toman (zuz.), *El arte del Renacimiento en Italia*, Könemann, Kolonia, 350-415 or.
 Settis, S. (1990): *La "Tempestad" interpretada*, Akal, Madril.
 Wilde, J. (1988): *La pintura veneciana. De Bellini a Tiziano*, Nerea, Madril.

11. Beste herrialdeetako margogintza

XV. mendean Herbehereetan errenazimentu goiztiarrak garrantzi handia du. Bertan ere espazioaren tratamendua perspektibaren bitartez antolatzen da, era intuitibo batean bada ere, aldi berean paisaia eta giza irudia modu naturalista batean aurkeztuz. Beste herrialdeei dagokionez, hurrengo mendean iritsiko zaizkie forma klasikoak. Alemaniaren kasua azpimarratu behar da eta bertan Dureroren lana. Frantziar Manierismoaren garrantzia handia da, lehen ere Fontainebleauko eskolaz mintzatu gara. Ingalaterran, berriz, egoera erlijiosoaren ondorioz erretratuak ditugu lanik interesgarrienak. Oso bestelakoa da Portugaleko egocra, han arte erlijiosoak garrantzi handia duelako. Beraz, oro har, lan manieristak aurkituko ditugu Europa guztian zehar, interesgarrienak gorteetan eginikoak izanik. Arlo honetan ere herrialde bakoitzean egoera desberdina izango da, jasotako eraginak antzekoak baditugu ere.

11.1. HERBEHEREAK

Gotikoko artistengandik bereizteko, XV. mendeko margolariei “hasierako flandestarrak” deitzen zaie. Esan bezala, hemen ere perspektibaren erabilera benetan aipagarria da, nahiz eta oinarri zientifikorik izan ez. Horrez gain, bertako ezaugarriak azpimarragarriena xehetasunen tratamendua da, errealdismo handiz aurkezten baitira. Gainera, erabilitako teknika ere kontuan hartu behar da, olio-pintura nagusituz. Lehen ere ezagutzen bazen ere, orain askoz garrantzi handiagoa izango du, ondorioz gainaldean ordura arte izan ez zen sakontasuna eta argitasuna lortuz. Berari esker aipatutako naturalismo hori zabaltzen da. XVI. mendean, berriz, joera naturalistarekin batera Italiako eragina ere ikus daiteke. Edozein kasutan, garai honetako lanek ez dute aurreko mendean eginikoen maila izango.

Hasierako margolari —primitiboak deituak ere— horien artean gogoratu beharreko lehena Jan van Eyck (c. 1390-1441) da. Herbehereetan gotiko internazionala gainditzen duen aurreneko artista dugu. Vasarik horrela esan arren, ez zuen olio-pintura asmatu, baina nahasketan olio gardenaren kopurua handituz lausodurazko kapa gehiago erabiltzea lortu zuen; errealdismo handiagoa izan zen emaitza. 1422ra arte Joan Bavariako dukarentzat egin zuen lan, eta gero Borgoinako Felipe Onaren gortean izan zen. Gainera, 1430etik aurrera gorteko margolaria izateaz gain, Brujas hirikoa ere izan zen. Bere lana iraultzailea dela esan daiteke, Gotikoko konbentzionalismoak gaindituz. Errealismo handiko obrak egin zituen, eduki

erlijiosoetan testu sakratuetatik hartutako inskripzioak jarritz. Hubert izeneko anaia ere margolaria izan zen. Gante hiriko poliptiko famatua hasi zuena. Halere, berak eginiko lanik ez da ezagutzen.

Bildots mistikoaren poliptikoa Gante hiriko San Babon katedralean dugu.



85. irudia. Jan van Eyck. Bildots mistikoaren poliptikoa.

Artelanak berak duen inskripzio batean esaten denez, lana Hubertek hasi omen zuen eta bukatu bere anaiak bukatu zuen 1432an. Kontuan izanik Hubert 1426an hil zela, ez da harritzekoa askok Janen lana dela pentsatzea. estilo aldetik ia aldaketarik ez baitago. Garrantzi handiena duen panela obrari izenburua ematen diona da. Erdian Bildotsa aldare baten gainean dago, bularretik ateratzen zaion odolak kaliza betez, Kristo bera eta gurutzeko sakrifizioa sinbolizatzen dituen. Aingeruek inguratuta dago eta gainean Espiritu Santuaren usoa du. Aldamenetan, basotik ateraeaz, santu martiriak agertzen dira. Behean, hertx, bizitzaren iturria dago, bataioari buruzko erreferentzia, ezkerrean hamabi profeta eta eskuinean hamalau

apostolu —Matias, Paulo eta Barnabe bertan dira, Juda ez—. Aurrenekoen atzean patriarkak eta eskuinean Aita Santuak eta gotzainak kokatzen dira. Hiri zerutiarraren irudia da non koloreen aberastasuna eta naturaren tratamendua azpimarratu behar diren. Taula horren gainean Kristo, Ama Birjina eta San Joan ditugu, irudien monumentaltasuna eta espazioaren tratamendua nagusituz. Beste tauletan, berriz, Adam eta Eva, aingeruak, Kristoren Zaldunak eta Santu Paderrak azaltzen dira. Esan bezala, estilo aldetik elkartasuna da nagusi. Obra honek hasiera ematen dionez bertako errenazimentu goiztiarrari, bere garrantzia benetan handia da.

1434koa da *Arnolfini senar-emazteak* izenburuko taula ospetsua. Giovanni Arnolfini merkatariaren ezteiak zirela eta margotutako lana da. Dirudienez, margotzeaz gain, Jan van Eyck bertan izan zen, hondoko horman dagoen inskripzioan esaten denez. Gainera, atzealde horretan dagoen ispilu konbexuan —bere inguruan Pasioko eszenak ditu— bi gizonetzko ere ikus ditzakegu eta ziurrenez bat margolaria bera izango da. Halere, aipagarriena errekurtsua bera da, horri esker espazio piktorkoa handitu egiten baita. Konposizioa simetrikoa da, eszena perspektibaren bitartez antolatuz. Irudiak nahiko idealizatuak badira ere, eszenan dauden tresnak xehetasun handiz aurkezten zaizkigu.

Rolin kantzilerraren Ama Birjina ere obra bikaina da, 1434 eta 1436 artean gauzatua.



86. irudia. Jan van Eyck. Rolin kantzilerraren Ama Birjina.

Felipe Onaren zerbitzura zegoen Borgoina eta Brabanteko kantziler Nikolas Rolinek eskatu zuen taula hau Autuneko kolejiatarako. Benetan interesgarria da eszenaren aukeraketa. Kantzilerrak eta Ama Birjinak neurri berdinak dituzte, Gotikoko hierarkia baztertuz, eta gaztelu bateko logia batean ditugu, ez eliza barnean. Aingeru batek Ama Birjina koroatzen du eta kantzilerraren irudia erretratu bat da. Bestalde, kolomen kapituletan Itun Zaharreko eszenak agertzen dira, garaiko testu batean oinarritutako kokapen horren zentzua osatuz. Bestalde, zoladurako marrazki bakarrak erabiltzen dira sakontasunaren ideia azaltzeko eta paisaiaren tratamendua ere azpimarragarria da.

Van der Paele kalonjearen *Ama Birjina*, berriz, 1436koa da. Brujas hiriko museoan gordetzen den taula horretan aipatutako kalonjea Ama Birjinaren aurrean agertzen da santu babesgarriekin batera. Jorio —Jurgi— izenekoa zenez, bere atzean San Jurgi du; bestaldean, San Donaziano —taula kokatu behar zeneko elizaren patroia—. Konposizioa simetrikoa da eta Ama Birjinaren tronuan Sanson eta Ichoia eta Kain Abel hiltzen gaidun irudi txikiak agertzen dira. Ez dago inongo mugimendurik, berriro ere emailearen erretratua azpimarratu behar delarik.

1437 ingurukoa da Berlin hiriko museoan Ama Birjina eta Haurra eliza barne batean azaltzen dizkigun taula. Proporzioak egokiak ez izan arren, berriro ere xehetasunak nagusitzen dira. Elizak Borgoinako gotikoaren ezaugarriak ditu eta atzealdean Mariari buruzko erliebeak agertzen dira, eszena osatuz. Garai horretakoa da ere Dresden hiriko museoan dagoen triptikoa. Erdiko taulan berriro ere Ama Birjina eta Haurra eliza barnean ditugu, baina oraingoan emaitza askoz egokiagoa da. Irudiak atzealdean ditugu, kolomen bitartez sakontasuna lortuz. Gainera, arkitektura eta irudien arteko proporzioak ere zuzenak dira, oraingoan forma klasikoak erabiliz. Ezkerreko taulan, berriz, emailea —Michelle Giustianini agian— eta Done Mikel azaltzen dira; bestaldekoan, Santa Katalina. Ate horiek ixten direnean Deikundearen eszena azaltzen da, kolorearen bitartez irudi horiek eskulturaren itxura hartuz. Erretratuari dagokionez ere obra garrantzitsuak egin zituen. Aipagarrienetako bat *Durbante gorridun gizona* dugu, 1433koa, bertako margogintzan gai horrek izan zuen bilakaeran garrantzi handia duen lana.

Robert Campin (c. 1380-1444) belaunaldi horretako beste margolaririk garrantzitsuenak da. Horren inguruan zalantza ugari daude; gaur egun, luzaro Flémalleko Maisua goitizenezkin ezagutzen zena bera dela pentsatzen da. Sinatutako lanik utzi ez zuenez, badira ere Van der Weyden gaztea delakoaren alde daudenak, gehienek onartzen ez badute ere, Campin bere irakaslea izanik normaltzat jo behar direlako dituzten harreman estilistikoak. Bilakaera garbia erakusten du, hasierako lanetan erakutsitako mugak laster gainditu baitzituen azken urteetan eginikoetan bolumen handiagoko irudiak eta sakontasun egokiagoko konposizioak aurkeztuz. Eskolako gainerako partaideak bezala, berak ere xehetasun handiz azaltzen dizkigu material desberdinak.

1430 ingurukoa da *Merodeko erretaula* izenarekin ezagutzen den triptikoa.



87. irudia. Robert Campin. Merodeko erretaula.

Dirudienez, mandatua Malinas hiriko bikote batek egin zion. Erdian Deikundea agertzen da, ezkerrean emaleak eta bestaldean San Josef. Lan benetan interesgarria da. Elementu sinbolikoz beterik, San Josefen taulan bere ikonografiaren aldaketa ikus daiteke. 1435 inguruan margotu zuen Londreseko National Gallery museoan dagoen gizonezko baten erretratua. Kolore gutxi erabili arren, argilunaren bitartez errerealismo handiko emaitza lortzen da bertan. Madrileko Prado museoan den Santa Barbararen taula triptiko batekoa zen —eskuineko aldean izango zen, bestaldekoa ere, emalea San Joan Bataiatzailearekin erakusten diguna, museo bertan dago—, 1438an eginikoa. Heinrich von Werl zen emalea. Aipatutako taula horretan ikus daiteke nola perspektiba “enpirikoa” erabili zuten artista horiek. Aipagarria da ere nola printzesa hori giro burges batean kokatzen den.

Rogier van der Weyden (c. 1400-1464) garrantzi handiko margolaria dugu. Bere lanak eragin handia izan zuen, baina ez iparraldean bakarrik, Italian bertan ere bai. Heziketa oraintxe ikusi dugun Robert Campinekin egin zuen, bere lantegian 1427an sartuta. 1432an maisu onartu zuten gremioan eta lau urte beranduago Brusela hiriko margolaria izendatu zuten. 1449 eta 1450 artean Erroman izan zen. Irakaslearen eta Jan van Eycken lanean oinarrituz, eta perspektibaren laguntzaz, espazioaren eta paisaiaren tratamendua hobetu zuen. 1440tik aurrera bere estiloak aldaketa bat jaso zuen, errerealismoa gehituz eta dotorezia handiko lanak eginez.

Jaitsiera izenburuko taula 1435-1440 inguruko lana da. Triptiko baten erdian izan zen lan ezagun honen kopia ugari egin ziren. Dirudienez, margolaria eskulturazko erretaula batean oinarritu zen, irudiek erliebeen itxura baitute. Markora egokituz, autoreak konposizio orekatua prestatu zuen, bertan sufrimenduaren ideia azpimarratzeko. Aurreko egileekin konparatuta, hemen azaltzen zaizkigun irudiek

kanon luzeagoa dute, baina, aldi berean, anatomia askoz hobeto landuta azaltzen dira.

Frankfurt hiriko museoan dagoen *Ama Birjina eta Haurra* 1450 inguruko lana da. Esan bezala, garai hartan Erroman izan zen eta lan honek egonaldi horrekin zerikusia izan zuen. *Sacra Conversazione* izeneko gaia da, non Ama Birjina eta Haurraren inguruan Done Petri eta San Joan Bataiatzaileaz gain San Kosme eta San Damian ere agertzen diren. Bi azken horiek Medicitarren patroiak ziren eta azpialdeko armarriak familia horrekin izango luke lotura. Beraz, bezeroak, kasu honetan, familia ospetsu horretako partaideak izan ziren. Obra italiarrekin konparatuta, hemen irudiak askoz elkartuagoak ditugu, proportzio luzeagoak dituzte eta bolumenak anatomiaren bitartez baino gehiago jantzien tratamenduarekin lortzen dira. Horrez gain, behin eta berriro ikus daitekeenez, errealismo handiagoko obra da, elementu desberdinak xehetasunez azaltzen dituen.

Oso aipagarria da *Columbako erretaula*.



88. irudia. Rogier van der Weyden. Columbako erretaula.

1455 inguruan margotu zuen Kolonia hiriko Santa Columba elizarako. Erdiko taulan Errege Magoen Adorazioa agertzen da; aldamenetan, Deikundea eta Jesusen Aurkezpena Tenpluan. Erdiko eszena da garrantzitsuenak, non egileak maila ikaragarria erakusten duen. Giza irudiaren tratamendua lehen aipatutako lanetan baino askoz egokiagoa da, naturalismo handiko irudiak aurkeztuz.

Dirk Bouts (c. 1415-1475) aurrekoaren jarraitzailea dugu. Ez dakigu bere ikaslea izan zen ala ez, baina edozein kasutan bere eragina nabarmena da. Arkitektura eta irudien bertikaltasunaz gain, irudien tratamendua ez da batere organikoa, neurri batean Gotikoko printzipioetara itzultzen dena. Interesgarria da Lovaina hiriko San Pedro elizarako eginiko triptikoa, 1464 eta 1467 artean gauzatua, batez ere erdiko taula, Azken Afaria ageri duena. Mandatuaren arabera, margolariak Teologiako bi irakasleen iritziak kontuan izan behar zituen. Ondorioz, traizioaren ordezkari Jaunartzearen sakramentua agertzen da. Sakontasun handiko gela bat aurkeztzen badigu ere, emaitza ez da oso ona. Gainera, bertan agertzen diren irudiek ez dute ia bolumenik, garai horretako joera ondo baino hobeto erakutsiz.

Hugo van der Goes (c. 1440/1445-1482) XV. mendearen bigarren erdialdeko margolaririk garrantzitsuenetako bat izan zen. 1467an zabaldu zuen bere lantegia eta hamar urte beranduago utzi Bruselatik gertu zegoen monasterio batean sartzeko. *Portinari* izeneko erretablea ziurtasunez ezagutzen den bere lan bakarra izanik, bertan oinarrituta beste batzuk egotzi zaizkio.



89. irudia. Hugo van der Goes. Portinari erretablea.

Horrela, Monforteko erretablea 1470 inguruko lana dela uste da. Erdiko taula Berlineko museo batean dugu eta bertan Errege Magoen Adorazioa agertzen da. Dagoeneko margolaria bere heldutasunera iritsia zen. Urte batzuk lehenago eginiko Bekatu Orijinalarekin konparatuz gero, bilakaera nabarmena da. Berlineko lana egin zuenerako, beharbada, Italian izana izango zen, esan bezala, aldaketa handia delako. Vienako taularen aldean irudiek bolumen handiagoa dute, espazioaren tratamendua egokiagoa da eta konposizioa bera askoz aurreratuagoa dela esan daiteke. Gainera moztuta badago ere, emaitza ezin hobea da. Edozein kasutan, bere lanik garrantzitsuen *Portinari* izeneko triptikoa izan zen. 1476 eta 1478 artean gauzatutako obra. Mandatua Tommaso Portinari izeneko merkataria egin zion. Brujas hirian Medicitarren ordezkaria zen pertsonaia horrek Florentzia hiriko San Egidio elizari oparitu zion. Gaur egun, hiri horretako Uffizi museoan dugu. Erdian artzainen adorazioa agertzen da: alboko tauletan, berriz, familiako partaideak eta santu patroiak daude, kanpoaldean Deikundea kokatuz. Erdiko taula da aipagarriena. Nahiz eta Erdi Aroko artean ikus zitekeen hierarkia agertu —aurreneko planoan ditugun aingeruak beste irudiak baino askoz txikiagoak dira—, obra ezin hobea da. Aurreko lanarekin konparatuta, bertan ditugun irudiek bolumen gutxiagoa dute, baina espresioak garrantzi handiagoa du. Florentzia hirira iritsi zenetik lan arrakastatsu bihurtu zen eta garaiko margolari italiarrek haren eragina jaso zuten.

Hans Memling (c. 1430/1440-1494) Kolonia inguruko lantegi batean hezi zela pentsatzen da, gero Holandara joateko. 1465ean Bruselan zen, hurrengo urtetik aurrera Brujas hirian lan eginez. Van der Weydenen ikaslea izan zen, ezagutzen diren bere lehen lanek eragin garbia erakusten baitute. Edozein kasutan, geroago bere estilo propioa aurkitu zuen, irudien espresioa handituz. Gainera, azkeneko lanetan goi-errenazimentu italiarraren eragina ikus daiteke, zenbait elementutan bakarrik nabaritzen bada ere. Santa Ursularen erlikia-ontzia da bere lanik azpimarragarriena. Eliza txiki baten itxura duen arketa horren alde bakoitzean aipatutako santa horri buruzko hiru eszena agertzen dira, aurreetan santa bera eta 11.000 birjinak, Ama Birjina Haurrarekin eta emakumeak ditugu. 1489rako margotu zituen eszena horiek, bertan miniaturak gogorazten dituzten koloreak erabiliz. Xehetasun handiko lana bada ere, taldeak sortzeko arazoak ditu. Nahiz eta aipatutako gaiak aurkeztu, egilearen samurtasuna nagusitzen da.

Jeroen van Acken edo Jeronimo Bosch (c. 1450-1516) interes handiko artista da. Bere heziketari eta lehen urteei buruz inongo informaziorik ez dugunez, bere teknika kontuan hartuta, hasieran miniatura-lanak ikasi eta egin zituela suposatzen da, benetan zaila bada ere jakitea. Gero eginiko lanak oso ezagunak dira. Erdi Aroaren bukaerako zalantzak nagusitzen dira bertan, kezka nagusia heriotzaren ondorengo salbazioa baita. Gizakiaren ahultasuna da behin eta berriro aurkeztu dugun gaia eta kultura herritarra gehienbat erabiltzen duen iturria: atsotitzak, esakarak, ohiturak eta kondairak. Hasierako lanetan konposizioak prestatzean arazoak baditu ere, denborarekin hobetzen joango da eta azkenik, kolorea marra bezain

garrantzitsua izango da. Gainera, aipagarria da paisaiari ematen dion tratamendua, bere eragina benetan garrantzitsua baita paisaia-margolarien agerpenean.

Eromenaren harria 1475-1480 inguruko lana da. Erdi Aroan egiten zen ebakuntza bat aurkezten digu zeinaren bidez gizakiaren memelokeria ustez sortzen zuen harri bat kentzeko. Sendagileak buruan inbutu bat du, beharbada eromenaren alegoria bat, eta bi erlijiosoek laguntzen diote, fraide batek eta moja batek. Azken horrek burugainean itxitako liburu bat du, superstizioa eta ezjakintasunaren sinboloa. Beste elementu batzuk ere agertzen dira, denek ere aipatutako zentzua dute. Horrela, eszenaren inguruan “Maisua, kendu harria, Lubbert Das naiz” irakur dezakegu, non izen hori gizakiaren kintenkeria azaltzeko erabiltzen zen. *Bekatu-buru*en mahaia 1480ko obra da. Taularen formatua karratua bada ere, margolana zirkularra da, erdian Jainkoaren begia kokatuta, Berak dena ikusten baitu, inguruan zazpi bekatu-buruak kokatzen dira. Angeluetan, berriz, bekatuak zer-nolako eragina duten gure bizitzetan ikus daiteke, Heriotza, Azken Judizioa, Infernua eta Gloria agertuz. Zazpi eszena horiek gauzatzeko aipatutako iturrietara jotzen du, mezua eta zuzenean azalduz.

Garaiko literaturaren kezkekin bat etorrita, *Eroen itsasontzia* 1490eko hamarkadan margotutako lana da. Kontuan izan behar dugu 1494an argitaratu zela Sebastian Brant autoreak idatzitako izenburu berdineko liburu. Hemen ere itsasontzi horretan jan, edan eta abesten ari den taldetxo bat ikus dezakegu, erdian berriro ere fraide bat eta moja bat ditugu. Inor ez da konturatzen goian deabrua begira dutela eta bufoi jantzitako pertsonaia usteldutako abar baten gainean eserita agertzen da. Ezaugarri espresiboa nagusitzen bada ere, paisaiaren tratamendua egokia da. Oso interesgarria da ere *San Jeronimoren garbitzea* izenburuko taula, 1500 inguruan eginikoa. Bertan autorearen mundu fantasmagoriko hori agertzen da, elementu naturalek forma antropomorfoak hartuz. Gainera, atzealdeko paisaiak izugarritzko kalitatea du, ulergarria izanik lehen aipatu dugun eragina.

Lastozko gurdia 1500-1502 arteko lana da. Mandatua Elkarbizitzaren Anaien Kofradiak egin zion. Triptiko bat da eta itxi egiten denean Bizitzaren Bidea azaltzen zaigu, bertan dugun erromesa benetako bizitzaren bila agertuz. Zabaldutakoan, berriz, erdian izenburua ematen dion eszena dugu, alboetan Paradisutik Kanporatzea eta Infernua azalduz. Erdiko eszenak garaiko esaldi batekin zerikusia du, mundua lastozko gurdia dela zioena, bertatik bakoitzak ahal duena hartuz. Erori ondoren, gizakiak lurrean dauden plazerak nahi ditu; lastoak zentzu hori du. Ikonoграфия aldetik lan benetan garrantzitsua dugu, egilearen sormena zenbaterainokoa zen erakusten duena.



90. irudia. Jeronimo Bosch. Laztozko gurdia.

Atseginen baratza izenburuko triptikoarekin ere beste hainbeste gertatzen da. 1510 inguruan eginikoa bide da, baina zenbaiten ustez sei edo zazpi urtez aurreratu behar da. Maisulana da. Itxita landareen munduaren sorrera eta infernua agertzen badira ere, zabaltzen denean Kreazioa, aipatutako lorategia eta Infernua ikus ditzakegu. Egilearen irudimena benetan azpimarragarria da. Ezkerreko eta erdiko taulen konposizioak beraien elkartasuna sortzen du, baina Infernukoak ez du inongo loturarik aurrekoekin. Edozein kasutan, eskuineko eszena hori garrantzitsua da, XVI. eta XVII. mendeetan eginiko gau-eszenak aurreratzen baititu. Azkenik, azpimarra ditzagun Azken Judizioa eta San Antonioren tentaldien triptikoak. Denak ere maila handikoak dira. Kontuan izanik margolari honek azaltzen digun amets-mundua, ez da harritzekoa gaur egun ere hain arrakastatsua izatea, orijinaltasun ikaragarria erakusten baitigu.

XVI. mendeari dagokioncz, aipatu beharreko lehen margolaria Gérard David (c. 1460-1523) da. Van der Weyden eta Van der Goes margolarien eragina erakusten badu ere, ez da ezagutzen bere irakaslea nor izan zen. Italian ez izan arren, bere lanen estrukturak badu zerikusia goi-errenazimentu italiarraren lanekin. 1484an Brujas hiriko margolarien gremioan azaltzen da, non jarraitzaile ugari izan zituen. *Kristoren bataioa* izenburuko triptikoa 1505 inguruan margotu zuen hiriko diruzainarentzat. Erdiko taula da aipagarriena, aldi berean egilearen ezaugarriak zeintzuk diren ongo azaltzen diguna. Simetriaren bitartez antolatua, erdiko ardatza

azpimarratzen da. Paisaiaren tratamendua benetan aipagarria da. Jean de Trompesen erretratuak 1507an bukatu zuen, hemen ere erretratuak eta paisaia nagusituz.

Quentin Metsys (c. 1466-1530) Lovaina hirian hezi zen, Boutsen eragina jasoz. Hasierako lanik ez ezagutu arren, bere estiloan Van der Weydenen eragina eta espazioaren tratamendu berria elkartzen dira. Giza irudia garrantzitsua da bere lanean, askotan neurri handia izango duena, erretratugile bikaina dela agertuz. Zenbait obratan Leonardoren eragina ikus daitekeela aipatu bada ere, ez dirudi azken horren lana zuzenean ikusteko aukerarik izan zuenik. *Trukatzailea eta emaztea* da bere lanik ezagunena. 1514ko taula horrekin antzeko gaia duten lanei hasiera ematen diela esan dezakegu. Hemen ere objektuak xehetasun handiz aurkezten dira —aurrean dagoen ispilu konbexua azpimarratu behar da—. *Van Eycken Arnolfini senar-emazteak* bere aurretikoa baita.

Joachim Patinir (c. 1480-1524) margolariak paisaiari garrantzi handia eman zion. Hasierako urteei buruz ez da ezer ezagutzen eta 1515ean Anbereseko San Lukas izeneko gremioan maisu bezala onartua izan zen. Bere lana arrakastatsua izan zen, zenbait obra Italian bertan jasoz. Nahiz eta gehienbat eszena erlijiosoak margotu, paisaiak beti du garrantzi handia bere lanetan, neurri batean aipatutako gai horiek aitzakia bilakatuz. Antzeko eskema errepikatzen du; horizonteko lerroa urrun kokatuta, ikuspegi zabal eta sakontasun handikoa lortzen du. *Estigia aintzira* da bere lanik ezagunena. 1521 inguruko taula horretan antzinateko mitologia eta fede kristaua elkartzen ditu. Infernuaren irudian Bosch en eragina erakusten du.

Jan Gossaert (c. 1478-1532), Mabuse deitua, eragin italiarra jasotzen duen margolaria da. Heziketari buruzko daturik ez badugu ere, 1503 eta 1507 artean Anberes hiriko gremioan izan zela ezaguna da. 1508 eta 1509 artean Erroman izan zen Felipe Borgoinakoarekin, berarentzat antzinateko eskulturak eta craikuntzak marraztu behar zituelako. Bidaia horrek garrantzi handia izan zuen bere lanean. Nahiz eta Herbehereetara itzulitakoan eraginik ez agertu, 1515etik aurrera margotutako obretan nabarmena izango da, batez ere hondo arkitektonikoetan. Gainera, inguru horretan Felipe Borgoinakoak Soubourgeko gaztelua apaintzeko mandatua egin zion, bertan gai mitologikoak eta erretratuak nagusituz. Azken garai horretan eginiko lanen ezaugarriak ongi azaltzen dizkigu bere obrarik ezagunenetako batek: 1527ko *Danae* izeneko taulak, Munich hiriko museo batean dagoenak. Bertan agertzen diren elementu arkitektonikoak errenazentistak dira neurri handi batean, aipatutako bidaia horren oroimenak azalduz. Edozein kasutan, koherentzia handirik gabe agertzen dira. Emakumeari dagokionez, antzeko zerbait gertatzen da. Sentsualtasuna nagusitzen da bere tratamenduan, baina eredu italiarrekin konparatuz gero, berehala konturatzen gara bertako tradizioak garrantzi handia duela. Egia esan, normaltzat jo behar ditugu horrelako “nahasketak”, emaitza, kasu honetan, erakargarria bada ere.



91. irudia. Jan Gossaert. Danae.

Bernaert van Orley (c. 1488-1542) aitarekin hezi zen eta, ondorioz, bere lehen lanetan XV. mendeko margolarien ereduari jarraitu zien. Italian inongo egonaldiak ezagutzen ez denez, forma klasikoak Durerori esker ezagutu zituela suposatu behar dugu, haren eragina gero eta nabarmenagoa baita bere lanetan. Ospe handiko egilea izanik, 1518an Margarita Austriakoaren —Herbeheretako gobernatzailearen— gorteko margolaria izendatu zuten. Aurreko margolariarekin konparatuta, eredu italiarra askoz hobeto egokitzen duela esan daiteke, emaitzak orekatuagoak eta harmonikoagoak baitira. Pradoko museoan ikus daitezkeen *Ama Birjina eta Haurra eta Familia Sakratua* izeneko lanetan garbi azaltzen dira autore honen ezaugarriak. Zehaztasunen garrantziak aurreko mendearekin duen harremana erakutsi arren, konposaketen antolamenduak eta tratamenduak goi-errenazimentuaren barnean ikusi beharrekoa dela garbi adierazten dute.

Pieter Brueghel Zaharra (c. 1525/1530-1569) joera naturalistaren ordezkariak aipagarriena dugu. Pieter Coecke van Aelst margolariarekin hezi zen. Bere lanean Boschen eragina ikus daiteke, antzeko mezua aurkeztuz. Erabilitako teknikari dagokionez, oinarri zuria erabiltzen zuenez, kolorea emateko kapa meheak erabiltzen zituen, akuarelagile bat izango balitz bezala. Nahiz eta gai herritarrak agertu normalean, askotan zaila da jakitea lan horien esanahia zein den. *Herbehereetako esatera zaharrak* izenburuko taula —Berlinden—, 1559koa, aipatutakoaren adibide egokia da. *Mundua alderantziz bezala* izenez ere ezagutzen da, azken finean hori baita gaia. Ehun esatera agertzen dira eta benetan harrigarria da nola elkartzen dituen guztiak. *Babeleko dorrea*, berriz, 1563ko lana da.



92. irudia. Pieter Brueghel Zaharra. Babeloko dorrea.

Bere obrarik ospetsuenetako bat dugu, non antzinateko arkitektura erromatarra ezagutzen zuela frogatzen den. *Ehiztariak elurretan* 1565ekoa da. Hemen paisaia da elementurik garrantzitsuena, ikuspuntu altua aukeratuz.

Azkenik, Anthonys Moor, Antonio Moro (1517-1576), aipatu behar dugu, erretratugile bikaina izan baitzen. Eskema berri bat sortu zuen, pertsonaiaren irudiak protagonismo osoa hartuz. Tizianoren eragina jasota, erretratatuaren izaera erakusten digu bere lanetan, Barrokoko margolari handien lana aurreratuz. Espainian eta Ingalaterran izan zen eta bere eragina oso handia izan zen.

11.2. ALEMANIA

XV. mendean “hasierako alemanak” —edo “primitiboak”— Herbehereetako egoera piktorikoaren ondorioz bigarren mailan baditugu ere, XVI. mendean egoera hori guztiz aldatu zen. Maila ikaragarria izango du azken mende horretan pintura germaniarrak eta aldaketa hori ulertzeko oso zaila da arrazoi zehatz bat ematea. Edozein kasutan, Erreformaren ondorioak latzak izan ziren bertan. Besteak beste, bezeriaren aldaketa ere izan zen eta, ondorioz, gai erlijiosoak asko gutxitu ziren. Bestalde, benetan aipagarria da Erdi Arotik zetorren ezaugarri espresiboa mantendu egiten dela, bertako margolariak grabatzaileak ere bazirelako.

Albrecht Dürer (1471-1528), Durero, eskola germaniarreko artistarik aipagarriena dugu. Hungariatik etorritako zilargile baten semea, Nuremberg hirian jaio zen. Hasieran aitaren lantegian izan zen aipatutako lanbidea ikasten, eta hamabost urterekin hiri horretako margolaririk garrantzitsuenaren —Michael Wolgemut—

lantegian sartu zen. Hiru urte egin zituen berarekin, xilografiaren teknika ere ikasiz. 1490 eta 1492 artean herrialdearen hego-ekialdean ibili zen, Rhin ibaiaren eskualdean eta beharbada Herbehereetan ere bai. 1494an Veneziara joan zen, han Gentilek eta Giovanni Bellinik eginikoaz gain, Lorenzo di Creci, Pollaiuolo, Mantegna eta Leonardoren lana ezagutzeko aukera izan zuen. Hurrengo urtean Nuremberg hirian zabaldu zuen bere lantegia bertako humanistekin harremanetan jartzeko. 1505 eta 1507 artean Venczian, Bolognan, Florentzian, eta Erroman ere izan zen. Bidaia hori dela eta, artista bere heldutasunera iritsi zen, goi-errenazimentuko margolaririk garrantzitsuenetako bat bihurtuz. Gainera, hiru tratatu idatzi zituen, gehienbat geometria eta proportzioak landuz.

Bere burua askotan margotu zuen. 1493an eginiko autorretratuan —Louvre museoan— ezkongai agertzen da, hurrengo urtean Agnes Frey izeneko emakumearekin ezkondu bazen ere. Horregatik darama kardulore bat eskuarte aipatutako lan horretan, garai hartan leialtasunaren sinboloa zelako. Hondo iluna erabilita, irudia nabarmendu egiten da hiru laurdeneko eskema erabiliz. 1498ko autorretratua —Prado museoan—, berriz, nahiz eta eskema berdina erabili, aldaketak nabarmenak dira. Jantzi dotoreak ditu eta eskuinean leiho batetik ikus dezakegun paisaiak sakontasuna ematen dio eszenari. Eredu italiarren eragina nabarmena da, non aldi berean margolaria bere maila adierazten saiatzen den. Bi urte beranduago eginiko autorretratua benetan ikusgarria da. Munich hiriko museoan ikus dezakegun taula honetan bere burua “imitatio Christi” bezala aurkezten du, iparraldean aurrez aurreko eskema hori Kristo margotzean bakarrik erabiltzen baitzen.



93. irudia. Albert Dürer. Autorretratua (Munich).

Neurri batean, Jainkoarekin parekatzen dela esan dezakegu, biak ere sortzaileak direlarik. Alderdi horretatik, margolariaren begiak eta eskua margogintza-ren sinboloak izango ditugu. Esan bezala, obra ikusgarria da. Garbi dago Durerok bere lanbideari buruz zer iritzi zuen, artisauengandik desberdinduz.

Paumgartner erretaula —Munich— 1502-1504 inguruan eginikoa da. Erdi Aroko gaia izan arren, alboko tauletan ditugun San Eustakio eta San Jurgi emaitza-icaren semeak dira; erdiko Natibitatean ere familia horretako partaide ugari ditugu. Edozein kasutan, hiru taulen artean desberdintasun ugari ikus daitezke, izkinako irudiek eskala desberdina baitute, aldi berean ezaugarri eskultorikoa erakutsiz. Alderdi horretatik erdiko eszena nahiko bitxia dela esan dezakegu, Gotikoko hierarkia agertzen delako. Beharbada, emaitza zerikusia izan zuten antolamendu horrekin, paisaiak eta arkitekturaren tratamenduak era egoki batean elkartzen baititu eszenak.

Italiara eginiko bigarren bidaiaren emaitzak dagoeneko 1505ean eginiko *Veneziar gazte baten erretratuan* —Viena— ikus daitezke. Naturalismoa ghitzez gain, kolorearen erabilera ere egokiagoa da. *Adam eta Evaren taulak* —Madril— 1507koak dira eta aipatutako aldaketa nabaria da beraien tratamenduan. Neurri naturalez eginiko lehen biluziak ditugu margogintza germaniarrean. Aipatutako eragin hori hala nola anatomiaren tratamendu idealizatuan, argilunaren erabileran, kolore eta bolumenetan ikus daiteke.

Hirutasunaren Adorazioa —Viena— 1511ko lana da.



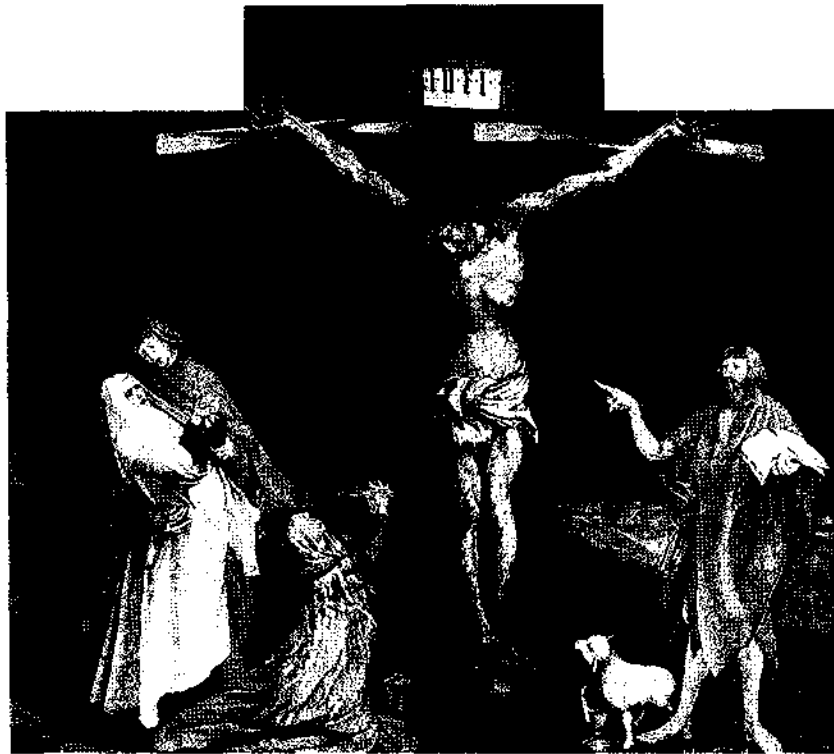
94. irudia. Albrecht Dürer. Hirutasunaren Adorazioa.

Mandaturia Matthäus Landauer izeneko pertsonaiak egin zion. 1508rako marrazki bat prestatua zuenez, urte horretarako eskaria jaso izan bide zuen. Konposizioak Rafaelen Sakramentuaren eztabaidarena gogorarazten du. Nahiz eta margolari germaniarrak obra hori ezagutu ez, antzeko formulazioa aurkezten du, arte italiarraren eraginez mintzaira klasikoa onartuz. Taula horretan *Civitas Deike* biztanleek Hirutasuna adoratzeko dute. Gainera, bertan ditugun irudiak monumentaltasun handikoak dira eta kolorearen erabilera ere benetan azpimarragarria da.

Enperadorearen aginduetara ere izan zenez, 1519an Maximiliano I.a erretratatu zuen. Lan ofiziala izanik, pertsonaiaren garrantzia azpimarratu zuen. Gainera, enperadoreak eskuan granada bat darama, boterea eta apaltasunaren sinboloa, munduaren forma izateaz gain barnetik urtsua izan arren kanpotik itxura eskasa duelako. Aipagarriagoa da 1521ean Joan III.aren enbaxadorearentzat eginiko *San Jeronimo* —Lisboa— azaltzen digun lana. Maisulana da, tratamendu psikologikoaz gain, marrazkia eta kolorea bikain erabiliz.

Lau Apostoluak —Munich— izenburuko bi taulak 1526koak dira. San Joan eta Done Petri ditugu batcan eta San Marko eta San Paulo bestean. Berritro ere monumentaltasun handiko irudiak dira eta kolorean ere Veneziako eragina agerri da. Lau tenperamentu edo izaerak sinbolizatzen dituztela pentsatzen da. Horrela, San Joanek izaera sanginiko edo odolbizi, Done Petri flematiko edo gibelandia, San Markok koleriko edo suterraza eta San Paulok melankoliko edo malenkoniatsua irudikatuko lituzkete. Edozein kasutan, maila ikaragarritzko lanak ditugu, artistaren trebetasuna ondo erakusten dutenak. Bestalde, aipagarriak dira Dureroren grabatuak, haiek eragina Europa guztira zabaldu baitzen.

Matthias Grünewald —Mathis Gothart Nithartt— (c. 1475-1528) margolariaren lana ere garrantzitsua da, inongo zerikusirik ez duen arren oraintxe ikusi dugunarekin. Kolorean oinarrituz, Erdi Aroko tradizioa mantendu zuen, 1509an Uriel von Gemmingen artzapezpikuaren gorteko margolaria izendatu zuten, arkitekturako lanez ere arduratuz. 1516an Albrecht von Brandenburg kardinalaren gortera deitu bazuten ere, 1520an bertatik alde egin behar izan zuen sinesmen luteranoak zituelako. Bere obrarik ezagunena, eta aldi berean ikusgarriena, Isenheimeko erretrata —Colmar— da, 1512 eta 1516 artean eginikoa. Taula guztiek maila ikaragarria badute ere, aipagarriena *Kalbarioa* erakusten duena da. Kristoren sufimendua nagusitzen da, espresio ikaragarritzko lana aurkeztuz. Argiarekin eta kolorearekin aipatutako ideia hori azpimarratu egiten da, emozioz beteriko obra lortzeko.



95. irudia. Matthias Grunewald. Isenheimeko erretaula. Kalbarioa.

Albrecht Altdorfer (c. 1480-1538) aurrekoarekin zerikusia duen autorea dugu, berak ere kolorea maisutasunez erabili baitzuen. Bere heziketari buruzko daturik ez da ezagutzen, baina 1505ean Ratisbona hirian bizi zela badakigu. Bere ospea zela eta, bertako arkitektoa ere izendatu zuten, arlo horri buruz ezer gutxi dakigun arren. Joera erromantikoa zuen eta, gehienbat, eginiko pasaietan ikus daiteke. Bere azken lanek Manierismoarekin lotura dutenez, Italian egonaldi bat egin zuela pentsatzen da. Danubioko eskolaren partaiderik garrantzitsuen bera dugu eta bere lanik ospetsuena *Alejandro Magno eta Darioren arteko Bataila* —Munich—. 1529ko taula horretan bere maisutasuna erakusten du, xehetasun handiz eginiko tropak paisaia-rekin elkartuta. Ikuspuntu altua aukeratuta, Mediterraneo guztia aurkezten digu, mailaketa kromatiko paregabea lortuz. Pasioaren erretaula urte batzuk lehenagokoa da, 1515 ingurukoa, non kolorearen erabilera oso azpimarragarria den ere.

Lucas Sunder edo Müller, Lucas Cranach Zaharra (1472-1553) deitua, bere aitarekin hezi zen. 1500 eta 1504 artean Vianan izan zen, margolanak egiteaz gain zurezko grabatueterako marrazkiak prestatzen. Dirudienez, Dureroren grabatuak ezagutzen zituen, urte horietan eginiko margolanetan erromantikoak dei ditzakegun ezaugarriak erakusten zituelako; izan ere, aldi berean paisaiak garrantzi handia zuen ezaugarri espresiboak nagusituz. 1504an Turingiara joan eta bertan Federiko

Jakintsuaren gorteko margolaria izendatu zuten. Gorteko giroa zela eta, bere estiloak aldaketa bat jaso zuen, hasierako berezkitasuna neurri handi batean galtzeko. Gainera, mandatu ugari zituenz lantegi zabal bat izatera behartuta izan zen, non bi semeek lan egin zuten, Hans Gazteak eta Lucas Gazteak. Beste jarraitzaileek bezala, beraiek ere maisuaren estiloari jarraitu behar izan zioten. 1508an Herbehereetan izan zen, non artea ezagutzeaz gain forma italiarren eragina ere ikusi zuen. Berak ere jaso zuen margogintza italiarraren eragina, batez ere veneziarrarena, iparraldeko margogintzan ohikoak ez ziren gaiak jorratuz. Bestalde, Luteroren laguna izanik, Erreformako erretratugilea izan zen, azkeneko urteetan eginiko lanetan aipatutako joera areagotzeko.

Albert Brandenburgoko kardinala Kristoren aurrean —Munich— 1520-1530 inguruan margotutako taula da.



96. irudia. Lucas Cranach Zaharra. Albert Brandenburgoko kardinala Kristoren aurrean.

Lan azpimarragarria da, lehen aipatutako berezkitasun horren azken froga bertan dugulako. Erdi Aroko hierarkia eta idciak baztertuz, kardinalaren erretratu bikaina gauzatu du aurreneko planoan egileak. Gurutziltzatuaren tratamendua oso bestelakoa da, zeinaren kokapen zehharra eta oihalaren mugimendua azpimarratu

behar diren, ikuslearen begirada bideratzen baitute. Horrela, hondoan ikus daitezkeen Golgota mendia eta ekaitza nabarmentzen dira. Beraz, paisaiaren eta atmosferaren tratamendua nagusitzen dira, artistaren maisutasuna erakutsiz. Ez zen hori izan kardinalarentzat eginiko lan bakarra. San Jeronimo bezala ere margotu zuen, bere estudioan 1525ean —Darmstadt— eta paisaia batean 1527an —Berlin—. Aurrenekoan izan ezik, badirudi beste bietan bere lantegiaren parte-hartzea handia izan zela.

Maitale-bikote desberdina izeneko gaia, berriz, behin baino gehiagotan margotu zuen. Adibidez 1532an eginikoa Stockholm hiriko museoan dugu, 1537koa Bartzelonan eta Pragakoa, berriz, beharbada zertxobait lehenagokoa da. Edozein kasutan, gutxi gorabehera hogeitaz bertsio egotzi zaizkio. Garaiko literatura satirikoarekin bat etorrira, honclako lanetan adin desberdineko bikotek agertzen dira eta maitasunaren ordeiz interes desberdinak nagusitzen dira. Gaia ez zuen berak asmatu. XV. mendearen bukaeran eta XVI.aren hasieran arrakastatsua izan baitzen Alemanian eta Herbehereetan. Cranach Zaharraren lantegitik ateratakoek antzeko ezaugarriak dituzte, non emakume gazteek garaiko jantzi dotoreak dituzten.

Gai mitologikodun lanak ere egin zituen, Italiako artearekin konparatuta tratamenduak zerikusirik ez badu ere. Horrela, *Herkules Onfalaren etxean* —Brunewick— 1537ko taula da. Atzeneko urteetako lanetan askotan egin zuen bezala, kasu honetan ere talde-erretratu bat aurkeztzen digu. Gai mitologikoa izan arren, bertako bizimoduaren arabera azaltzen digu, eszena guztiz arrunta izango balitz bezala aurkeztuta. Horrela, garaiko familia burges germaniar baten aurrean gaudela esan dezakegu, generoko eszenaren itxura hartuz. Gai erlijiosoko lanei dagokienez, *Atsedendia Egiptorako bidean* —Berlin— izenburuko lana oso ospetsua dugu, 1540an margotu zuena. Irudiek triangelu bat osatzen dute, oso zurrana ez izan arren, hemen ere paisaiaren tratamendua nabarmenduz. Bertan garbi ikus daiteke zergatik den Danubioko eskolaren sortzaileetako bat.

Torgauko gazteluan Karlos V.aren ohorez eginiko chizaldia erakusten duten bi taulak —Madril— 1544 eta 1545 artean eginikoak dira. Gaiak berak Erdi Aroko tapizetan du jatorria, geroago ere Rubensekin eta Snydersekin arrakasta izan zuena. Nahiz eta, ziurrenez, margolariak berak parte hartu ehizaldi horretan, apunteak hartuz, emaitza bitxia dela esan dezakegu, narrazioa baino gehiago apaindura-itxura hartuz. Proporzioen eta perspektibaren tratamendua desegokia izanik, ez da harritzekoa aipatutako emaitza lortzea. Edozein kasutan, garai hartan nobleziak zuen ohituretako bat aurkeztzen digu, neurri batean dokumentu historiko garrantzitsutzat har daitekeena.

Hans Holbein Gaztea (1497/1498-1543) erretratugile aipagarria izan zen, eta kontuan izanik Alemaniako egoera urte horietan, benetako artista errenazentista ere bai. Holbein Zaharraren bigarren semea izanik, aitarekin hezi zen. Gero, 1515 urtearen bukaeran Basileako Hans Herbst margolariaren lantegian sartu zen ofizial gisa, Ambrosio anaia zaharragoarekin batera. 1517an jaso zituen lehen mandatuak.

Erretratuez gain, zurezko grabatuak, beirateen discinuak eta etxebizitzaren fatxadetan apaindura monumentalak egin zituen. Dirudienez, garai hartan Italian izan zen, Lombardian eta Emilian, eta 1519an Basilea hiriko margolarien gremioan onartu zuten. 1524an Frantzia izan ondoren, Herbehereetan eta Ingalaterran ere izan zen, azken herrialde horretara 1526an iristeko. 1532tik aurrera Londresen bizi zen gehienbat, mandatu ugari jasoz. Bere lanari dagokionez, 1528 ondoren eginiko lan gehienak erretratuak dira. Ikerketa psikologikoa, xehetasunen errerealismoa eta kolorearen erabilera egoki bat erakutsiz, esan bezala, margogintza germaniarreko erretratugilerik garrantzitsuenen dugu.

Kristo hilobian —Basilea— 1521 eta 1522 artean margotutako taula da. Lan hori egiteko gorpu batean oinarritu zen, garai horretako obretan forma arkitektonikoak eta apaindura italiarrak iparraldeko elementuekin elkartuz. Bezeroen arabera, mota desberdinetako lanak prestatu zituen, esan bezala, ezaugarri desberdinak erabiliz. Fatxadetako apainduretan ere ikuslearen harridura sortzen saiatu zen, hasierako urte horietan beste maisu batzuen elementuak hartu eta konposizio berriak sortuz. Edozein kasutan, hurrengo urteetan ez zuen horrela jokatu.

Darmstadteko Ama Birjina edo Jakob Meyer burgumaisuaren Ama Birjina —Darmstadt— 1528 inguruan eginiko lana da. Mandatu erlijiosoei dagokienez, azken lanetako bat da, non burgumaisua eta bere familia Ama Birjinaren babespean ageri diren. Lan garrantzitsua da, Europako iparraldean Ama Birjina, Jesus eta San Joan txikia elkarrekin aurreneko aldiz agertzen baitira. Beharbada autoreak gai hori grabatu italiarren bitartez ezagutu zuen, baina ziurrenez Frantziako egonaldian izan zuen Leonardoren eta Rafaelen lanak ikusteko aukera. Ama Birjina idealizatua agertzen da eta familiako partaideak, berriz, errealistak dira. Horrez gain, konposizio orokortua da, irudiek ia espazio guztia betetz. 1528an Basilea hiriko eliza askotatik irudiak kendu egin ziren, hurrengo urteko inauterietan arazo ugari izanez, jarrera ikonoklasta zabaldu baitzen. Ondorioz, herri-kontseiluak irudiak debekatzearabaki zuen.

Ingalaterran, eta batez ere 1532 eta 1534 artean, bertan bizi ziren Hansako merkatarientzat, gorte-gizonentzat eta Frantziako enbaxadorearentzat egin zuen lan, Georg Gisze merkatariaurren erretratuak —Berlin— adibide ona da. 1532ko lana da. Irudia konposizioaren erdian kokatzen da eta alboetan elementu ugari ditu. Mahai gainean ditugun tresnetan autoreak natura hilak xehetasunez aurkezten zituela erakusten digu, XV. mendeko margogintza germaniarretik eta, batez ere, holandarretik hartu zuen joera agerian utziz. Horrela, hainbat erretratutan egin zuen bezala, jatorri italiarreko monumentaltasuna aipatutako errerealismo horrekin elkartu zuen, paleta bizi baten bitartez aberastuta.

Zalantzarik gabe, Holbein Gaztearen lanik ezagunena *Enbaxadoreen erretratu* —Londres— da.



97. irudia. Hans Holbein Gaztea. Enbaxadoreen erretratu.

1533ko taula horretan Jean de Dinteville, Frantziako enbaxadorea, eta Georges de Selve, gotzaina, agertzen dira. Biak plano berean aurkitzen dira eta haien artean tresna ugari dituen mahai bat. Konposizioa ez ezik obraren zentzua ere benetan aipagarria da. Ez da erretratu soil. aurreneko planoan buru-hezur baten *anamorfosis* delakoa ikus dezakegulako. Horrela heriotzaren iristeia —*vanitas* gaia azken finean— aipatzen da, agian atzealdean ditugun tresna horiekin batera esanahi zabalagoa osatuz. Atzealdeko liburua, adibidez, Johann Walterrek 1524an argitaratutako *Kantika espiritualak* izenekoak da, katolizismoa eta protestantismoaren arteko elkartzeko nahiarekin zerikusia izan dezakeena.

Ingalaterrako gortean eginiko lanei buruz datu gutxi baditugu ere, badirudi 1533tik aurrera, eta Enrike VIII.aren mandatuz, Ana Bolenarentzat bitxiak disei-

natu zituela. Halere, gorte-margolaria izan zenez, erregea bera ere margotu zuen. Edozein kasutan, margolari honen merkatua benetan zabala izan zen, Europako herrialde askotarako lan egin baitzuen.

11.3. FRANTZIA

XVI. mendearen hasieran Jean Bourdichon (c. 1457-1521) da Frantziako margolaririk aipagarrienetako bat. Erretratuak eta margo erlijiosoak egin arren, ezagutzen diren obra bakarrak Napoli hirian dagoen triptiko bat eta zenbait miniatura dira. Lan horietan eragin italiarra nabarmena da, gehienbat Peruginorena. Edozein kasutan, beste autore batzuen eragina ere jaso zuenez, Italian izan zela suposatzen da. Garai horretakoa zen ere Jean Perréal edo Jean Parisekoa (?-1530) aurrekoa baino famatuagoa izan zena. Italian hiru aldiz egona, Leonardo ezagutzeko aukera izan zuen eta bere miniaturretan zenbait erretratu agertzen dira. Beraietan naturalismoa nagusitzen da, aldi berean Italiako margogintzaren eragina ere erakutsiz. Bestalde, Frantzisko I.ak Italiako zenbait artista italiar Frantziara joateko gonbidatu bazituen ere, ez zuen arrakasta handirik izan. Leonardok bertan igaro zituen bere azken hiru urteak eta Andrea del Sartok urte bakar bat egin zuen.

Giovanni Battista Rosso (1494-1540) eta Francesco Primaticcio (1504-1570) ditugu Fontainebleauko eskolaren sortzaileak. Bertan eginiko lan gehienak galdu egin badira ere, zenbait gelatan geratutakoek margotutako panelak eta iztukuzko erliebeak nola elkartzen zituzten erakusten digute.



98. irudia. Giovanni Battista Rosso. Pietatea.

Horrez gain, benetan aipagarria da Rossok eginiko *Pietatea*. 1530 eta 1540 artean eginiko obra hori Louvre museoan dugu, bere ezaugarriak azpimarragarriena dramatikotasuna izanik. Noski, lan guztiz manierista dugu, konposizioan eta kolorearen erabileran ikus daitekeenez. Gainera, kontuan izan behar dugu Fontainebleauko Frantzisko I.aren galeria 1533 eta 1540 artean gauzatu zuela. Aipatutako eskola horren apaindura-mota berak sortu bazuen ere, Primaticcio izan zen marrazkien ereduaren sortzailea. Erroman antzinateko eskultura ikusi ondoren, eta Parmigianinoren eragina ahaztu gabe, bere estiloa zertxobait aldatu zuen. Horrela, berak eginiko irudiak luzeak eta delikatuak dira. Berak ere zenbait galeria apaindu zituen non ilusionismoak gero eta garrantzi handiagoa izan zuen. Prestatutako panel horietako batean oinarritzen da Ulises eta Penelope izenburuko mihisea —Ohio—, garaiko dotorezia nagusituz.

Jean Clouet (c. 1475-c. 1540) Herbeheretan jaio zen. Agian Quentin Metsysen inguruko maisu batekin hezi eta gero Frantziara alde egin zuen. Han gorteko margolaria izan zen, batez ere erretratuak eginez, nahiz eta dokumentuen arabera margolan erlijiosoak ere egin. Marrazki ugari ezagutzen dira eta beraietan oinarrituta zenbait margolan egotzi zaizkio, dokumentatutakoak ez zaizkigulako iritsi. Frantzisko I.aren —Louvre— erretratua da bere lanik ezagunena. Taula hori 1535 inguruan margotu zuen. Erregea bera zehaztasun gehiegirik gabe agertu arren, jantzia eta bitxiak xehetasunez eginak daude eta hondoan brokatu gorri bat azaltzen da. Proporzioak direla eta, garbi dago Manierismoaren eragina jaso zuela Fontainebleauko eskolarengandik. Marrazkietan bezala, hemen ere dotorezia nagusitzen da eta pertsonaiaren tratamenduan urruntasuna ikus daiteke. Aipatutakoaz gain, errege-familiako beste partaide batzuen erretratuak ere egin zituen.

Niccolò dell'Abbate (c. 1512-1571) margolaria Modena hirian jaio eta hezi zen eta 1552an Fontainebleauan aurkitzen dugu. Primaticcioren aginductara lan egin bazuen ere, garai horretan eginiko zenbait margolan ezagutzen dira. Bere ekarpena gehienbat paisaiaren pinturan ikus daiteke, Frantziako margogintzaren ikuspegitik zerbait berria ekarriz. *Orfeo eta Euridice* —Londres— izenburuko lana adibide ona da. 1557 inguruan eginiko lan horretan Dossi Dossoren eraginaz gain, Herbeheretako margogintzarena ere ikus daiteke. Horrela, Patinir eta bere jarraitzaileen lana kontuan izanik, ikuspegi panoramikoaz azaltzen digu, non koloreen aukeraketa bera ere guztiz manierista dugun.

Jean Cousin Zaharra (c. 1490/1500-c.1560) izeneko margolariak ospe handia izan zuen. Sens hirian jaioa, 1538an Parisera joan zen non mandatu ugari jasota, margolanak egiteaz gain beirateak ere diseinatu zituen. Mendearen erdialde inguruan eginiko *Eva Prima Pandora* —Louvre— da bere lanik ezagunena.



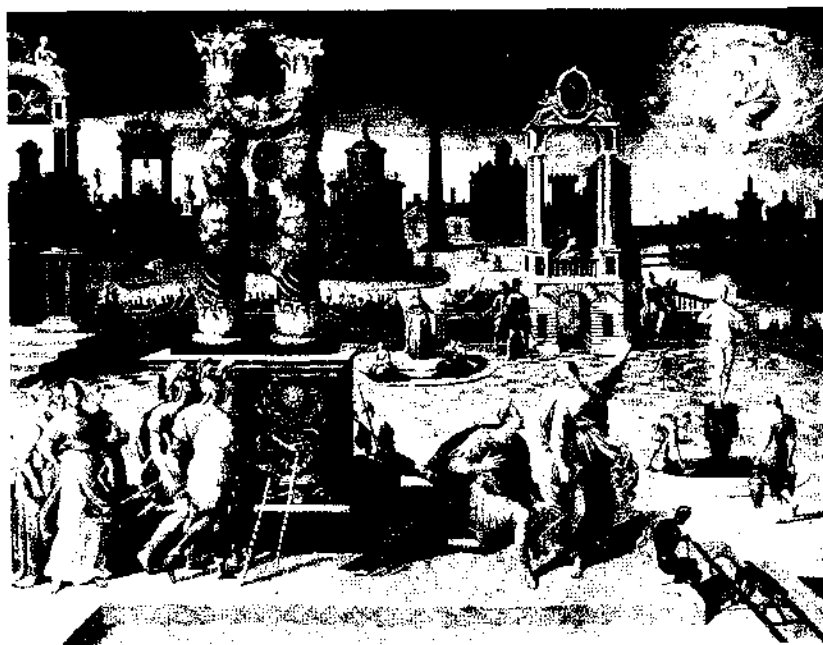
99. irudia. Jean Cousin Zaharra. Eva Prima Pandora.

Irudiaren buruan eta biluziaren marrazkian Rossoren eragina ikus badaiteke ere, hondoaren tratamenduak ez du zerikusirik Fontainebleauko eskolarekin; izan ere, Leonardoren lanaz gain Dureroren grabatuak ere ezagutu zituen, haien eragina jasoz. 1543an eginiko kontratuari esker dakigu San Mami santuari buruzko tapizak ere berak disainatu zituela. Hiru iritsi zaizkigu: bi Langres hiriko katedralan eta bestea Louvre museoa. Apaindurak Rossoren eragina erakusten du, eszenetan, berriz, Rafaelena eta Giulio Romanorena azalduz.

François Clouet (c. 1505-1572) lehen aipatu dugun Jean izenekoaren semea eta ikaslea izan zen. Aita hil zenean, Frantzisko I.ak bere lekuan izendatu zuen eta, gero, Enrike II.aren garaian ganbarako laguntzaillea izan zen. Eginiko erretratuetan Florentzia hiriko margolarien berri bazuela erakusten digu, aukeratutako tipoak harreman handia baitu Pontormok, Bronzinok eta Salviatik erabili zutenarekin. Alderdi horretatik, oso interesgarria da Pierre Qutherena —Louvre—, 1562an eginikoa. Bere ezaugarriak kontuan izanik, ez da harritzekoa historialari askoren ustez egilea Italian egona izatea. Karlos IX.aren erretratua —Viena— oso desberdina da. 1570ean eginiko lan horretan eragin germaniarra nagusitzen da, Europa guztian zabaldu zen erretratu manierista bat aurkeztuz. Halere, bere lanik ospetsuena *Emakumea bainuan* —Washington— izenburuko taula da. 1570 inguruko obra honetan ere ezaugarri manieristak ikus ditzakegu, eragin italiarrak gain neurri batean Herbehereetako ere aipatu izan delarik. Aurreneko planoaren eta hondoaren artean kontraste handiak sortzen ditu espazioaren tratamenduari eta kolorearen erabilerei esker. Bere garaian ere arrakastatsua izan zen, maila eskasagokoa izan arren, Chantillyn kopia bat baitugu.

Corneille de Lyon (c. 1500-1574) garai horretako erretratugile ospetsua izan bide zen, gaur egun berataz ezer gutxi ezagutzen badugu ere. Holandarra jaiotzez, 1547an frantses nazionalizatu zen. Erregeentzat egin zuen lan. Pierre Aymeric pertsonaiaren erretratua 1533koa da. Neurri txikiko lan horretan irudia hondo berde baten aurrean kokatuta dago eta bertan tratamendu naturalista nagusitzen da. Gabrielle de Rochechouarten erretratuak —Chantilly— ere ezaugarri berdinak ditu, kasu honetan 1574 inguruan margotutako taula izan arren. Edozein kasutan, margolari honen inguruan zalantza ugari daude, oso datu gutxi ezagutzen baitira.

Mendearen bukaeran margogintzaren maila baxua izan zen. Antoine Caron (c. 1521-1599) Fontainebleaun Primaticcioren aginduetara izan zen, gero Katalina Mediciren margolari bihurtuz. Bere obra gorteko manierismoaren adibide egokia da, sofistikazioa eta irrazionaltasuna erakutsiz. Alegoriak, batailak eta magiarekin lotura duten gaiak margotu zituen, ezaugarri formalak ere guztiz manieristak direlarik: kanon luzeko irudiak buru txikiegiekin, espazio zabalak, perspektiba manipulatuak, giro irrealak eta kolore subjektiboak. *Augusto eta sibila* izenburuko lana —Louvre— adibide ona da, non irrealtasuna nagusitzen baita.



100. irudia. Antoine Caron. Augusto eta sibila.

Maitasunaren hiletak —Louvre— izenburukoan espazioaren tratamendua ez da hain irreal, beharbada Italian aurkitutako freskoetan oinarrituta dugulako, baina beste ezaugarri guztiak bertan ditugu. Jean Cousin Gaztea (1522-1594) aitarrekin hezi zen, zenbait kasutan berarekin kolaboratuz. Manierismo florentziarraren

eragina erakusten du eta lanik ezagunena *Azken Judizioa* —Louvre— izenekoa da. 1615eko grabatu horretan Bronzino eta Herbehereetako margogintzaren eragina azaltzen da.

11.4. INGALATERRA ETA PORTUGAL

Kontuan izanik 1535etik aurrera gai erlijiosoak baztertuak izan zirela Ingalaterran, ulertzekoa da erretratuak izandako garrantzia. Hans Holbein Gaztea (1497/1498-1543) germaniarra dugu erretratugilerik aipagarriena. 1526an iritsi zen aurreneko aldiz Londresera, Erasmok Tomas Mororentzat idatzitako eskutitz batekin. Lehen egonaldi hori 1528ra arte luzatu zen. Garai horretan nazioarteko humanismoarekin harremanetan zegoen jendea margotu zuen, Warham Artzapezpikua —Louvre—, Tomas Moro —New York— eta abar.



101. irudia. Hans Holbein Gaztea. Tomas Moro.

Denak ere maila handiko lanak dira. Linealtasuna nagusitzen da, irudia espazio zehatz baten aurrean kokatuz. Autorea 1532an itzuli zen Londresera. Lehenago eginiko erretratuekin konparatuta, oraingoak apalagoak dira. Jane Seymour erreginaren erretratua —Viena— 1536 ingurukoa da eta bertan, urte horietako lan guztietan bezala, irudia nahiko planoa agertzen da. Enrike VIII.a 1537an margotu

zuen lehenbizi —Tyssen museoa, Madril—, bertan François Clouet frantsesak erabilitako eskema errepikatuz. Gortearantzat beste erretratu batzuk ere egin zituen eta Ingalaterrako margolarien artean eragin handia izan zuen.

1545 inguruan Guillim Scrots holandarra errege-margolaria izendatua izan zen. Eduardo VI.a, Galeseko printzea —Windsor— eta Elizabeth printzesa —Windsor— 1546 inguruan margotutako erretratuak dira. Garaiko modaren arabera eginak, biak ere obra egokiak dira. Edozein kasutan, gorputz osoko erretratuak nahiago izan zituen, Henry Howard, Surreyko kondea izenburuko lanean ikus daitekeenez. Askoz aipagarriago da 1554an Antonio Morok —Anthonis Mor van Dashorst— (c. 1517-1577) eginiko bisitaldia, Maria Tudor erregina behin baino gehiagotan margotzeko. Gero Herbehereetako zen Hans Eworth izan zen erretratugilerik famatuena, Ingalaterran 1549 eta 1573 artean egon zena. Bere lanak gero eta apalagoak izan ziren, Holbein eta Mororen eragina azalduz. Bere ondoren atzerritarrak ziren beste margolari batzuk ere iritsi ziren, baina Holbein eta Morok erakutsitako maila lortu gabe.

Portugalen ere XVI. mendearen bigarren erdialdean ezaugarri manieristak dituen pintura nagusitzen da. Cristobal de Morais jatorriz espainiarra zenak, bertako gortean lan egin zuen 1551 eta 1557 artean. Berak eginiko bi erretratu ezagutzen ditugu, bietan On Sebastian agertuz. Antonio Campelo, berriz, Erroman hezi zen. Lorenzo Salzedo Katalina erreginaren margolaria izan zen eta bere lanik garrantzitsuenak Belemeko komentuarien kapera nagusian dugu. 1572 inguruan egin zituen bertako bost taulak, gaur egunean lau bakarrik baditugu ere, beraietan erromanismoaren ezaugarriak erakutsiz. Gaspar Dias ere Italian hezi zen, 1560 eta 1590 artean Lisboan lan egin zuen. Obra ugari utzi dizkigu, Parmako eta Erromako manierismoaren eraginak azalduz.

Hurrengo belaunaldian Francisco Venegas espainiarra nabarmendu behar da, 1573 eta 1590 artean Portugalen bizi baitzen. Zilargile bezala hezia, xehetasun handiko lanak egin zituen. 1583an Felipe II.ak ganbarako margolaria izendatu zuen. Hernan Gomez Roman Herbehereetan hezi zen eta bera ere Felipe II.aren aginduetara izan zen. Agian Diego Teixeira ere Italian hezi zen, Trentoko ideiekin bat datorren manierismo ofiziala erabiliz. Edozein kasutan, garai horretako margolaririk garrantzitsuenak Alonso Sánchez Coelho dugu. Valentziarra izatez, bere aitona-arekin hezi zen Castel Rodrigo izeneko hirian. Portugaleko Juan III.ak Herbehereetara bidali zuen eta, gero, Antonio Moreorekin ikasi zuen. Erroman izan ondoren, Portugaleko erregearen aginduetara izan zen, Espainiako gortean ere lan eginez.

11.5. BIBLIOGRAFIA

- Blunt, A. (1977): *Arte y arquitectura en Francia 1500/1700*, Ediciones Cátedra, Madril, 13-163. or.
- Cloulas, I.; Bimbenet-Privat, M. (1997): *La Renaissance Française*, Editions de la Martinière, Paris.
- Erakusketa (2001): *L'entreprise Brueghel*, Flammarion, Maastricht.
- Garrido, C.; Van Schoute, R. (2001): *El Bosco en el Museo del Prado. Estudio técnico*, Madril.
- Harbison, C. (1995): *La Renaissance dans les pays du Nord*, Flammarion, Paris.
- Lévêque, J.-J. (1984): *L'école de Fontainebleau*, Editions Ides et Calendes, Neuchatel.
- Marijssen, R.-H. (1996): *El Bosco*, Electa, Madril.
- Morales y Marin, J.L. (1986): "Pintura renacentista", in Franca, J.a.; Morales y Marin, J.L.; Rincon Garcia, W.: *Arte portugués*, Summa Artis, XXX, Espasa Calpe, Madril, 273-284. or.
- Panofsky, E. (1982): *Vida y arte de Alberto Durero*, Alianza editorial, Madril.
- Panofsky, E. (1998): *Los primitivos flamencos*, Cátedra, Madril.
- Waterhouse, E. (1994): *Pintura en Gran Bretaña*, Cátedra, Madril, 13-52. or.
- Wood, C. S. (1993): *Albrecht Aldorfer and the origins of landscape*, Reaktion Books, Londres.

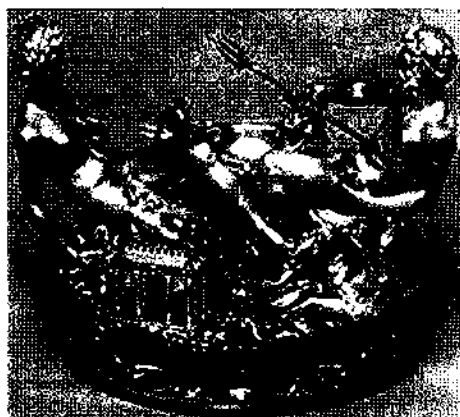
12. Bestelako arteak

Ikusitakoaz gain, badira artelan gehiago garai oparo honetan. Garrantzitsuenak hemen ikusiko ditugu, ezaugarri nagusiak eta egile aipagarrienak aurkezteaz batera. Eguneratzeko asmoa inposatzen da, non elementu klasikoek gero eta garrantzi handiagoa izango duten. Zenbait arlotan margolarien lanari esker zabalduko dira, beste batzuetan antzinatera joz, apaindura nagusitzen baita. Edozein kasutan, herrialdeen arteko harremanak antzekoak dira eta, askotan, arestian aipatutako artistak ikusiko ditugu.

12.1. URREGINTZA

Arlo honetan ere Medicitarrek zerikusi handia izan zuten Florentzia hirian lortutako mailarekin. Vasarik berak dioskunez, Lorenzo Handiak edo Magnifikoak hainbat herrialdetako maisuei deitu zien, harribitxiak leuntzeaz gain arraroak ziren gauzak ekartzeko eskatu. Giovanni delle Corniole dugu maisu horietako bat, sardonizezko zigilu baten egilea, non Kerkules ageri den. Picr Maria Serbaldi da Pescia izenekoak ere aipatutako pertsonaia horrentzat egin zuen lan, gero Aita Santuaren babespean izateko. Bera dugu sardonizezko plaka batean agertzen den Bakanalaren —Louvre— arduraduna. Oro har, eskulturaren eragina erakusten dute lan hauek, hasieran Donatellorena, Verrocchioarena eta Pollaiolorena nagusituz. Manierism-oaren garaian, ordea, arrakastatsuenak Michelangeloren, Pontormoren eta Rossoren lanak dira. Azkenik, XVI. mendearen bigarren erdialdean Barrokoa aurreratzen duten apaindurak eta kiribildurak agertzen dira.

Errenazimentuko urregilerik aipagarriena Benvenuto Cellini (1500-1574) eskultore manierista dugu. Bere lan eskultorikoez mintzatu gara, baita bere bizitza zein istilutsua izan zen aipatu ere. Erroman izan zenean bertako diru-etxea zuzendu zuen, dominen txanpongintzaz eta urregintzako zenbait lanez arduratuz. Frantziara alde egin zuenean, Parisen artisau italiar, frantses eta germaniarrekin lantegi bat antolatu zuen. Bere obrarik famatuena erregearentzat eginiko gatzontzia —Vienako museo batean izan zen, lapurtu zuten arte— da.



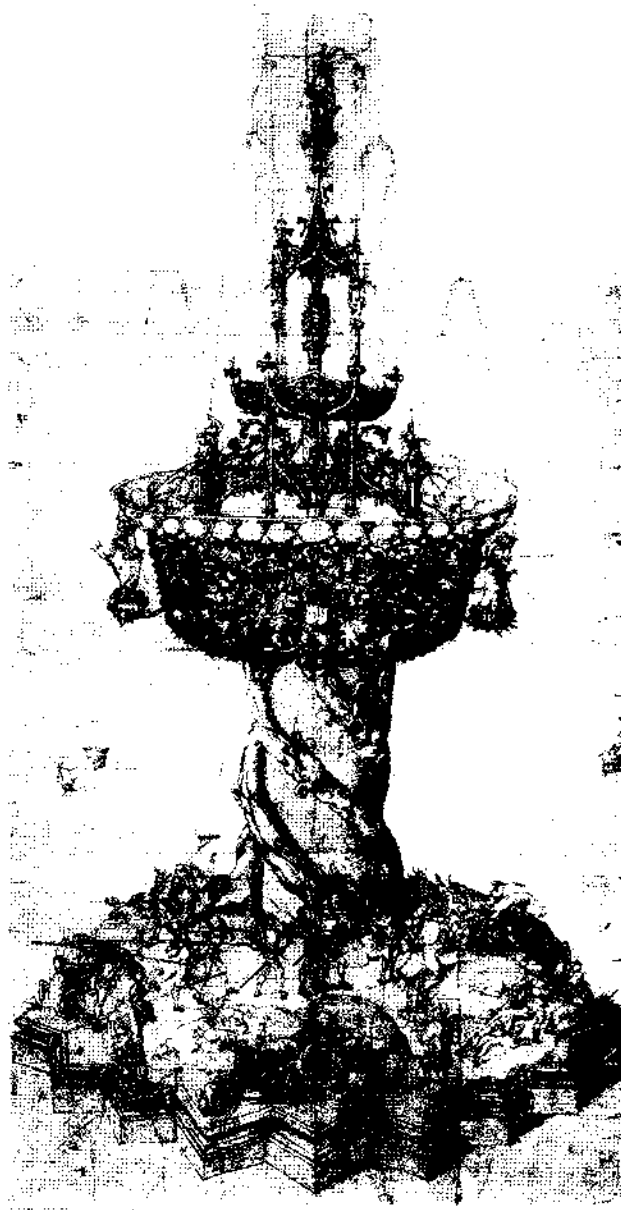
102. irudia. Benvenuto Cellini. Gatzontzia.

1540 eta 1543 artean eginikoa, urrea, ebanoa eta esmalteak erabiliz gauzatu zuen. Neptuno eta lurraren jainkosa ditugu bertan, eta beraien ondoan itsasontzi bat gatzera eta garaipen-arku bat piperbeltzerako. Irudien jarrerari dagokionez, batez ere azkenekoaren kasuan, Michelangelok eginiko Medicitarren hilobietan oinarritu zen. Artelan bikaina da. Gainera, Cellini bi idazlanen egilea dugu. *Vita* izeneko autobiografia beranduago kaleratu zen eta *Trattati dell'Oreficeria e della Scultura* izeneko tratatua 1568an argitaratu zuen. Bertan kontu teknikoak aipatzen dira, horrez gain errubia, zafiroa, esmeralda eta diamantea sua, airea, lurra eta uraren —lau elementuak— baliokideak direla zioen.

Atzeritik etorritako maisuak ere izan ziren Florentzian. Pietro Coster Herbeheretako zen eta 1558an zilarrezko taza bat egin zuen. Hans Domes, Herbeheretako ere, aipatutako hirian 1563 eta 1601 artean aritu zen lanean. Milanekin izandako harremana dela eta, Jacopo da Trezzo (1514-1589) grabatzaile eta dominagilea nabarmendu zen, gerora Felipe II.aren aginduetara izan zena. Bernardo Buontalenti (1536-1608) ere garaiko artistarik aipagarrienetako bat da. 1583an egin zuen *lapis lazuliko* txarroak —Florentzia— esfinge-forma duten euskarriak ditu; bukaeran arrain-itsas bat izanik, handik kate bat ateratzen da. Esfinge horien tapa eta oina Jacques Bylivert holandarraren eginkizuna izan ziren.

Venezia ere hiri garrantzitsua izan zen. Ekialdearekin zuen harremana dela eta, filigranaren teknika erabiltzen jarraitu zuten. Edozein kasutan, bertako artisauek trebeak ziren metaleen eta harribitxi, harrizko kristalen eta esmalteen arteko batasunean, prozesio-gurutze ikusgarriak eginez. Zilargileen artean aipagarrienak Leone Leoni (c. 1509-1590), Vittore Camello (1455-1537), Gerolamo Campagna (1549-1626) eta Valerio Vicentino (1468-1546) izan ziren. Alessandro Vittoria (1524-1608), berriz, urregilea eta dominagilea izateaz gain, eskultorea ere bazen, aurreko kapitulu batean ikusi dugun legez. Louvre museoan dugu Veneziako errepublikak Maria Mediciri oparitutako ispilua, 1600 inguruan eginikoa, marroan esmeraldak, *kameuak* eta agatak dituen.

Alemaniko hegoaldean, gehienbat Nuremberg, Estrasburgo eta Augsburg hirietan, merkatarien eta bankarien mezenasgoarengatik urregintzak bultzada handia jaso zuen. Albrecht Dürer (1471-1528), Durcro, margolari handiak diseinu ugari prestatu zituen, zenbait eredu sortuz. Londresen ikus dezakegu —British Museum— azpil batentzat eginiko marrazkia, gotiko berankorreko elementuak ikuspegi errenazentista batekin azalduta.



103. irudia. Albrecht Dürer. Azpil baten marrazkia.

Hans Holbein Gazteak (1497/1498-1543) ere prestatu zituen zenbait discinu, Gotikoaren azken formak berari esker gairatutuz. Munich hiriko museoan dugu berak discinatutakoetatik iritsi zaigun kopa —1540 ingurukoa— bakarra. Urre esmaltatuzkoa da, errubiak, perlak eta esmeralden tartekapenekin. Edozein kasutan, eta Wenzel Hollar grabatzailearen lanari esker, margolari honek prestatutako marrazki asko XVII. mendean ezagutu ziren.

Kopei dagokienez, Errenazimentu germaniarrak forma desberdinak sortu zituen: *Agley-Becher* —petaloduna—, *Trauben-Pokal* —mordo formakoa— eta *Ananas-Pokal* —pina-formakoa— izenekoak. Baziren ere esanahi sinbolikoa zuten tipologiak, tapen gainean ere apaindura zutenak. Manierismoaren garaian Wenzel Jamnitzer (1508-1585) azpimarratu behar da, bere lanik ikusgarriena Amsterdam hiriko muscoan dagoen mahi-zentroa delarik. 1549an egina, erdian lurraren alegoria dago, loreak eta frutak dituen otzara bati eusten.

Frantzia *Fontainebleauko* eskolaren garaia dugu unerik garrantzitsuenak. Celliniren egonaldia garrantzitsua izan zen. 1540 eta 1545 artean Gorteko mandatuak erantzuna eman zien. Teknika aldetik aurrerapenak nabarmenak izan ziren, urreztadura, galdaketa eta mailuketa arloetako lanak asko hobetuta baitzeuden. Gainera, harribitxiak erabilera ohikoa zen, perlak, kristalak, jaspeak eta esmalteak besteak beste. Chartresko katedralean dagoen intentsu-ontzia 1540 ingurukoa da. Lan ikusgarri horretan estruktura gotikoak mantendu arren obra manierista dugu.

Ingalaterran garrantzi handia izan zuen Hans Holbein Gaztearen iristeak. Berari esker aldaketa handia gertatu zen, ideia berriak zabalduz. Lepokoentzako eginiko discinuek —Londres— garbi erakusten digute aldaketa hori zenbaterainokoa izan zen. Horrez gain, garai horretan aristokraziako mahai-zerbitzuek ere garrantzi handia izan zuten, gatzontzia nagusituz. 1576an eginiko *Gibbon* izeneko gatzontziak tenplu txiki baten forma du, non erdian zilindro baten barnean Neptunoren irudia duen. Kopetan ere Errenazimentu italiarraren eragina ikus daiteke; izan ere, Ana Bolenaren kopak, 1535ekoak, kopa veneziarren eragina baitu. Isabel erregearen garaian, berriz, Turkiatik eta Txinatik portzelanazko objektuak ekarri eta bertan zilarrezko lanekin elkartzen ziren, gustu exotikoarekiko zaletasuna erakutsiz. Benetan interesgarria da izan ere, *Glyne Cup* izenekoak; 1590 inguruko kopa horren estrukturan pelikano bat —cukaristiaren sinboloa— agertzen baita.

12.2. TAPIZGINTZA

Errenazimentuaren heltzearekin tapizgileek lehen zuten askatasuna neurri handi batean galdu egin zutela esan daiteke, agintean ziren familia handienek beraien lantegiak zabaldu baitzituzten. Edozein kasutan, gremioaren erakuntza mantendu egin zen. Brusela hirian XV. mendearen erdialdean artilezko chuleengandik banandu eta beraien estatutuak izan zituzten. Gainera, merkatarien garrantzia gero eta handiagoa izan zen. Anberes hirian gertatutakoa da adibiderik onena. Nahiz eta

bertan tapizik ez egin, XVI. mendean hiri hori genuen salketarako merkaturik garrantzitsuena zeren 1555ean bertako merkatariek salmentan zeuden tapizak erakusteko —baita hariak eta lehengaiak ere— eraikuntza berri bat eraiki baitzuten. Kalitatea ziurtatzeko asmoz, tapizek bi marka zeuzkaten, bata hiriari zegokiona eta bestea lantegiari. Bestalde, eta kontuan izanik lan hauek zenbateraino zabaldu ziren, lanbide berri bat ere agertu zen: saretagilea. Dena den, kartoigilea da pertsonarik garrantzitsuena eta estilo berriaren ezaugarriak inposatzen dituena. Ez da harritzekoa garaiko margolaririk handienek lan horretaz arduratzea. Beraz, aldaketa ugari izan ziren, garai honetan; izan ere, ale bakarrak desagertuz eta serieak —*tenture*— nagusituz, aldi berean modelo bat behin baino gehiagotan erabili baitzen.

Margogintzarekin eta, azken finean, kulturaren aldaketarekin duen harremana izanik, logikoki gotiko internazionalako gaiak baztertu eta Errenazimentukoak zabaldu ziren. Alderdi horretatik oso garrantzitsua da 1515ean Leon X.ak eginiko mandataua. Rafael izan zen Apostoluen Gertakizunei buruzko hamar —zazpi Londreseko Victoria and Albert museoan dira— kartoien egilea.



104. irudia. Rafael, Kartoia (San Pauloren sermoia).

Eragin handia izan zuten karto horiek, margolari askok oinarritzat hartu baitzituen. Tapizei dagokienez, erdian Itun Berriko eszenak agertzen dira, bazterretako apainduraren elementu arkeologikoak erabiliz. Karto horiek gauzatzeo Aita Santuak garaiko lantegirik ezagunena aukeratu zuen: Bruselan Pieter van Aelst

izenekoak zuzentzen zuena. Lan horri 1517an ekin bazion ere, bukaera 1523an eman zion.

Kapera Sixtinorako eginiko tapiz horien arrakasta ikusirik, tapizgintzak hedakuntza handia izan zuen. Dagoeneko XV. mendearen erdialdean Italiako hiri askotan ziren tapizgileak. Herbeherekien zuen harreman komertziala zela eta, Venezia izan zen Italiako iparraldeko gunerik garrantzitsuenak. Edozein kasutan, XVI. mendean agintariek lantegi ugari zabaldu zituzten. Horrela, Ferraran Estetarek lantegi bat zabaldu zuten 1536an, zuzendaritzan Herbehereetakoak ziren Jan eta Nicolaus Karcher eta Jan Rost jarritik. Jan Karcher da Ovidioren *Metamorfosi* buruzko seriearen egilea, 1545ean gauzatua Battista Dossiren diseinu jarraituta. *Herkulesen historia*, berriz, 1542an hasi eta 1561ean bukatu zuen. Bertan eszenak medailoi txiki batzuen barnean azaltzen dira eta inguruan gruteskoak dituzte. Rafaelen lanak garrantzi handia izan zuen eta beste hainbeste gertatu zen Giulio Romanok eta Primaticciok eginikoekin. Ezaugarri manieristak nagusitzen dira beraien lanetan.

1545ean Nicolaus Karcher eta Jan Rost Florentzia hirira joan ziren, Medicitarren aginduetara. 1546an Rostek bere aurreneko tapiza prestatu zuen, Bronzino-ren kartoia erabiliz. Aipatutako margolariaz gain, Francesco Ubertinik, il Bachiaccia deituak, ere zenbait kartoi egin zituen. Gruteskoak dituzten lanak mendearen erdialdekoak dira, beraietan ordura arte bazterretan ziren gai horiek erdian kokatuz. Dagoeneko espazioaren tratamendua ez da naturalista eta Manierismoaren asmakizunak nagusitu dira.

Herbehereetan Bernaert van Orley (c. 1488-1542) nabarmendu zen. 1520 eta 1530 artean bere kartoiekin serie desberdinak egin ziren. *Jakoben historia* hamar episodioek osatzen dute eta eszena bakoitzak latinez idatzitako testu bat du goian. Horizonteko lerroa goian kokatuta, pertsonaia ugari azaltzen dira kartoietan. Margolari hori hil zenean, Jan Vermeyen nagusitu zen, 1546 eta 1548 artean *Tunezeko konkista* —mandatua Karlos V.ak egin zuen— izeneko serieerako zenbait kartoi eginez. *Gizakiaren sorrera eta bekatu origina* izeneko seriean tapiz bakoitzak eszena ugari ditu, bertako eskola piktorikoaren ezaugarriak erakutsiz.

Frantzian Frantzisko I.ak Fontainebleauko lantegia sortu zuen non 1541 eta 1550 artean zuzendaria Sebastiano Serlio (1475-1554) izan zen. *Orionen heriotza* —Anteko gaztelua— XVI. mendearen lehen erdialdeko lana da. *Dianaren historia* izeneko seriekoa dugu, irudiak aurreko planoan kokatuta, atzealdean naturaren tratamendua nagusitzen da. 1551n Enrike II.ak Parisen beste lantegi bat sortu zuen, Hôpital de la Trinité izeneko eraikuntzan, aurrekoak baino gehiago iraun zuena.

12.3. GRABATUAK

Xilografia Alemanian sortu zen eta bere ondoren metalean eginiko grabatua agertu zen. Vasarik dioenez, kobreaken erabilera Florentzia hirian hasi omen zen XV.

mendean eta Maso Finiguerra izeneko artista izan zen teknika horren sortzailea. Bi teknika horiekin batera, XVI. mendean akuafortea ere erabili zen, berari esker emaitza hobeak lortuz. Azken prozedura hori Durerok berak erabili ondoren, Italian Parmigianinoren eskutik zabaldu zen. Halere, grabatu-mota horren erabilera gehienbat Barrokoan indartu zen. Errenazimentuan Alemania eta Italia ditugu gunerik garrantzitsuenak, eragin handia izan zutenak.

Alemaniarren kasuan, xilografia metodo aproposa zutela esan daiteke, ongi egokitzen baitzen iparraldeko sentsibilitatera. Edozein kasutan, bertan ere metalean eginiko grabatuak nagusitu ziren. Hasieran eginiko lanak egile ezezagunenak dira, nahiz zenbait kasutan inizialak agertu. Rhin inguruko maisuak nagusitzen dira. Martin Shongauer (1453-1491) da eskola honetan azpimarratu beharreko lehen grabatzailea. Ehun lamina baino gehiago utzi dizkigu, denak ere sinatuak. Maisutasun handiko egilea, bere lanak badu zerikusia Erdi Aroko espirituarekin, eta gerora margolari askok hartu du oinarritzat. Edozein kasutan, arlo honetan ere Durerok (1471-1528) da egilerik garrantzitsuena. Aurrekoaren lana hainbeste atsegin zuenez, ulertzekoa da lehen lanetan haren eragina erakustea. Italiako egonaldiaren ondorioz monumentaltasun handiagoko obrak egin zituen, marren ordezkari nagusituz. *Heriotzaren zalduna* eta *Deabrua* izeneko grabatuak, iparraldeko gaiak aurkeztu arren, aurreko obrekin kontraste handia duten plastikotasun handiko lanak dira. *Apokalipsiko lau zaldunak* (1498) eta *Malenkonía* (c. 1514) oso lan ezagunak dira.



105. irudia. Albrech Dürer. Malenkonía (grabatua).

Formalki, klasizismo handiko lanak ditugu, sortzailearen maila ondo adierazten dutenak. Esan bezala, bolumenak nagusitzen dira, baina horretarako argilunaren tratamenduaz baliatu beharra zegoen, sormen ikaragarriaz gain teknika maisutasunez menperatuz.

Dureroren eragina benetan handia izan zen, margolarientzat ezinbesteko iturria izateaz gain, beste grabatzaileentzat ere erdua izan baitzen. Horren adibideak ditugu “maisu txikiak” —neurri txikiko lanak egiten zituztelako— izenaz ezagutzen direnak, hala nola Albrecht Altdorfer (c. 1480-1538) eta Lucas Cranach Zaharra (1472-1553). Aipatutako eragin hori Italian ere nabarmendu zen, Jacopo De'Barbarik (c. 1445-c. 1515) erakusten duen bezala. Dureroren laguna, askatasun teknikoa azaltzen du bere lanean. Nahiz eta Gotikoaren herentzia mantendu, emaitza pertsonala lortu zuen.

Holandan Lucas van Leyden (c. 1490-1533) dugu grabatzailerik aipagarriena. Nahiz eta Dureroren eragina jaso, ikuspegi desberdin baten bitartez oso emaitza bestelakoa lortu zuen. Bere lana dramatikotasun txikiagokoa eta, aldi berean, objektibotasun handiagokoa da. Edozein kasutan, bilakaera nabarmena erakusten du, denborarekin klasizismo handiagoko lana gauzatu baitzuen.

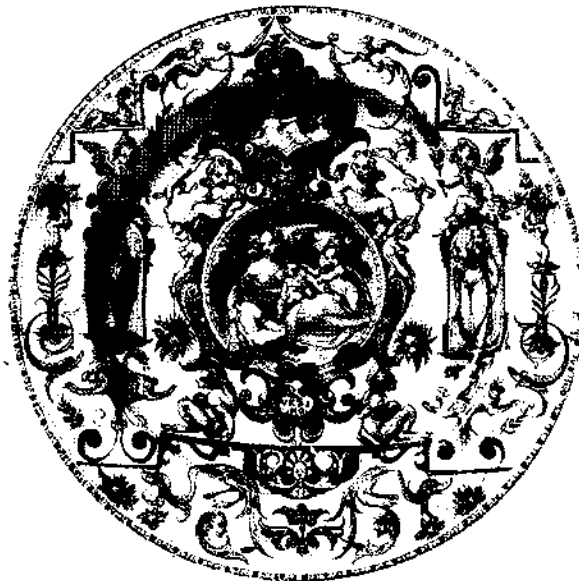
Italian XV. mendean Andrea Mantegna (1431-1506) margolariaren lana azpimarratu behar da. Veneziako eragina grabatueta ere agertzen da, non bizitasuna argilunaren bitartez lortzen duen. Bere lanaren eragina handia da, eskola bat sortuz. Horrela, Zoan Andrea da Brescia eta Giovanni Antonio eta Giovanni Maria da Brescia izeneko grabatzaileek haren estiloari jarraitu zioten, aldi berean Dureroren eragina erakutsiz. Italiako iparraldean zabaldu zuten estilo hori, baita Venezian eta Emilian ere.

XVI. mendean, berriz, Marcantonio Raimondi (c. 1480-c. 1534) grabatzailearen lanak garrantzi handia izan zuen. Artista gehiagoei lanak grabatu bazituen ere, Rafaelen konposizioak aurkezteak izugarrizko arrakasta eman zion. Bere inguruan kokatu behar dira Agostino Veneziano, Marco Dente edo dadoaren maisua deitua izan dena, denak ere bere mailara iritsi gabe. Girolamo Francesco Maria Mazzolak, Parmigianino (1503-1540) deituak, akuaforteak jasotako bultzadarekin zerikusia handia izan zuen. Lamina gutxi utzi badizkigu ere, Manierismoaren garaiko grabatzailerik interesgarriena da.

12.4. ZERAMIKA

Quattrocentoko lehen erdialdeko zeramikak XIV. mendeko tradizioari eusten dio. Aurreneko taldeari berdea deitzen zaio, kolore hori nagusitzen baita. Inguruan arrea erabiltzen bada ere, apainduraren kolore berdea nagusitzen da. Ezkutuak, monogramak eta abereak dira gehienbat agertzen diren gaiak, giza irudia gutxitan. Gainera, agertzen direnean oso tratamendu eskematikoa izaten dute. Hurrengo

taldea “safre” erliebean izenekoa da, urdin iluna, beltza eta berdea erabiliz. Apaindurari dagokionez, lehen aipatutako gaiak mantentzen dira. Italiar-moriskoa izenekoa, berriz, zeramika espainiarrean oinarritzen da. Urreztaduraren teknika eza gutzen ez zutenez, zeramikagileak horia eta laranja koloreak lortzen saiatu ziren. Hurrengo aldia, garrantzitsuena, Lore-gotikoa deiturikoa da. Elementu begetalak eta Gotikotik datozenak elkartzen ditu. Dagoeneko, “paumaren begia” agertzen da, jatorria ekialdean duen elementua. “Palma pertsiarra” izeneko taldean objektuek petaloak dituzte, zortzi normalean, eta hostoak dituen zurtoin batek eusten die. Mendearen bukaera aldean ekialdeko lanen eragina nabarmena da, “portzelana” izena emanez. Beraz, eredu txinatarrak garrantzitsuenak direnez, beraien itxura imitatu egiten zen. Hori dela eta, kolore urdina eta zuria erabili ziren, gero beste batzuk gehitzeko.



106. irudia. Zeramika. Platera, Urbino, c. 1580.

Eskulturari buruz hitz egitean, Luca della Robbia (1399-1482) aipatu dugu. Bere lanak ez du inongo loturarik orain arte aipatutakoekin. Bera ez da ontziteriaz arduratzen, eskulturaz baizik. Italiako zeramikaren historian, lehenbizi material horrek aipatutako funtzioa izango du. Bere obraren ezaugarriak aurreko kapitulu batean komentatu ditugunez, gogora dezagun bere ilobak, Andreak (1435-1525), eta azken horren semeak, Giovannik (1469-1529), bere lanarekin jarraitu zutela. Gainera, antzeko lanak egin zituen Santi Buglioni (1494-1576) izeneko zeramikagileak. Edozein kasutan, aurrekoekin konparatuta, bere lana kultua eta sintetikoa dela aipatu izan da.

XVI. mendean, berriz, apainduran giza irudia nagusitu zuen. Horrela, erretratuak ere aurkitzen ditugu. Gainera, zonalde bakoitzean bertako margolaririk garrantzitsuenaren eragina nagusitu zen. Emakumeen erretratuek bere izena duen kartela izateaz gain, "ederra" hitza ere izaten dute, beste zenbait kasutan esaldi morala edo maitasunarekin zerikusia duena aukeratuz. Erretratuak dituzten objektuez gain, gai erlijiosoak, mitologikoak edo historikoak dituztenak ere zabaldu ziren. Askotan zeramikagileak grabatueta oinarritzen ziren.

Mendearen erdialdean kolore zuria da gehienbat erabiltzen dena, garai bateko printzipioetara itzultzeko asmoa erakutsiz. Edozein kasutan, printze italiarrak Ming izeneko portzelana txinatarra atsegin zuten, ezaugarri berdinak zituen material bat lortzen saiatu ziren, horretarako eginiko ikerketa-lanak bultzatuz. Dena dela, ahalegin horien emaitzak ez ditugu ezagutzen. Medicitarren portzelana izenekoak, berriz, "Indiatako" portzelanaren ezaugarriak izan zituen. Zenbait kasutan azpian Santa Maria del Fioreren kupula, Florenza edo Medicitarren ezkutua izaten dute.

Frantzia, eta bertara iritsitako zeramikagile italiarren eraginez, zeramikak garrantzia izan zuen XVI. mendean. Azpimarratu beharreko lehen artista frantsesa Bernard Palissy (1510-1590) dugu. Berak eginiko objektu gutxi baditugu ere, iritsitakoaren arabera garbi dago italiarren eragina, apainduratzat lore-formak eta elementu geometrikoak erabiliz. Gainera, Lyon, Ruan eta Nîmes hirietan zeramikagile italiar ugari izan ziren. Lyonen kasua adierazgarria da, non frantsesek eginiko lanak ezagutzea zaila baita. Gaiak mitologiatik edo Bibliatik hartutakoak dira, beraien tratamenduan grabatueta oinarrituz. Nîmes hirian Antonio Sigalon (1524-1580) da zeramikagilearik aipagarriena. Gai satirikoak dituzten lanak gauzatu zituen.

Alemanian, berriz, XVI. mendearen bigarren erdialdean Kolonia, Siegburg eta Raeren hirietan zeramika-lantegiak zabaldu ziren. Kolonian erliebedun tosket arrakasta gutxi izan zuten, sofistikazio gutxiak baitziren. Neurri handiko kopak, berriz, oso preziatuak izan ziren tradizio gotikoa mantentzen zutelako. Siegburg hirian F.T. monograma zuen artista bat eta Raeren hirian Jan Emens izeneko nabarmendu behar dira.

Herbehereetan ere eragin italiarra aipagarria da, eragin espainiarrarekin eta bertako tradizioarekin elkartu behar bada ere. Horrez gain, Ekialde Urruneko eragina ere jaso zuten, apainduran elementu txinatarrak erabiliz. Ingalaterrako egoera ongi ezagutu ez arren, garbi dago arlo honetan ere Herbehereetako zeramikagileen ekarpena oso garrantzitsua izan zela.

12.5. DOMINAK

Arte-mota honen berpiztea Antonio Pisano (c. 1395-c. 1455) —Pisanello— izenekoari lotuta azaldu behar da. Dominagilea izateaz gain margolaria, miniaturagilea eta apaindura-discinuen egilea ere izan zen eta garaiko printze eta gerlari ospetsuenentzat lan egin zuen. Nahiz eta neurri txikiko piezak izan, monumentaltasuna

lortu zuen bere lanetan, baita arrakasta handia ere. Benetan azpimarragarriak dira *Liberalitas Augusta* eta *Venator intrepidus* izenekoak, Napoliko erregearentzat eginikoak, trebetasun teknikoaz gain proportzioen zentzu espazial berria erakusten dutenak. Gainera, bere dominetan agertzen diren erretratuak maila handikoak dira, non ikerketa psikologikoa ezin hobea den.



107. irudia. Pisanello: Hiru zaldunen domina.

Mateo de Pasti (c. 1420-1468) dominagileak ez zuen aurrekoaren maila lortu. Edozein kasutan, Riminin Sigismondo Pandolfo Malatestarentzat lan egin zuen, haren irudia eta maitalea zen Isotta degli Attirena aurkeztuz. Ferraran Antonio Marescotti eta Constanzo aipatu behar dira. Gainera, Mantuan, eta Pisanellok eginiko lanen eraginez, dominagile ugari izan ziren, aipagarrienak dira Bartolomeo Talpa, Pier Jacopo Alari Bonalcosi, Bartolomeo Melioli, Gian Cristoforo Romano eta Sperandio Savelli. Florentzia hirian Bertoldo di Giovannik (1420-1491) Pazzitarren konjura ospatzeko domina bat egin zuen eta Niccolò di Forzonek (1430-1514), Fiorentino deituak, Lorenzo Handiarentzat eta zenbait pertsonaia garrantzitsurentzat beste hainbeste. Erroman Cristoforo di Geremia da dominagilerik aipagarriena.

XVI. mendean aldaketa garrantzitsu bat gertatu zen: dagoeneko dominak ez ziren eskuz egingo, txanpondu egingo ziren, horrela merkeagoa izateaz gain prozesua bera azkarragoa ere bazelako. Diru-etxeak agertu ziren, Erroman Aita Santuak zuena nabarmenduz. Artista ugari izan ziren bertan, Cellini bera ere. Edozein kasutan, mende horretan Pastorino da Siena (1508-1592) da dominagilerik aipagarriena, besteak beste Lucrecia Medicirena eta Leonor Austriakoarenak egin zituelako. Iparraldean, ordea, tradizioari eutsi zioten, Milan eta Venezia hirietako egileak nagusituz.

Frantzian Erdi Aroko eragina mantendu zen, erregea eta printzearen irudiak dituzten domina handiak oparituz. Bestalde, Herbeheretako eragina ere iritsi zen, Nicolas Lecler eta Jean de Saint-Priest dominagileek erakusten dutenez. Bertara iritsitako artista italiarren lana ezin dugu ahaztu, arlo honetan ere Cellini nabarmenduz. Francesco Laurana, Giovanni Candida eta Matteo dal Nassaro ere bertan izan ziren; mendearen bukaeran dominagile frantsesak nagusitu ziren, tartean, Germain Pilon (1528-1590) eskultorea.

Estatu germaniarretan egoera oso bestelakoa zen. Dominagileen bezeroak ez ziren gorteko partaideak, burgesiakoak baizik. Beraz, hiririk aipagarrienak Augsburg eta Nuremberg izan ziren. Dominagile garrantzitsuenak Hans Schwarz, Christoph Weiditz, Friedrich Hagenaucr, Ludwig Krug, Mathes Gebel, Hans Reinahrtd eta Valentín Maler ditugu. Errealismo handiko erretratuak egin zituzten, gainerako eskoletatik bereizi zituztenak.

12.6. BIBLIOGRAFIA

- Acmes-Lewis, F. (1999): *Drawing in Early Renaissance Italy*, Yale University Press, Londres.
- Campbell, T. P.; Delmarcel, G.; Bauer, R. (2002): *Tapestry in the Renaissance Art and Magnificence*, Yale University Press, Londres.
- Coutts, H. (2001): *The art of ceramics. European ceramic design 1500-1830*, Yale University Press, New York.
- Esteve Botey, F. (1993): *Historia del grabado*, Labor, Madril.
- Delmarcel, G. (1999): *Flemish tapestry*, Thames & Hudson, Londres.
- Gruber, A. (Zuz.) (2000): *Las artes decorativas en Europa. Del Renacimiento al Barroco*, Summa Artis, XLVI, Espasa Calpe, Madril. 14-286. or.
- Huidobro, C. (1999): *Durero grabador*, Electa, Madril.
- Huidobro, C.; Mateo Gómez, I. (1997): *Durero y la edad de oro del grabado alemán*, Electa, Madril.
- Lincoln, E. (1999): *The invention of the Italian Renaissance Printmaker*, Yale University Press, Londres.
- Perrig, A. (1999): "Sobre el dibujo y la formación básica del artista entre los siglos XIII y XVI", in R. Toman (zuz.), *El arte del Renacimiento en Italia*, Könemann, Kolonia, 416-440. or.
- Watson, W. M. (2001): *Italian Renaissance Ceramics*, Coed. Nicole Amoroso – Philadelphia Museum of Art, New York.

Bibliografía orokorra

- Acmes-Lewis, F. (1999): *Drawing in Early Renaissance Italy*, Yale University Press, Londres.
- Antal, F. (1986): *El mundo florentino y su ambiente social*, Bartzelona.
- Argan, G.C. (1987): *Renacimiento y Barroco. I El arte italiano de Giotto a Leonardo da Vinci. II De Miguel Angel a Tiepolo*, Akal, Madril.
- Argullol, R. (1982): *El Quattrocento*, Montesinos, Bartzelona.
- Battisti, E. (1990): *Renacimiento y Barroco*. Cátedra, Madril.
- Blunt, A. (1977): *Arte y arquitectura en Francia 1500/1700*, Ediciones Cátedra, Madril.
- Blunt, A. (1985): *La teoría de las artes en Italia (del 1450 a 1600)*, Catedra, Madril.
- Burckhardt, J. (1985): *La cultura del Renacimiento en Italia*, Sarpe, Madril.
- Burke, P. (1993): *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Alianza, Madril.
- , (1999): *El Renacimiento*, Crítica, Bartzelona.
- Chastel, A. (1982): *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Cátedra, Madril.
- Checa Cremades, F. eta Nieto Alcaide, V. (1980): *Renacimiento*, Istmo, Madril.
- Clark, K. (1989): *El arte del humanismo*, Alianza, Madril.
- Cloulas, I.; Bimbenet-Privat, M. (1997): *La Renaissance Française*, Editions de la Martinière, Paris.
- Francastel, P. (1984): *Pintura y sociedad*, Cátedra, Madril.
- Freedberg, S.J. (1983): *Pintura en Italia 1500/1600*, Cátedra, Madril.
- Fusco, R. de (1999): *El Quattrocento en Italia*, Istmo, Madril.
- Garin, E. (1986): *El Renacimiento italiano*, Ariel, Madril.
- Gombrich, E. (1983): *Imágenes simbólicas*, Alianza, Madril.
- , (1984): *Norma y forma*, Alianza, Madril.
- González Román, C. (2001): *Spectacula. Teoría, arte y escena en la Europa del Renacimiento*, Universidad de Málaga, Malaga, 21-230. or.
- Gruber, A. (Zuz.) (2000): *Las artes decorativas en Europa. Del Renacimiento al Barroco*, Summa Artis, XLVI, Espasa Calpe, Madril.
- Hale, J.R. (1984): *Enciclopedia del Renacimiento italiano*, Alianza, Madril.
- Harbison, C. (1995): *La Renaissance dans les pays du Nord*, Flammarion, Paris.
- Heller, A. (1980): *El hombre del Renacimiento*, Península, Bartzelona.

- Heydenreich, L.H.; Lotz, W. (1991): *Arquitectura en Italia 1400-1600*, Cátedra, Madril.
- Hollingsworth, M. (2002): *El patronazgo artístico en la Italia del Renacimiento*, Akal ediciones, Madril.
- Huizinga, J. (1967): *E lotoño de la Edad Media*, Revista de Occidente, Madril.
- Kris, R. eta Kurz, O. (1982): *La leyenda del artista*, Cátedra, Madril.
- Kristeller, P. O. (1986): *El pensamiento renacentista y las artes*, Taurus, Madril.
- Lincoln, E. (1999): *The invention of the Italian Renaissance Printmaker*, Yale University Press, Londres.
- Murray, L. (1995): *El Alto Renacimiento y el Manierismo*, Ediciones Destino, Bartzelona.
- Panofsky, E. (1979): *El significado en las artes viuales*, Alianza, Madril.
- , (1973): *La perspectiva como "forma simbólica"*, Tusquets, Bartzelona.
- , (1998): *Los primitivos flamencos*, Cátedra, Madril.
- , (1979): *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Alianza, Madril.
- Pope-Hennessy, J. (1985): *El retrato en el Renacimiento*, Akal, Madril.
- , (1989): *La escultura italiana en el Renacimiento*, Nerea, Madril.
- Shearman, J. (1984): *Manierismo*, Xarait ediciones, Bilbo.
- Suárez Quevedo, D. (1989): *Renacimiento y Manierismo en Europa*, Historia 16, Historia del Arte, 27, Madril.
- Tijs, R. (1999): *Architecture Renaissance et Baroque en Belgique*, Editions Racine, Brusela, 11-113 or.
- Tolnay, C. De (1988): *Miguel Angel. Escultor, pintor y arquitecto*, Alianza editorial, Madril.
- Vasari, G. (2002): *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Catedra, Madril.
- Waterhouse, E. (1994): *Pintura en Gran Bretaña*, Cátedra, Madril, 13-52. or.
- Wittkower, R. (1985): *La escultura procesos y principios*, Alianza, Madril.
- , (1995): *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Alianza editorial, Madril.
- , eta M. (1982): *Nacidos bajo el signo de Saturno*, Cátedra, Madril.
- Wölfflin, H. (1978): *Renacimiento y Barroco*, Alberto Corazón, Madril.
- , (1982): *El arte clásico: una introducción al Renacimiento italiano*, Alianza, Madril.

Irudien jatorria

1. **irudia:** Heydenreich, L. H. eta Lotz, W.: *Arquitectura en Italia 1400-1600*, Cátedra, Madril, 1991, 15. or., (itzultzaileak C. Laguna & J. Casas).
2. **irudia:** Idem, 18. or.
3. **irudia:** Idem, 25. or.
4. **irudia:** Idem, 35. or.
5. **irudia:** Idem, 37. or.
6. **irudia:** Idem, 55. or.
7. **irudia:** Idem, 54. or.
8. **irudia:** Idem, 61. or.
9. **irudia:** Idem, 74. or.
10. **irudia:** Idem, 216. or.
11. **irudia:** Idem, 123. or.
12. **irudia:** Idem, 147. or.
13. **irudia:** Idem, 110. or.
14. **irudia:** Idem, 176. or.
15. **irudia:** Idem, 239. or.
16. **irudia:** Idem, 276. or.
17. **irudia:** Idem, 289. or.
18. **irudia:** Idem, 301. or.
19. **irudia:** Idem, 326. or.
20. **irudia:** Idem, 357. or.
21. **irudia:** Idem, 372. or.
22. **irudia:** Idem, 386. or.
23. **irudia:** Idem, 399. or.
24. **irudia:** Idem, 435. or.
25. **irudia:** Idem, 499. or.
26. **irudia:** Idem, 491. or.
27. **irudia:** Blunt, A.: *Arte y arquitectura en Francia 1500/1700*, Cátedra, Madril, 1983, 29. or., (itzultzailea F. Toda)
28. **irudia:** Idem, 57. or.
29. **irudia:** Idem, 82. or.
30. **irudia:** Idem, 94. or.
31. **irudia:** Internet

32. **irudia:** Suarez, D.: *Renacimiento y manierismo en Europa*, Historia 16, Madril, 27. zk., 1989, 20. lamina
33. **irudia:** Idem, 23. lamina
34. **irudia:** Idem, 27. lamina
35. **irudia:** Pope-Hennessy, J.: *La escultura italiana del Renacimiento*, Nerca, Madril, 1989, 12. or., (itzultzailea F. Villarverde)
36. **irudia:** Idem, 18. or.
37. **irudia:** Idem, 31. lamina
38. **irudia:** Idem, 28. or.
39. **irudia:** Idem, 65. or.
40. **irudia:** Idem, 71. or.
41. **irudia:** Idem, 89. or.
42. **irudia:** Idem, 132. or.
43. **irudia:** Toman, R. (arg.): *El arte del Renacimiento en Italia*, Könemann, Kolonia, 1999, 218. or.
44. **irudia:** Idem, 222. or.
45. **irudia:** Idem, 227. or.
46. **irudia:** Idem, 232. or.
47. **irudia:** Idem, 237. or.
48. **irudia:** García Gainza, M^a C. "La escultura" in Junquera, J. J. (zuz.): *Historia Universal del arte: el Renacimiento*, Espasa Calpe, Madril, 6. liburukia, 1996, 283. or.
49. **irudia:** Blunt, A.: *Arte y arquitectura en Francia 1500/1700*, Cátedra, Madril, 1983, 43. or., (itzultzailea F. Toda)
50. **irudia:** Idem, 131. or.
51. **irudia:** Idem, 158. or.
52. **irudia:** García Gainza, M^a C. "La escultura" in Junquera, J. J. (zuz.): *Historia Universal del arte: el Renacimiento*, Espasa Calpe, Madril, 6. liburukia, 1996, 299. or.
53. **irudia:** Internet
54. **irudia:** Internet
55. **irudia:** Index Fototeca Especializada en Ilustración S.L.
56. **irudia:** Toman, R. (arg.): *El arte del Renacimiento en Italia*, Könemann, Kolonia, 1999, 151. or.
57. **irudia:** Idem, 247. or.
58. **irudia:** Idem, 261. or.
59. **irudia:** Idem, 266. or.
60. **irudia:** Idem, 255. or.
61. **irudia:** Idem, 268. or.
62. **irudia:** Pijoan, J.: *Historia del arte*, Salvat, Bartzelona, 1970, 5. liburukia, 214. or.
63. **irudia:** Idem, 279. or.

64. irudia: Idem, 280. or.
65. irudia: Idem, 295. or.
66. irudia: Idem, 369. or.
67. irudia: Idem, 311. or.
68. irudia: Idem, 372. or.
69. irudia: Idem, 316. or.
70. irudia: Idem, 328. or.
71. irudia: Idem, 331. or.
72. irudia: Freedberg, S. J.: *Pintura en Italia 1500/1700*, Cátedra, Madril, 1978, 55. or., (itzultzailea V. Lleó Cañal)
73. irudia: Idem, 384. or.
74. irudia: Idem, 345. or.
75. irudia: Idem, 345. or.
76. irudia: Idem, 348. or.
77. irudia: Internet
78. irudia: Walther, I. F. (zuz.): *Los maestros de la pintura occidental: una historia del arte en 900 análisis de obras*, Taschen, 2002, 121. or.
79. irudia: Idem, 165. or.
80. irudia: Idem, 121. or.
81. irudia: Walther, I. F. (zuz.): *Los maestros de la pintura occidental: una historia del arte en 900 análisis de obras*, Taschen, 2002, 178. or.
82. irudia: Freedberg, S. J.: *Pintura en Italia 1500/1700*, Cátedra, Madril, 1978, 525. or., (itzultzailea V. Lleó Cañal)
83. irudia: Idem, 555. or.
84. irudia: Walther, I. F. (zuz.): *Los maestros de la pintura occidental: una historia del arte en 900 análisis de obras*, Taschen, 2002, 179. or.
85. irudia: Idem, 125. or.
86. irudia: Idem, 123. or.
87. irudia: Internet
88. irudia: Walther, I. F. (zuz.): *Los maestros de la pintura occidental: una historia del arte en 900 análisis de obras*, Taschen, 2002, 128. or.
89. irudia: Idem, 133. or.
90. irudia: Internet
91. irudia: Walther, I. F. (zuz.): *Los maestros de la pintura occidental: una historia del arte en 900 análisis de obras*, Taschen, 2002, 201. or.
92. irudia: Idem, 205. or.
93. irudia: Internet
94. irudia: Walther, I. F. (zuz.): *Los maestros de la pintura occidental: una historia del arte en 900 análisis de obras*, Taschen, 2002, 188. or.
95. irudia: Idem, 190. or.
96. irudia: Idem, 196. or.
97. irudia: Idem, 194. or.

- 98. irudia:** Blunt, A.: *Arte y arquitectura en Francia 1500/1700*, Cátedra, Madril, 1983, 68. or. (itzultzailea F. Toda)
- 99. irudia:** Idem, 118. or.
- 100. irudia:** Idem, 160. or.
- 101. irudia:** Internet
- 102. irudia:** Internet
- 103. irudia:** Zenbaiten artean: *El Mundo de las antigüedades: orfebrería de los siglos XV y XVI*, Planeta de Agostini, Bartzelona, 18. liburukia, 62. or.
- 104. irudia:** Zenbaiten artean: *El Mundo de las antigüedades: tapices de los siglos XV, XVI y XVII*, Planeta de Agostini, Bartzelona, 24. liburukia, 18. or.
- 105. irudia:** Internet
- 106. irudia:** Zenbaiten artean: *El Mundo de las antigüedades: cerámica de los siglos XIV y XVI*, Planeta de Agostini, Bartzelona, 29. liburukia, 22. or.
- 107. irudia:** Fusco, R. de: *El Quattrocento en Italia*, Istmo, Madril, 1989, 43. or., (itzultzailea B. López González)

Artea Sailean Uztaro aldizkarian argitaratu diren artikuluak

Koloreen bilakaera: euskal kasua
Preciado, Txema, *Uztaro* 13, 3-21.

