

27



DEPTO. DE ASESORIA
PARA LA TITULACION
ESCUELA NACIONAL
DE ARTES PLASTICAS
XOCHIMILCO D.F.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

IMÁGENES DE LA ANUNCIACION SEGUN RAMÓN

TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADO EN ARTES VISUALES
PRESENTA

RAMÓN RAMÍREZ QUEVARA
DIRECTOR DE TESIS: MTRC. ARTURO MIRANDA VIDEGARAY
MEXICO, D.F., 2002



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

INDICE

INTRODUCCIÓN	pag.7
1 LA MATERIALIZACION DE LO DIVINO	pag.12
El ornamento	pag.13
La representación de Dios y su séquito "el románico"	pag.18
tres ejemplos	pag.23
Frontal del altar de Mosoll	pag.27
Sant Climent de Taüll	pag.29
Frontal de los Arcángeles	pag.37
2 REFERENCIAS HISTORICAS E ICONOGRÁFICAS	
La Anunciación en la Biblia	pag.44
Autor y objeto del evangelio	pag.45
Características del relato de la Anunciación en el evangelio de Lucas	pag.46
Relato de la Anunciación	pag.48
Actores	
María	pag.50
El mensajero	pag.52
Referencias iconográficas	
Algunos artistas que han pintado la Anunciación	
Duccio	pag.55

Robert Campin	pag.62
Roger van der Weyden	pag.66
Beato Angelico	pag.70
Otras anunciaciones	
Filippo Lippi	pag.74
Zanobi Strozzi	pag.77
Maestro de Liesborn	pag.78
Paolo di Giannicola	pag.79
Taller de Simone Martín	pag.80
Carlo Crivelli	pag.81
Cosimo Tura	pag.83
Gaudenzio Ferrari	pag.85

3 IMAGENES DE LA ANUNCIACION SEGUN RAMON, pag.88

primera anunciación	pag.98
segunda anunciación	pag.103
tercera anunciación	pag.106
cuarta anunciación	pag.108
quinta anunciación	pag.111
sexta anunciación	pag.114
séptima anunciación	pag.117
octava anunciación	pag.121

CONCLUSIONES

pag.126

Bibliografía

pag.131

INTRODUCCION



Al abordar la tarea de seleccionar una línea de investigación para la presente tesis, la búsqueda no me llevó a otro punto que a continuar produciendo obra pictórica, cuyo móvil sería el desarrollo de imágenes basadas en el relato bíblico de la "Anunciación". La decisión de trabajar en este misterio gozoso de la religión católica, fue la consecuencia natural del gran interés que despertaron en mí la pintura religiosa del período románico y la obra renacentista, este interés no fue gratuito, despertó en los últimos meses a consecuencia de haber visto obras maestras de estos dos periodos, en museos dedicados al resguardo, conservación y exhibición de colecciones que cubren la historia de la pintura europea del siglo XII hasta la mitad del siglo XIX como el Museo del Prado, Madrid, La Galería de los Uffizi, Florencia y el Museo Nacional de Arte de Cataluña, Barcelona, estas visitas fueron realizadas durante mi estancia en la Universidad Politécnica de Valencia al haber obtenido una beca de intercambio académico entre esa institución y nuestra casa de estudios para finalizar mis estudios de licenciatura.

El conocimiento visual obtenido a través de estas experiencias, en particular la obra pictórica del periodo románico catalán y las pinturas realizadas por Fra Angelico, con referencia al tema de la Anunciación, me habilitó para realizar una investigación más profunda que tendría como efecto, el desarrollar imágenes propias de la Anunciación, tema central de este trabajo de tesis.

El primer capítulo titulado: La materialización de lo divino, aborda dos líneas temáticas, que me parecieron fundamentales para el entendimiento preciso de algunos términos y motivaciones de la pintura, la primera trata de la cualidad artística fundamental del ornamento, en el interés emotivo de la producción artística de los pueblos a lo largo de su historia y la segunda nos introduce a la tradición y función de algunos personajes más importantes de los misterios del catolicismo a través de una solución artística específica como lo es el periodo románico. Debido a la gran cantidad de objetos artísticos del periodo románico accesibles en la colección del MNAC, consideré provechoso dirigir mi investigación al análisis de tres obras en concreto realizadas durante los siglos XII y XIII, por autores anónimos, esta elección no fue tomada solamente por una inclinación personal de empatía a sus cualidades pictóricas, sino que influyó el estado de conservación que permite una buena apreciación de estas.

El segundo capítulo titulado "La Anunciación", presenta este misterio en la Biblia relatado por Lucas en su evangelio, lo analiza literaria y teológicamente, así como a sus personajes; la virgen María y el Arcángel Gabriel. También muestra uno de los panoramas más poderosos en recursos pictóricos como es el renacimiento en el desarrollo de temas religiosos católicos, a través de las concepciones artísticas realizadas por doce autores sobre este tema, entre el siglo XIV y XVI en Europa, haciendo un análisis más profundo de cuatro de ellas. Este segmento de la investigación trata de cotextualizar histórica e iconográficamente la parte central de esta tesis, revelada en el tercer y último capítulo que es la creación de ocho imágenes pictóricas propias sobre la

Anunciación con su respectiva trama teórica, que parte fundamentalmente del hecho de que la imagen nos describe las cosas y los fenómenos no tal como son, sino tal como se nos aparecen.

El trabajar a partir de un tema de la historia del arte y de la humanidad, como la Anunciación y no trabajar a partir de un tema de la realidad —circunstancias afirmativas, únicas y autosuficientes externas a nosotros que generan situaciones de experiencia de las que dependemos intrínsecamente— fue contingente, aunque puede ser que haya existido la necesidad de que en la producción pictórica que hasta el momento había desarrollado, hacer referencia a una realidad más bondadosa que la cotidiana.

El cristianismo negó que el hombre pudiera voluntariamente acceder al círculo sagrado, ha sostenido que el pecado original dañó radicalmente la naturaleza humana por lo que el hombre no puede hacer por sí solo ninguna obra meritoria. La tesis católica de "fuera de la iglesia no hay salvación", *extra ecclesiam nulla salus*, es el contexto del relato bíblico de la Anunciación católica, es parte de una de las leyendas de salvación de la humanidad, salvación de ella misma, la inmediatez, fragilidad e imposible existencia física de esta escena, fuera de las leyes de la naturaleza, la necesidad de solo dos personajes, que uno de estos no fuera de origen humano, y que el otro estuviera lleno de bondad, desapego y con un espíritu puro capaz de contemplar la verdad y de regalar a su hijo a la humanidad, son los principales motivos para haber dedicado este trabajo de tesis al tema de la Anunciación y haber producido, lejos de la gracia, sin apetencia de esta, una vez más, parciales

evidencias privadas de su paso por el mundo natural,
pragmático, economicista y técnico.

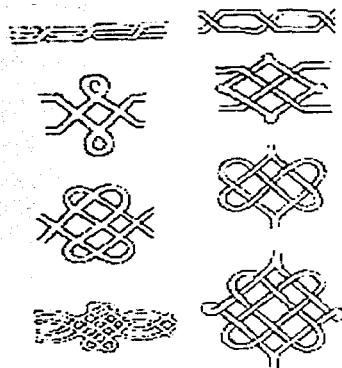
1

LA MATERIALIZACION DE LO DIVINO

A lo largo de la historia de nuestra civilización el hombre ha perseguido de forma incesante la conquista de su entorno, intentando comprender y controlar todo cuanto le rodeaba. En su relación objetual y fenoménica el hombre ha confundido en innumerables ocasiones a estos con su imagen aparente y, en un periodo posterior más consiente su imagen externa con la imagen interna que absorbemos de manera individualizada.¹ La historia global que relaciona al hombre con su entorno visible se sucede en el tiempo de manera continua y progresiva. Existe en el hombre una innata necesidad, aspiración o ilusión por acceder al mundo de la imagen visible de las cosas. Este sentimiento deriva de una intención manifiesta por conseguir el control de lo visible; lo que se traduce en un permanente intento intento por ver en condiciones más favorables.

¹ Marchan Fiz, Simón, "Del Arte Objetual al arte de Concepto", ed. AKAL col. arte y estética, Madrid, 1986

EL ORNAMENTO



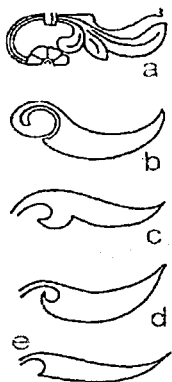
• Figura no.1 Entrelazados góticos e islámicos a. Salterio de Bohum, hacia 1370 b. Salterio Tensión, 1284 c. Salterio de Richard de Canterbury, comienzos del s.XIV d. Cerámica sirio-mesopotámica, s. XIII-XIV. Algunas de estas composiciones recuerdan los entrelazados del s. VIII y XI con curvas quebradas, dentelladas o cuadrifolios entrecruzados; pero ahora derivan directamente del arte de los geómetras musulmanes que las han conservado durante siglos, el Islam las continuó imperturbablemente las mismas variaciones sobre los mismos temas a la manera de una melopea que se repite sin fin y acompaña recitaciones diversas. Todos los motivos, los entrelazos dentellados, los ases de corazón entrecortados, los cuadrifolios inscritos en cuadrados, las rejas completas entretejidas, coexistieron al mismo tiempo, estas trenzas recompuestas según los procedimientos definidos mediante fracciones parte de algebristas y poligonistas asiáticos, reaparecen en la decoración gótica, incluso se guarda la esbelta elegancia del grafismo islámico y formas como el entrelazo-rosetón, pasan intactas.

En el temperamento específico de la ornamentación se expresa con pureza y claridad, casi paradigmática la voluntad artística de un pueblo, como una manifestación directa de su idiosincrasia anímica. La obra de arte se halla al lado de la naturaleza como un organismo autónomo, equivalente y, en su más hondo ser, sin nexo con ella, tomando en cuenta que naturaleza es la superficie visible de las cosas.²(figura no.1) En los inicios de la ornamentación encontramos el estilo lineal geométrico del cual surgieron todas las demás formas ornamentales; dondequiera que podamos enterarnos de los comienzos artísticos de pueblos cuyo arte deja ver una evolución, encontramos confirmada la suposición de que los primeros productos no son naturalistas, sino de tipo ornamental-abstracto. Los principios del afán estético tienden a lo lineal inorgánico, contrario a toda proyección sentimental tomando en cuenta que la proyección sentimental es la sospecha de la vivencia estética, que encuentra su satisfacción en la belleza de lo orgánico. El estilo geométrico reproduce la ley que compone la materia inanimada, pero no la materia misma en su aspecto exterior, por ejemplo el ornamento vegetal no

² www.ilboleroDiravel.org/vetriolo_1/vendittiworringer.htm

reproduce originalmente la planta misma sino la ley a que esta sujeta su forma exterior.

La formación de tipo orgánico tiene elementos como regularidad, disposición en torno a un centro, compensación entre fuerza centrípeta (es decir redondez circular), equilibrio entre los factores de carga y sostén, proporcionalidad de las relaciones y todos las maravillas que nos impresionan al contemplar el organismo de la planta, llegan a constituir el contenido y el valor viviente de la obra de arte ornamental, este proceso consiste, en que un ornamento puro, es decir un producto abstracto, es acercado posteriormente a la naturaleza y no en que se estilice posteriormente un objeto natural (figura no.2). Lo que se reproduce no es el modelo natural sino ciertas características constitutivas de los animales, por ejemplo la relación entre los ojos, nariz y pico, la relación entre cabeza y tronco, o entre las alas y cuerpo, etc., con esto se enriquece el acervo formal de estructuras lineales, los dos estilos, la ornamentación lineal y la vegetal, son en el fondo una abstracción, pero la vegetal sujeta a la ley orgánica hasta en su representación abstracta se halla más íntimamente vinculada con nuestros propios sentimientos vitales y así induce más enérgicamente a poner estos en juego y por lo tanto despierta leve y paulatinamente el afán de proyección sentimental latente en el hombre (figura no.3).



♦Figura no.2, Formación de la semi hoja rúmi, a.estuco sasánida de Kich, siglo IV b. Estuco abasida de Samarra c. Estuco fatimida de Kal'a des Beni Hammad, s. XI d. Cerámica persa arcaica e.adorno tipo.

La semi hoja picuda uno de los motivos fundamentales del oriente musulmán, aparece también en esta decoración. El nombre de rúmi "romano" dado al adorno para Mirza Haidar, específicamente iraquí. La semi hoja se desprende progresivamente de la semi palmeta sasánida cuyo lóbulo se estira, mientras que los otros dos caen dejando su huella en contracurva de su nacimiento.

El punto de arranque del proceso artístico es la abstracción lineal, que tiene cierta relación con el modelo natural, pero que no tiene nada que ver con la tendencia imitativas y una de las constantes es la regularidad del trazado, valioso, para nosotros porque nuestro organismo,

de acuerdo con su naturaleza, pide regularidad en sus funciones. Respiramos con regularidad toda actividad constante se desarrolla en sucesión periódica, esta manifestación de la regularidad constituye una especie de transición al campo de la proyección sentimental (figura no.4), aunque no toda regularidad del trazado, se halla latente desde un principio.³

En el ornamento de carácter orgánico con similitudes formales zoomorfas las imágenes de animales están completamente asimiladas al juego lineal de las demás formas; se hallan, ellas mismas, disueltas en un esquema lineal, en el cual el dibujo al parecer torpe y contrario a la naturaleza de los modelos naturales no se trata, como en los dibujos infantiles, de una falta de capacidad ni de una simplificación, sino de una intención estilística, realizada consecuentemente, con la capacidad necesaria para ello; de una voluntad artística enfocada hacia la pura abstracción, que rechaza todo acercamiento a lo orgánico como deterioro de esta, falta todo naturalismo, falta la copia de la naturaleza, tenemos presente un ornamento puro sobre una base orgánica.

El adorno sarraceno estableció una conciliación entre abstracción y naturalismo, los artistas sarracenos persiguieron precisamente la esquematización, geometrización y abstracción⁴. Las leyes estructurales, son las de la materia, este carácter abstracto de su constitución interna le da aquel aspecto de cosa maciza, inánime como en el templo dórico en donde la grave y majestuosa monumentalidad, cuya inaccesible y sobrehumana

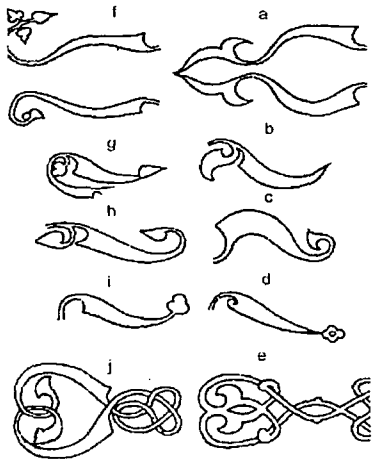


Figura no.3 Semi hoja rúmi, a. Manuscrito persa, hacia 1300 b. y c. Cerámica de Je Raghés, antes de 1221 d. Marfil cordobés e. Marfil siciliano, s. XI y XII f. Breviario del Santo Sepulcro de Cambrai, finales del s. XIII manuscrito francés de Leningrado, 1230 .h. e i. Breviario de Metz, finales del s. XIII j. Manuscrito de Amiens, 1275-1300. El rúmi gótico también se mezcló con la vegetación que corre libre por los márgenes de los libros. Durante cierto tiempo, constituye una planta que trepa por el pergamino como sobre un muro, agarrándose a asperezas y fisuras imperceptibles. Esta hoja se derrama por todo el margen, se desliza al interior de los finales de línea o párrafo, guardando siempre su trazado afilado y claro hasta en los marginales.

³ web.arch-mag.com/G/vestigio/06.html

abstracción abrumaba al mortal y le hacía sentir la futilidad de la condición humana.

La proyección en la superficie es un recurso relativamente sencillo para sustraer el objeto del mundo exterior al flujo del devenir, y representarlo por sí solo en su individualidad material y unidad cerrada, como en el arte Egipcio o Románico⁵, así pues la representación de un bulto redondo es un medio inadecuado para realizar esta intención, el fondo una obra plástica de este tipo se halla tan perdida en medio del mundo, tan arbitrariamente colocada en él, como su modelo natural, que se quería perpetuar, por lo tanto los primeros símbolos de divinidad fueron o abstracciones puras, así recurrir a las leyes de lo inorgánico para elevar lo orgánico hacia una esfera atemporal es un principio de todo arte pero muy especialmente de la plástica, como en el Románico, el arte sacro queda sumergido en una atmósfera inorgánica y se acerca más a la belleza absoluta (individualidad material)⁶, que no existe sino en la idea.



♦ Figura no.4 adornos cúficos, Apocalipsis de Saint-Server, hacia 1028-1072, Salterio de San Luis, hacia 1254-1270.

Este estilo consiste en una exteriorización y esquematización decorativa de la figura; en un acercamiento de la efigie humana al carácter del ornamento plano y con esto a una sujeción a lo arquitectónico, un aumento de la sensibilidad para la decoración plana y de capas, el alejamiento de lo orgánico corre a favor de un estilo de naturaleza esencialmente decorativa, de este modo se llega poco a poco y con toda naturalidad a someter a la figura viviente al carácter de ornamento plano; A la apariencia

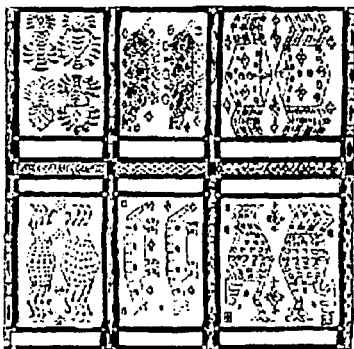
⁴ club.telepolis.com/mgarciasa/var/islam3.htm

⁵ www-ol.uchicago.edu/OI/MUS/GALLERY/EGYPT/New_Egypt_Gallery.html

⁶ www.organizacionislam.org.ar/ornamentos.htm

total de la figura humana, en que se expresa su vida independiente, cerrada y orgánica, la sustituye un armonioso conglomerado de partículas, en que el fin de la ilusión vital le da paso a un efecto decorativo autónomo; impera una tendencia puramente abstracta que ve en lo orgánico una disminución del valor de eternidad, lo evita en lo posible y busca su expresión en el plano.

Respecto al mundo animal se incorpora al trenzado, pero no en el sentido de una imitación de la naturaleza, sino como mera decoración de superficie, ante algunas formas puramente lineales surgió el recuerdo lejano de figuras de animales, todo esto sin ocultar en nada el carácter lineal puramente abstracto de la ornamentación, solo eran presencias de un animal determinado, evocaciones generales de las formas animales, se mezclaban, en el juego abstracto de las líneas, reminiscencias desfiguradas de la naturaleza, no se trata de la naturaleza, sino de reminiscencias de realidad⁷ así se puede apreciar muy rigurosamente la realidad sin aproximarse más a la naturaleza, solo entonces se convierte para nosotros el caos de lo real en el cosmos de lo natural.

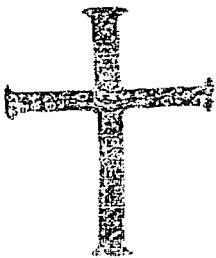


♦Figura no.5 tapiz oriental en la pintura tibetana . según Fra Angelico, "Madona rodeada de santos", Florencia, convento de San Marcos. Tal como se delinea en esta geografía textil, la red de transmisiones se muestra a la vez restringida y extendida. Todos los grandes centros del Islam y de las comunidades cristianas de oriente, abastecen al occidente. Las distancias no son obstáculo.

La ornamentación expresa exactamente la relación en que la respectiva humanidad se halla con el mundo circundante, la necesidad de dominar artísticamente los fenómenos del mundo exterior⁸, es decir, sacarlos de su inestabilidad de realidad y fijarlos en intuiciones definidas, para sujetarlos en una voluntad de forma(figura 5).

⁷ rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/Excerpta/excerpta7/solcuer.htm
⁸ www.imperica.com/sofia/form/realism.html

**LA REPRESENTACIÓN DE DIOS Y SU
SEQUITO
EL ROMÁNICO**



◆ Figura no.6
"Cruz con el crucificado"
hacia 1190, Limoges
Museu Nacional d'Art de
Catalunya.

El uso del término *románico* es aplicable para indicar el arte que se desarrolla entre los siglos XI y XIII, durante el Alto Medioevo en la Europa occidental, "propuesto por primera vez en 1824, por el arqueólogo francés De Caumont".⁹ La palabra expresa de manera sintética dos conceptos: la semejanza entre el proceso de formación de las lenguas romances (español, francés, italiano), formadas mezclando el latín popular con los idiomas de los invasores germánicos, y el de las artes figurativas, realizadas, en los mismos países y por el mismo tiempo, que unió lo quedaba de la tradición artística romana con las técnicas y tendencias bárbaras; y este nuevo arte aspiraba también a empalmarse con el de la antigua Roma. El arte románico utiliza, elementos romanos, germánicos, bizantinos, islámicos y armenios (figura no.6). Y

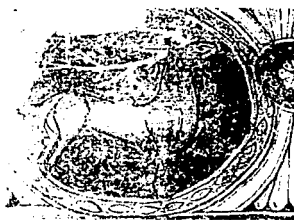
⁹ Pizza Mario, "Como reconocer el arte románico", ed. Técnica y Médica, S.A., Barcelona, 1980.

sobre todo, lo que creó fue esencialmente original, y no existe experiencia figurativa europea más fuertemente arraigada, más rica, vital y poderosamente significativa en cada país como la románica.

Como cualquier época el periodo románico se ofrece por medio de unas constantes que la determinan y aseguran su autonomía. Las principales características del periodo románico son dos: la unidad y el sentido de la presencia de Dios. Estas dos características están ligadas al cristianismo cuya extensión en Europa forma la cristiandad. Pero es únicamente en el corazón del hombre donde se afirma la presencia divina; Dios está en todas partes, y el hombre puede distraerse, pero no huir de Él. Existe en el alma popular medieval una sensibilidad que busca lo maravilloso, deseosa de milagros y distinguiendo en los fenómenos naturales signos anunciadores de acontecimientos buenos o malos. La fe en la religión es total, ésta cura y salva en los peligros. Dios no tiene necesidad de ser nombrado para ser reconocido, porque es la atmósfera de la existencia románica.

"El descubrimiento de la <<santa lanza>> devolverá la confianza a los hombres de la cruzada, desmoralizados en la llanura de Antioquía"¹⁰.

En esta atmósfera también participan los animales, como los ciervos blancos (figura no.7), o la oca, que guía a los perdidos o a los peregrinos. Pero no solo los animales, sino que toda la naturaleza protege a los justos. Las nubes rodean a los guerreros y les impide ser vistos ayudándoles



♦ Figura no.7 Ciervo, decoración del ábside central de Sant Climent de Taüll, Cataluña, MNAC.

¹⁰ Davy, Marie-Madeleine, "Iniciación al la simbología románica", ed. Akal, Madrid, 1996.

así a vencer a sus enemigos; "en Antioquia el ruido de los agresores no es percibido; el del viento lo cubre".¹¹

El hombre esta ligado a la tierra y al cielo, formando parte de la naturaleza. Por eso parece normal que una planta, un animal o una estrella adviertan, aconsejen o sean portadores de un sentido concreto.

En el siglo XII, todo es religioso, la fe penetra en la existencia, o mejor, es la existencia. Esto exigía cierto orden y daba por resultado el cumplimiento de un ser o de una cosa, del hombre por ejemplo, o de la piedra, así la naturaleza tenia una función la cual solo puede conservar sus cualidades en la medida que conforme su situación original. En el conocimiento medieval esto constituye un todo, en el cual cada elemento se encuentra unido a otro; en cuanto uno se percibe, lo demás queda al punto circunscrito. Esta es la idea que se tiene de la unidad del mundo captada por el hombre románico: el mundo es <<uno>> y el hombre es la imagen de ese mundo. De ahí que para conocer el universo el hombre necesite conocerse a sí mismo. Incluso más, este conocimiento de sí mismo le va a permitir comprender el misterio de su origen: su creación a la imagen de Dios; ya que si el hombre es la imagen del mundo por su cuerpo, es la imagen de Dios por su alma. Por eso Hildegarda de Bingen podrá decir: <<Oh hombre, mírate; porque tienes en ti el cielo y la tierra>>. En cuanto al ser en sí mismo, posee poderes innumerables tan valiosos que el hombre solo es pleno al despertarlos.¹² La perfección medieval se halla pues ligada a la conformidad

¹¹ www.luc.edu/publications/medieval/



♦ Figura no.8 Detalle de la condesa Lucia del ábside de Sant pere del Burgal, vinculado estilísticamente a la corriente del norte de Italia, finales siglo XI, MNAC

del ser con su destino, y es el símbolo lo que recuerda al hombre lo que es, y lo que puede llegar a ser, por medio del autoconocimiento es fundamento de todo conocimiento. Sí el hombre se conoce, el mundo se revela y se puede ver a Dios. Así, el conocimiento de sí mismo esta en la base no sólo de la reflexión filosófica o teológica, sino que constituye el comienzo de toda búsqueda, inclusive de todo conocimiento. Sin dicho conocimiento nada puede emprenderse en la <<búsqueda>> de Dios. Por tanto lo esencial es empezar por el conocimiento de sí mismo (figura no.8), ya que las otras ciencias se fundan en esta ciencia de sí mismo que conduce a Dios, como dice San Bernardo <<Empieza... por considerarte tu mismo, incluso mejor, acaba por ahí ... eres el primero, y el último también>> (*tu primus tibi, tu ultimus*), también aparece una inclinación al conocimiento ligado a una intuición original en constante relación al yo profundo¹³. Y esta intuición esta considerada como resultado de una *simpatía*¹⁴ que transporta al interior del objeto, para encontrarse con lo que en él hay de único, y por resultado inexpresable.

En el siglo XII existen monjes que conservan el conocimiento de los símbolos ya que la mayoría ignoran casi siempre sus fuentes, desconocen el origen de los símbolos que usan o contemplan diariamente piensan que solo son cristianos, sin recordar que Mesopotamia, Egipto, Persia, China, India y Palestina son otras cunas de las mismas imágenes que ellos creen creadas por el cristianismo, puede ser que solo la orden de los Cartujos conservará a lo

¹² www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber10/mgongora.htm

¹³ web.infinito.it/utenti/e/enigmagalvano/Medioevo_in_Rete/personaggi/bernardo.html

¹⁴ perso.club-internet.fr/glouise/S.htm

largo de la historia el sentido del secreto, esta es la hija de los anacoretas y rara vez se expresa, por que conserva mejor que las demás el sentido del desierto, que es donde Dios habla¹⁵ ya que el símbolo de la iglesia Románica se ofrece en silencio al que tiene abiertos los ojos del corazón, porque símbolo es un lenguaje que se mueve en el silencio y se percibe en lo más secreto del entendimiento. Es hacia el orden de las esencias a donde nos lleva, y el que lo contempla se introduce en una *cognitio matutina*¹⁶.

El hombre románico vive en busca de la experiencia de Dios, y sus encuentros con los símbolos como signos de la presencia de Dios constituyen experiencias. Las imágenes simbólicas son comparables a espejos, son enigmas; se presentan como una sombra como lo hace la fe, más aún, se presentan como una especie de encarnación divina que manifiesta la suprema realidad¹⁷.

¹⁵ www.chartreux.org/esp/cadre_plan.html

¹⁶ web.bu.edu/wcp/Papers/Meta/MetaKain.htm

¹⁷ www.multimedios.org/bec/etexts/divire03.htm

TRES EJEMPLOS:

Una gran parte de la obra pictórica del Románico se ha perdido, frescos, tablas, ilustraciones a libros y pergaminos. Con lo que ha quedado es suficiente para saber que la mayor parte de la pintura románica es religiosa; existe sobre tabla, en la decoración de edificios y en la escala contraria la ilustración de lo muy pequeño, letras y las páginas de códices.

En las iglesias románicas por lo general, estaba previsto recubrir todo el edificio, o por lo menos lo principal, con pinturas (figura no.9). Sobre todo el ábside y a las paredes superiores de la nave principal. Y casi siempre el tema para la decoración del ábside era el Cristo en majestad en su mandorla canónica y, alrededor de esta figura, la simétrica muchedumbre de santos, hombre y poderes infernales expulsados por Cristo. Sobre las largas paredes de la nave recorre en cambio la procesión de los Santos y de los personajes de la Biblia: que avanza también con grandes figuras en fila o con imágenes más pequeñas compuestas en registros superpuestos. Y muy característico de la época, es la decoración de las paredes del edificio (y sobre todo de los pilares) con grandes y elaborados motivos geométricos. Aparecen también en las iglesias románicas, las primeras vidrieras de color, con luminosos colores; un motivo que en el gótico será fundamental.

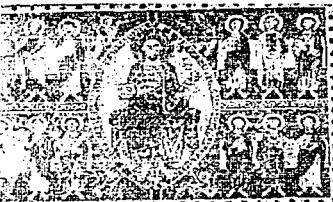
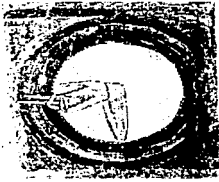


Figura no.9 Frontal del altar llamado "de Esquiús". En el centro: *Majestas Domini*, rodeada por los símbolos de los cuatro evangelistas. En los compartimentos laterales cuatro grupos de tres apóstoles. Segunda mitad del siglo XII, temple sobre tabla recubierta de pergamino. 96 x 132 cm., MNAC.



◆Figura no.10 mano de dios, Sant Climent de Taüll, siglo XII, MNAC.

Los esquemas y las técnicas varían, pero no tanto como puede parecer a primera vista. Los temas son casi los mismos, comunes también a la producción escultórica del tiempo y fieles a los mismos conceptos de transmisión por imágenes de la fe (figura no.10) y de la historia, hechos del Viejo y Nuevo Testamento, vidas de Santos, ilustración de las actividades humanas, de leyendas o glorias pasadas, argumentos que se llamaban *moralia*, relatos con contenido moral.

El estilo profético medieval heredó de los judíos y de los cristianos de los primeros siglos una doctrina escatológica que no es de origen judío. Aproximadamente en el año 200, durante una crisis religiosa que atravesó gran parte del judaísmo, se desarrolló una nueva fe que ilustra la literatura apocalíptica. Ésta se diferencia de la literatura profética, y no es sólo de origen judío, porque proviene del judaísmo paganizado por la mitología persa-babilónica. Influenciada por el simbolismo helénico, que experimentó la manera de las visiones iraníes (figura no.11). El profeta hablaba al estado de vigilia, la profecía apocalíptica se establece más a menudo en el terreno de lo sobrenatural: sueños, viajes al más allá, conversaciones entre el ángel y el vidente, tomando el vidente el mandato de la revelación oída. Los libros de Enoch incluyen discusiones astronómicas, cálculos del calendario, precisiones de cosmología, geografía, botánica, datos médicos, mágicos y demonológicos también.



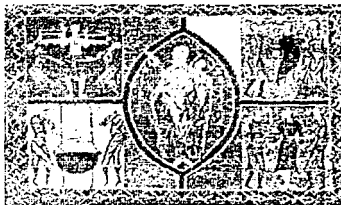
◆Figura no.11 león símbolo del evangelista Marcos, con 7 ojos que legitiman su palabra como la de los profetas, siglo XI, Sant Climent de Taüll, MNAC.

Los hombres del siglo XII no saben distinguir por sí mismos, los símbolos en las imágenes que pueden mirar en

las piedras de sus iglesias. Estaban dirigidos, enseñados y conducidos. La atmósfera religiosa que los rodea les permite descubrir lo esencial, ya que los hombres creen más fácil en lo que les cuentan que en lo que observan y así el conocimiento de la realidad del símbolo se encuentra en la realidad del yo, sin confundir este yo espiritual con la conciencia psicológica. Por eso el hombre románico no estaba desorientado por la presencia del símbolo, sino que al contrario halla así su propia patria, comulga con lo que el símbolo expresa y percibe en sí mismo un eco de lo que capta, así encuentra en el arte una respuesta a su apetito espiritual y a sus problemas.

El símbolo se presenta como un absoluto, y para captarlo se debe experimentar por uno mismo una nostalgia del conocimiento, una insistente apertura, un apetito. En proporción de este deseo de conocimiento, de esta apertura, y apetito, el símbolo entrega su contenido, revela, pues el conocimiento simbólico es parecido a una revelación. Esta revelación tiene un carácter personal e impersonal. Personal, porque la revelación unida al símbolo depende del nivel de aquel que la percibe. Impersonal, ya que siempre es semejante y no varía en el tiempo. Todo el universo al que el hombre se halla unido, desvela sus secretos a través de los símbolos. Y estos son percibidos en la medida del entendimiento. San Juan Climaco (+ 680) mostraba como un pelo basta para nublar la mirada, y una preocupación, es suficiente para extinguir el sentido exacto de las palabras recibidas en el corazón¹⁸. Es en el vacío donde el sonido resuena y puede ser captado. Los místicos

¹⁸ www.cristiandad.org/abunoracion.htm



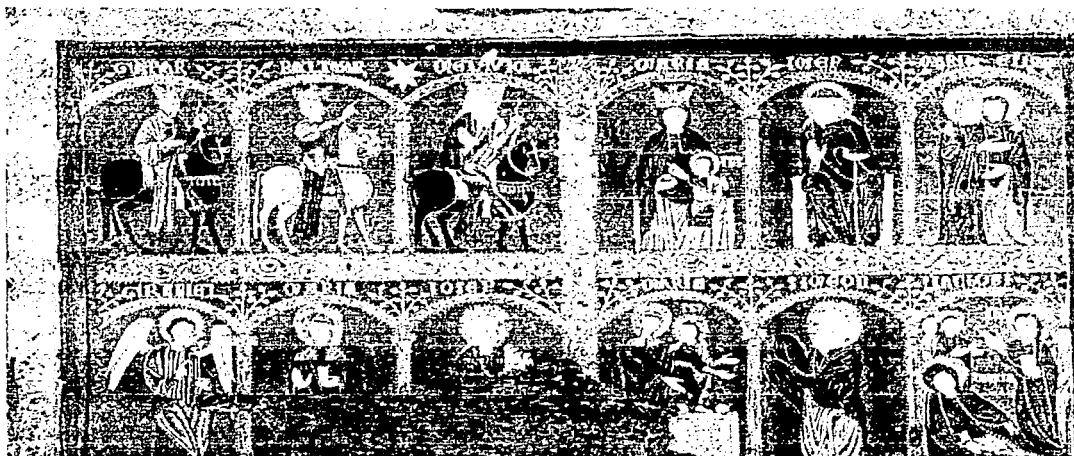
♦Figura no.12 Frontal de Sant Quirze i de Santa Julita de Durro, la iconografía de los santos y de los mártires ocupa un lugar importante en el arte románico, las vidas y los martirios de los santos, que siguen el ejemplo de Jesucristo, se convierten en el camino que el cristiano debe seguir, en el modelo que se debe limitar para conseguir la vida eterna, temple sobre tabla, 100x120 cm. siglo XII, MNAC

recomiendan siempre la soledad, el recogimiento y la vigilancia¹⁹. La inteligencia corre el riesgo de tapar el espíritu, ya que crea velos entre el sujeto y el objeto. No solo la inteligencia debe vivir en el orden de la verdad, sino en el hombre entero. Su amor también todo lo que no es Dios. El hombre del siglo XII es parte de la unidad divina que los símbolos le sugieren, el símbolo es un lenguaje y síntesis, y se establece una relación (figura no.12). Cuando se expresa en la piedra también es silencio. La palabra puede distraer por ser palabra; pero la piedra es superior al texto, porque la piedra es silencio, y siendo fiel a la realidad, es más despojada a pesar de su materialización. Plutarco decía que "el cocodrilo es imagen de Dios, pues es el único animal que no tiene lengua, y la razón divina, que no necesita palabras para manifestarse, acercándose por los caminos del silencio gobierna las cosas mortales según la equidad."²⁰

En el románico, el conocimiento simbólico es como una comunión, no es sólo la unión del que aprehende el contenido; Sobrepasa esos límites. Como toda revelación, necesita transmisión aún siendo incomunicable.

¹⁹ chuandao.home.att.net/

FRONTAL DEL ALTAR DE MOSOLL



♦Figura no.13 Frontal del altar de Mosoll. En el registro superior, de izquierda a derecha: Gaspar , Baltasar y Melchor, la Virgen y el Niño, san José y la Visitación. En el registro inferior, de izquierda a derecha: La Anunciación, san José con la ofrenda lustral, María presenta a Jesús, Simeón recibiendo al Niño y la Dormición de la Virgen. Medios del siglo XIII. Pintura al temple sobre tabla. 100 x 168cm. procede de la iglesia de Santa Maria de Mosoll (Das, Baixa Cerdanya). MNAC.

El hombre románico quiere comunicar a los demás un universo, afirmándose en una unidad perfecta cuyo ordenador es Dios, las escenas del frontal colocadas en aparente desorden, enaltece el papel salvífico de la Virgen, como Madre de Dios, asociada a la obra de Redención también se relacionaba con el símbolo de la Iglesia y se representó de distintas formas, la iglesia es también simbolizada por una vid, una barca o una torre, o como



♦ Figura no.14 Virgen con manto de estrellas y niño, San Climent de Taüll s. XII, MNAC.

esposa de Cristo, sustituyendo a Israel en los comentarios al *Cantar de los Cantares*. Las figuras de Jesús y María, juntas y superpuestas en escenas distintas, ocupan dos de los compartimentos centrales. A uno y otro lado, arriba y abajo, se manifiesta el reconocimiento del Mesías, ya sea en la adoración de los magos o bien el recibimiento de Simeón, con las manos veladas en la Presentación del templo. Esta escena, donde los pichones que ofrenda José simbolizan la pureza de la virgen (figura no.14), el pájaro siempre es signo espiritual, que representa el alma. Este es un tema antiguo, se halla en el infierno babilónico en las almas portadoras de vestimentas de plumas. El pájaro también representa al Espíritu Santo, toma forma de paloma con alas extendidas, es la única persona de la trinidad que se representa en forma de pájaro. En un manuscrito de Herrade de Langsberg, el *Hortus deliciarum*, la paloma que representa al Espíritu Santo está provista de alas en los hombros, en la cabeza y en las patas, este frontal también nos muestra el sacrificio redentor de Cristo, con la ostia consagrada en el altar. La Anunciación del ángel a María motivo de ésta tesis, que coincide con la Encarnación, es el preludio de la obra de Redención y finalmente de la dormición de María.

SANT CLIMENT DE TAÛLL

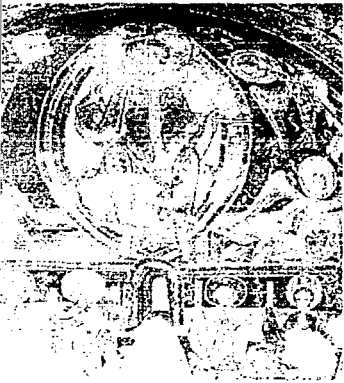
En esta iglesia esta una de las muestras más importantes de pintura mural románica, como la pintura de la bóveda del ábside; En el centro esta Cristo mayestático, solemne, bendiciendo, con la inscripción *EGO SUM LUX MUNDI* (figura no.15), que quiere decir soy la luz del mundo, la luz se interpreta como el Verbo, la Palabra, del griego logos, que da la vida y es el principio del todo. En el libro del génesis, la luz en el momento de la creación se opone a las tinieblas del mal y la noche. En el Verbo esta la vida y la vida es la luz del mundo, que brilla en las tinieblas. La luz es también la palabra de los profetas que ha iluminado a los apóstoles, la luz se relaciona con el oro y el oro al sol, y cada astro a un metal que le simboliza, por eso su valor astrológico y alquímico, que corresponde a las ciencias del *quadrivium* (nivel avanzado de estudio de las siete artes liberales en la edad media)²¹ representan el punto más alto de la sabiduría. El cingulo de oro y los candelabros mencionados en el Cristo del *Apocalipsis*, representan la perfección. No importa si es un metal o un ser, el oro esta ligado a lo divino, a lo perfecto; el sol no siempre es benéfico en exceso fuego puede destruir. La figura del zodiaco del calor de agosto es el león, que destroza los rebaños y mata al héroe solar judío llamado Simón; el sol no hace discriminaciones, ilumina al justo y al injusto, hace crecer lo mismo a los animales y vegetales útiles y nocivos, de él proviene la fuente de la energía y de la vida, la relación



◆ Figura no.15 Detalle del Pantocrator del ábside de Sant Climent de Taüll. S XII MNAC.

entre el oro y el sol proviene de las civilizaciones de la antigüedad, especialmente de la tradición egipcia que veía en el oro el cuerpo mismo del sol. El sol parece representar al Dios visible de este mundo, la fuerza activa del alma humana que en su esencia esta producir lo útil y lo nocivo, el bien y el mal.

Desde el punto de vista artístico y de estilo, el dibujo de las manos de Cristo sintético y estilizado muestra su anatomía, los rasgos de la cara, encerrados por el pelo largo, se ordenan simétricamente con un eje central, destacando con el trazo de ojos impresionantes. Cristo lleva una túnica de influencia Bizantina que primero fue copta²², blanca y gris y un manto azul, con los bordes de piedras preciosas. Los pliegues de la ropa crean volumen, movimiento y cierto realismo obtenido por veladuras, a los lados de Cristo las letras griegas alfa y omega, primera y última del, indican que él es principio y fin de todas las cosas. (Apoc. 1,8; 21,6; 22, 13. El símbolo crea una relación entre la fuente original y su fin, conduce al hombre de su origen a su término, porque el origen y término son también divinos, así el símbolo se presenta como un soporte por donde lo absoluto penetra en lo relativo, lo infinito en lo finito, la eternidad en el tiempo (figura no. 16). Gracias a él se establece un dialogo y ocurre una transfiguración, lo trascendente se impone, Dios quiere revelarse al hombre y el símbolo deja oír su voz.



• Figura no.16 San Juan con un águila al lado, su forma de representación en el tetramorfos. Sant Climent de Taüll, s. XII, MNAC.

En el románico todos los símbolos son otros signos sugieren realidades, son como vías o caminos, porque

²² www.louvre.fr/espanol/collec/ae/eg_copte.htm

condensan y dan acceso a algo, el símbolo es un medio para alcanzar el conocimiento, sugiere una visión.

Fuera de la mandorla en una composición elaborada, esta el Tetramorfo, la mandorla fue un recurso muy usado en donde regularmente aparece Cristo en el centro a modo de Pantocrator (figura no.18), triunfante sentado con los evangelios en la mano izquierda y la derecha en señal de bendecir. En la parte interior hay cuatro círculos, que se han interpretado alguna vez como las ruedas del carro de Yahvé (figura no. 17); La rueda de origen solar se encuentra en numerosas iglesias, como en Amiens, en San Étienne de Beauvais, y Basilea, pero también se puede considerar como un suplicio, en algunas ocasiones Cristo esta en el centro de una rueda y parece estar clavado y en otras el martirio de San Jorge, que sufre el suplicio de la rueda, relacionado con la leyenda griega de Ixión, que fue atado a una rueda solar y crucificado en sus cuatro radios²³. En el interior de estos círculos aparecen dos ángeles y el león y el toro, símbolos de los evangelistas Marcos y Lucas. Los otros dos símbolos del Tetramorfos están en la parte superior, en los espacios que quedan entre la mandorla y la abertura del ábside. El tetramorfos es una manifestación del principio de cuaternidad, ligado a la idea de situación (como el ternario a la de actividad) y a la intuición del espacio como orden. En el tetramorfos cristiano (figura no.19), como integración de los cuatro símbolos de los evangelistas, san Mateo como un hombre alado o ángel; San Marcos como un león; san Lucas como un buey y san Juan como un águila; los cuatro suelen llevar generalmente, un libro abierto; el tetramorfos es de las más



♦ Figura no.17 Ruedas del carro de Yahvé, Sant Climent de Taüll, s. XII, MNAC.



♦ Figura no.18, Cristo mayestático, Sant Climent de Taüll, s.XII, MNAC.



♦ Figura no. 19 Tetramorfos del frontal del altar d'Urgell, primera mitad del s. XII pintura al temple, procede de una iglesia del obispado de la Seu d'Urgell. MNAC.

puras y una verdadera expresión de la antiquísima idea universal²³ que se remonta a la cultura megalítica, que es una la lucha de los dioses contra los monstruos que, desde el principio de la creación, intentaban devorar al sol. Las deidades, para conservar el orden creado, al transformar en cosmos el caos, dejaron al león en la montaña celeste y pusieron cuatro arqueros (en los puntos cardinales) vigilantes día y noche para que nadie pueda trastornar el orden cósmico. El tetramorfos expresa los aspectos benévolos del "orden" espacial, a igual distancia del "centro", existiendo en el centro una quinta donde dominaba el jefe supremo, como el Pantocrátor entre los cuatro símbolos. Esta analogía, de momento, expresa sólo la fuerza e integridad de un sentimiento de ordenación espacial que deriva, según Jung, de principios espirituales y psicológicos, que eligen el modelo del tres o del cuatro según se muestren adecuados a las nociones de actividad e interior o de pasividad y situación²⁵. La forma completa de esta ordenación da el cinco: cuatro con el punto central, a veces expresado como círculo o mandorla almendrada.

A la derecha de Cristo aparecen el ángel de Mateo y al otro lado como pendant o pareja la figura de otro ángel que, con las manos veladas en señal de respeto, sostiene el águila de Juan. A propósito del uso de animales como símbolos, algunos son solares, convirtiéndose en el símbolo de Cristo, como el águila, el pelícano, el toro, el ciervo, el carnero, el cordero y el gallo, este como símbolo de vigilancia y resurrección, porque cada mañana anuncia el

²³ tft.aaa.upv.es/~carfuesa/i.html

²⁴ www.pntic.mec.es/pagtem/arte/iconogra/tetramor.htm

²⁵ Juan Eduardo Cirlot.- Diccionario de Símbolos. Ed. Lábor. Colombia. 1995. 435-436.

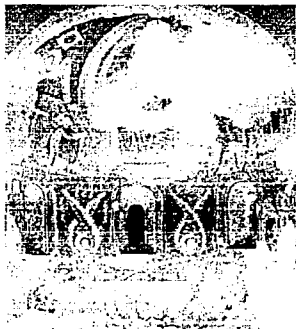
día que sigue. En Occidente, el simbolismo animalístico arranca de Aristóteles y de Plinio, pero más concretamente del libro *Kysiologus*, compuesto en Alejandría en el siglo II después de Jesucristo. Otra aportación importante de esta simbología fue la de Horus Apollo y uno o dos siglos más tarde los dos libros de *Hyeroglyphica*, aplicación del simbolismo egipcio. De todo ello nace la corriente medieval que florece en los *Bestiarios* de Filipo de Thaur (1121), Pedro de Picardía, Guillermo de Normandía (siglo XIII); en *De animalibus*, atribuido a Alberto Magno; el *Llibre de les Bésties*, de Ramon Llull; y el *Bestiaire d'Amour*, de Fournival (siglo XIV). Todas estas obras coinciden con el punto de vista de los primitivos sobre los animales, expuesto por Schneider; mientras el hombre es un ser equívoco (enmascarado), el animal es unívoco, posee cualidades positivas o negativas constantes, que permiten adjudicarlo a un modo esencial de manifestación cósmica²⁶. La clasificación simbólica de los animales corresponde con frecuencia a la de los cuatro elementos; seres como el pato, la rana, el pez, a pesar de su diferencia, se hallan en relación con las «aguas primordiales» y pueden ser, por lo tanto, símbolos del origen y de las fuerzas de resurrección. Algunos animales, como los dragones y las serpientes, tan pronto se adscriben al agua como a la tierra o incluso al fuego, pero la atribución más general y correcta establece que los seres acuáticos y anfibios corresponden al agua; los reptiles, a la tierra; las aves, al aire, y los mamíferos, por su sangre caliente, al fuego.

Desde un punto de vista del arte simbólico, los animales se dividen en naturales (con frecuencia

²⁶ www.pntic.mec.es/pagtem/arte/iconogra/animales.htm

diferenciados en pares de contrarios: el sapo es la antítesis de la rana; la lechuza, del águila) y fabulosos; que ocupan en el cosmos un orden intermedio entre los seres definidos y el mundo de lo informe. Probablemente pudieron ser sugeridos por hallazgos de esqueletos de animales antediluvianos; por el aspecto de seres equívocos, aún siendo naturales (plantas carnívoras, erizos de mar, pez volador, murciélago), los cuales son símbolos de perduración caótica, de transformismo, pero también de voluntad de superación de formas dadas; y constituir a la vez poderosos sistemas de proyección psíquica. La identificación con animales significa una integración del inconsciente. Y a veces, como la inmersión en las aguas primordiales, un baño de renovación en las fuentes de la vida. Es evidente que, para el hombre anterior al cristianismo y las religiones no morales, el animal representa más bien una magnificación que una oposición. Este es el sentido de los *signum* romanos, de las águilas y lobos triunfantes, colocados simbólicamente sobre los cubos (tierra) y esferas (ciclo, totalidad), para expresar la idea de un instinto-fuerza dominante y triunfante.

La composición del ábside termina con dos serafines con las manos llenas de ojos signos de la revelación así indudable (figura no.20), la imagen plástica, como la palabra-imagen en la Escritura, es activa, provoca un movimiento en el ser, estimula el deseo de la presencia divina y lo alimenta. En las pinturas del ábside de Sant Climent de Taüll, a partir de la influencia italiana, llegan a una teorización conceptual y abandona todo intento de describir la realidad. El cuerpo es a menudo un simple soporte para los vestidos con una



♦ Figura no. 20, parte inferior del ábside de Sant Climent de Taüll, s.XII, MNAC .

postura, siempre expresiva y a veces agitada. Esta emancipación del cuerpo, de la concepción sensualista, representada por la tradición antigua, se inicia en el estilo románico con los primeros ensayos de abovedado, que terminará con el gótico.

Puede concebirse como la teorización de la presencia de la divinidad, la teofanía. Presenta símbolos vinculados a Dios como creador, como principio y fin de todas las cosas, como juez del juicio final, en esta representación del ábside de Saint Climent de Taüll impera la visión mayestática de la Teofanía, solo la aparición de la divinidad, sin funciones. Cuando se define la visión sintética de Saint Climent de Taüll, M. Durliat ha hablado del arte de los visionarios y de los teólogos, que según él rechazan las preocupaciones narrativas y deseo de ilustración²⁷. En este siglo apareció un anhelo de conocimiento ligado a una intuición original en constante relación al yo profundo y con lo que en este hay de único e inexpresable, deseando de unificar la creación y eliminar la multiplicidad, así el símbolo por su carácter sacro, escapa a los límites del mundo profano (figura no.21), es un lazo en el camino que liga lo visible a lo invisible, es el asalto a este mundo de algo que no es de este, así lo profano es demoniaco opuesto a lo sagrado, alejado de Dios, no tiene existencia como dijo Gregorio Niseno.²⁸



◆Figura no.21 Apóstol Bartolomé, Sant Climent de Taüll, s.XII, MNAC.



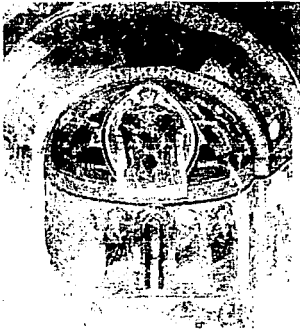
◆Figura no.22 Apóstoles, de izquierda a derecha, Jaime y Juan, s. XII, Sant Climent de Taüll, MNAC.

En un semicilindro, enmarcados por arcos y columnas, aparecen diversos santos y apóstoles, en una disposición icnográfica que tiene precedentes en las capillas coptas de

²⁷ www.frenchcom.com/moissac/centre2.htm

²⁸ www.churchforum.org/info/falsos_profetas/herejias.htm

Baouit y de Saqqara (s. V y VI)²⁹. A ambos lados de la ventana axial están la virgen y Juan el evangelista, mostrando el libro que inspira la visión o teofanía expuesta en la bóveda del ábside (figura no.22). Junto a la virgen aparecen los apóstoles Bartolomé y Tomás y junto a Juan esta Jaime y se conservan pocos vestigios de otro apóstol Felipe. La virgen sostiene con la mano velada una pátera que irradia luz de significación eucarística, cristológica y eclesial. La toca que la adorna, con esquematización geométrica, recuerda el tratamiento que suele darse a esta pieza en la pintura bizantina una greca tratada con perspectiva cierra por la parte inferior. Los temas ornamentales del ábside son los ribetes de las vestiduras de Cristo y la senefa de carácter vegetal de arco donde se sienta el Señor. Estas representaciones simbólicas son muy claras para el observador medieval (figura no.22), su experiencia espiritual es comparable a una iniciación es solo interna, enteramente espiritual, producida por los elementos externos, siempre hay movimiento que va del exterior al interior, siendo el guru en este caso aquel "maestro interior" del que hablaba San Agustín.³⁰



♦ Figura no.23, La Virgen con Juan, Jaime y los magos, s.XII, Sant Climent de Taüll, MNAC.

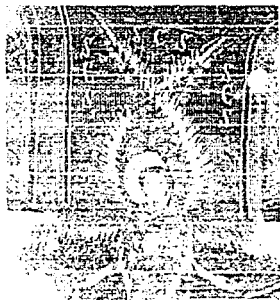
La pintura románica utiliza el efecto, usa con frecuencia colores vivos, violentos (figura no.23), en el Apocalipsis se habla un poco de esto relacionando el negro del caballo con la representación del duelo, o incluso alguna vez la luz oscura; el rojo, simboliza la guerra y el derramamiento de sangre, y el del color claro nos anuncia la muerte resultando siempre muy expresiva, junto con la escultura, abandonó las experiencias del clásico antiguo, utilizando medios

²⁹ www.louvre.fr/espanol/visite/ae/ae_d.htm

simbólicos para aludir, como una planta, para el Paraíso terrenal, una serie de rayas para simbolizar el mar, etc. uniendo lo alto con lo bajo, creando entre lo divino y lo humano una forma de comunicación que deje reunidos uno a otro, siempre tratando de unir lo divino y lo humano.

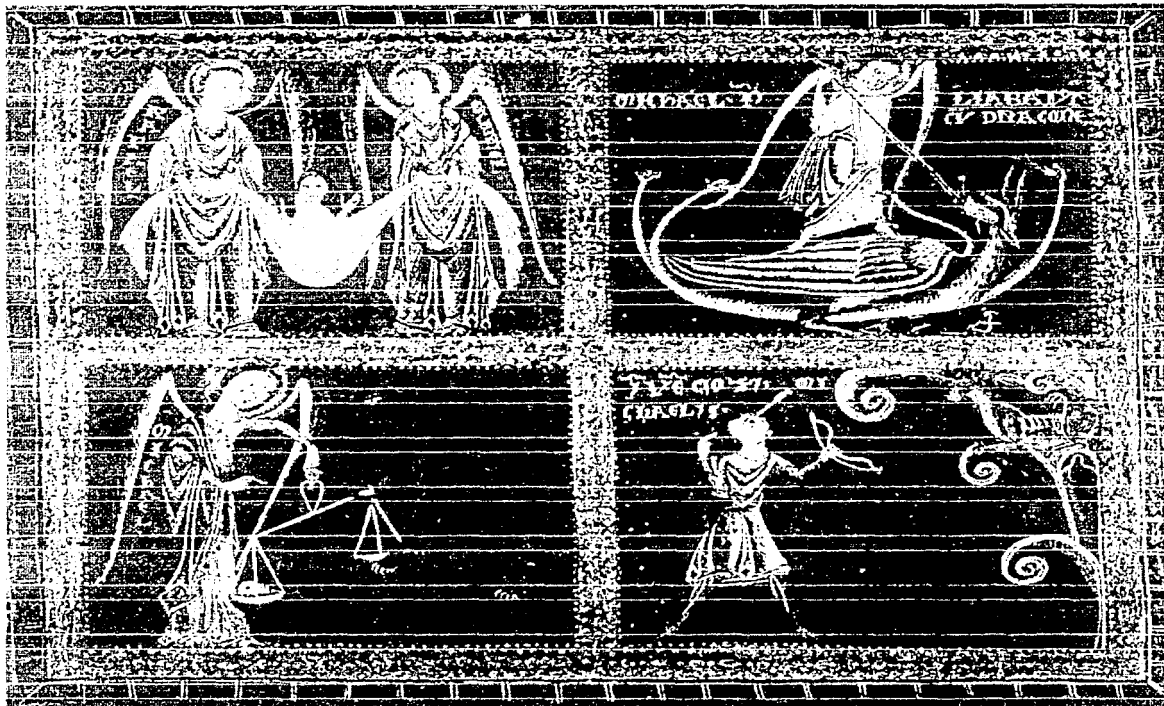
FRONTAL DE LOS ARCÁNGELES

La pintura románica se sirve de deformar las figuras, para acentuar la actitud expresiva, llama la atención sobre los detalles más significativos. Los esquemas románicos, son simples, inmediatos y casi no usan figuras geométricas puras como triángulos o pirámides, cuadrados y círculos, algunas veces las líneas o las curvas de construcción están ordenadas en grupos de formas geométricas, exagerando las posturas para hacer más evidentes las situaciones, ayudándose, con un destacado sentido del ritmo y de la estilización, usa la composición estilizada y rítmica según esquemas repetitivos (muchas figuras puestas igual, con una andadura horizontal o con un orden simétrico alrededor de un punto de interés central figura no.24) porque, los espíritus incultos con trabajo acceden al significado de un símbolo, como en el significado poético. Pero puede ser captado por un ritmo, como acorde musical puede provocar un estado de éxtasis. En la Edad Media el hombre vivía en mucha mayor armonía con la naturaleza aún no había



♦ Figura no. 24, Serafín como lo vio Isaías, pinturas de la Iglesia de Boi, pintura al fresco, hacia 1100, MNAC.

experimentado las deformaciones del mundo civilizado que tiene como medida del tiempo la fantasía de la velocidad, que aísla y crea amnesia para el contacto personal con el cosmos.



♦Figura no.25, frontal del altar de los Arcángeles. En el compartimiento superior izquierdo: los arcángeles Rafael y Gabriel se llevan el alma de un difunto hacia el cielo. En el compartimiento superior derecho: San Miguel con el dragón. En el compartimiento inferior derecho: el milagro del monte Gargáno. Y detalle del diablo de la sico. Entre 1220 y 1250. Pintura al temple sobre tabla con relieves de estuco con corladura. 106 x 127 cm.

En este frontal los protagonistas son los arcángeles Miguel, Gabriel y Rafael, Miguel, como príncipe de los ángeles y defensor del pueblo de Dios, vence al dragón infernal, representado en un compartimiento de este *Frontal de los*



♦ Figura no. 26, Detalle del diablo de la escena de la muerte de San Martín del frontal de la Iglesia de San Martín de Gia(Huesca)



♦ Figura no. 27, del frontal de los Arcángeles, Rafael y Gabriel, conduciendo un alma al Psicostasis, s.XII, MNAC.

Arcángeles. La lucha de Miguel con el dragón se hace evidente con la inscripción de *MICHAEL P(RE)LIABATVRCV(M) DRACONE*, la espada simboliza la fuerza solar, y también tiene sentido fálico, sin ser forzosamente sexual porque puede ser fuerza generadora, se asocia a este símbolo con el Maná creador "maravillosamente efectivo"³¹, también asociado con el toro, el asno y el relámpago. Cuando Yahvé expulsa a Adán y Eva del Edén, coloca en el oriente del jardín unos querubines que sostienen una espada llameante girando para guardar el camino de la vida, (*Gn.3, 24*) la espada que gira hace surgir relámpagos que parecen rayos, para expulsar de este lugar sagrado a los profanos trazando una llama que hace una barrera, una muralla de fuego³².

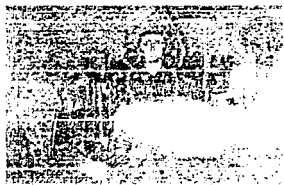
Para entender este tipo de imágenes es necesario saber el papel que desempeña el demonio (figura no.26) en la doctrina soteriológica que dice que el principal beneficio de la muerte de Cristo es quitarle los hombres al demonio: esta es la necesidad de liberar a los justos del demonio, lo que estaría basado en una lógica de justicia, era preciso el sacrificio de la cruz, y la muerte de Cristo, para que el hombre se liberara de los efectos del pecado, así la cruz parece un anzuelo, que encadena al demonio y que le impide proseguir su obra.

Miguel también hace la función de conducir las almas hasta Dios (*Psicopompos*), y que al llegar al juicio final en el fin de los tiempos separara los buenos de los malos, además pesa las acciones de los malos, las almas (*Psicostasis*) (figura no.27), como se representa en este frontal y

³¹www.imaginaría.org/samorini.htm

en la pared occidental de Santa María de Taüll, en este pesaje del alma el demonio intenta hacer trampa, desequilibrando la balanza a su favor.

En el compartimiento superior izquierdo aparecen Rafael y Gabriel llevándose al cielo el alma del difunto, en donde vemos el alma como figura infantil que, abandonando el cuerpo, es transportada al Paraíso por los arcángeles en una sábana. Cuando el imaginero quiere representar al espíritu, ya se trate de un ángel o de un alma, representa su ligereza y su rapidez de desplazamiento, le da alas en los hombros, en el cuello, las duplica o triplica y las hace sobrepasar la cabeza (figura no.28). El número de alas corresponde generalmente a la jerarquía de los ángeles. Los serafines según Isaías (VI,2) tenían seis alas cada uno, y otros ángeles poseen a la vez alas cruzadas y abiertas, sobre las cuales aparecen extendiendo sus brazos. Los dos pares de alas pueden simbolizar al viento que se divide en cuatro puntos cardinales. Además los ángeles hacen un papel de anunciadores o mensajeros, y sus apariciones están siempre ligadas al anuncio de alguna buena nueva. Algunos tienen un uso determinado (figura no.29), como San Miguel, que preside el juicio, sostiene una balanza para pesar el bien y el mal; cerca de él, el diablo espera el resultado, intentando presionar el platillo para inclinar la balanza a su favor como a veces el arcángel hace, esta escena esta muchas veces los pórticos y esta descrita en el párrafo anterior.



◆ Figura no.28 Serafín flanqueado por los símbolos de los evangelistas Lucas y Juan, pertenecientes a la decoración del segundo arco de triunfo de la iglesia de Santa María de Taüll (Alta Ribagorça).



◆ Figura no.29 Detalle de un ángel con el símbolo del evangelista Marcos, perteneciente a la decoración del ábside de la iglesia de Sant Miquel d'Engolasters (Andorra). s.XII, pintura al temple sobre tabla, MNAC.

El milagro del Monte Gargáno está representado en el compartimiento superior derecho. Sobre una montaña, en el lugar escogido por Miguel para erigir su santuario, se ve al toro, figura del arcángel y un cazador quiere herir, pero milagrosamente la flecha del cazador da la vuelta y regresa a su ojo, asimismo la flecha se vincula con la llegada a una meta determinada e indica desenlace. Además es parecida a un rayo solar, y representa el alma tallada en la madera, comúnmente los padres de los héroes divinos trabajan la madera, siendo escultores, carpinteros o taladores, como el padre de Abraham, el padre de Adonis, o José el padre humano de Jesús, dice Jung³³. El símbolo de la flecha fue usado como elemento fecundante o como rayo solar, y hace mención también a las aljabas de los dioses y al arco de los centauros. Una homilía de Orígenes califica a Dios de arquero³⁴, y en un manuscrito con miniaturas italianas hecho en el siglo XII, Dios expulsa del paraíso a Adán y Eva a flechazos, como Apolo en la iliada persiguiendo a los griegos.³⁵ Otras miniaturas del siglo XII representan a Dios llevando entre sus manos un arco y unas flechas.

La inscripción *I(n)VE(n)CIO S(ANCT)I MICHAELIS*, se refiere a este episodio relacionado con San Miguel. Este hecho legendario del cazador y el toro posteriormente será bastante frecuente en la pintura gótica, también la escultura gótica funeraria repite la escena de los arcángeles

La experiencia del símbolo se convierte así en experiencia espiritual, es deleite, dilatación del corazón,

³³ www.cgjungpage.org/jpreligion.html

³⁴ www.angelfire.com/mi/Venys/mitog3.html

³⁵ Davy, Marie-Madeleine, "Iniciación al la simbología románica", ed. Akal, Madrid, 1996.

³⁶ www.labibliaonline.com.ar/WebSites/LaBiblia/LaBiblia.nsf

estremecimiento interior, expansión del alma. La experiencia espiritual del símbolo es comparable con la experiencia mística, el alma se transforma, e iluminada, penetra en la vida perspicacia y sabiduría, y se encamina de claridad en claridad (*Cor*, III, 18)³⁶, es decir, de símbolo en símbolo, hacia la luz. Y guiada por su amor, descubre finalmente la gloria divina.

2

REFERENCIAS ICONOGRÁFICAS

HISTÓRICAS

E

LA ANUNCIACION EN LA BIBLIA

Evangelio significa buena noticia . La buena noticia es la venida de Jesús , Salvador de los hombres. La palabra evangelio no significa primeramente un texto, un libro. Sino que, por su etimología y su uso bíblico, designa originariamente un feliz mensaje un anuncio que hace feliz . Los Evangelios son libros escritos entre los años 40 y 100 por testigos oculares que cuentan lo que vieron y oyeron; o por quienes estuvieron en contacto con testigos presenciales. Dice San Juan : "Lo que hemos oído, lo que hemos visto con nuestros ojos os lo anunciamos"(1:1-3). Dice San Lucas : "Muchos se han dedicado a componer un relato de los acontecimientos, tales como nos los han transmitido quienes desde el principio fueron los testigos oculares y los servidores de la palabra"(1:1); no son una sucesión de hechos cronológicamente narrados, sino una catequesis con la intención de la fiel trasmisión del objeto de enseñanza cristiana, no tienen forma histórica, sino de mensaje. Los evangelistas no pretenden relatar los acontecimientos en orden fielmente cronológico, sino presentar la persona, la doctrina, la obra de Jesús, a los hombres así los Evangelios no son ni un diario ni una biografía en el sentido moderno de la palabra, son síntesis de la predicación apostólica, son relatos fragmentarios y esquemáticos, selecciones y resúmenes, que han tenido

siempre la finalidad práctica de la predicación y pretenden ser una enseñanza, transmitir un mensaje que algunas personas acogen y hacen vivir en su fe; presentan a Jesús, para que la gente se encuentre con él y se haga su discípulo.

A U T O R Y O B J E T O D E L
E V A N G E L I O



♦ Figura no.30 Símbolo de Lucas

Los evangelistas no escribieron sus libros como un historiador actual puede describir un hecho histórico investigado por él, con fechas concretas e itinerarios exactos. Lucas (figura no.30), significa "luminoso, iluminado" (viene del latín "luce" = luz), autor del relato de la Anunciación en su evangelio, es de los cuatro evangelistas, el que más se aproxima al concepto actual de historiador. Cuidadoso en su trabajo, es probable que al comenzar a prepararlo tuviera ya prevista la publicación de una obra compuesta de dos volúmenes. El primero es el evangelio que lleva su nombre, el segundo, Hechos de los Apóstoles.

Con la publicación de estos libros, Lucas quiso transmitir un mensaje de valor universal que Jesús³⁶, el "Hijo del Altísimo" (1.32), representa el último capítulo del desarrollo de la humanidad; y que su existencia terrenal, manifiesta bajo la denominación de "Hijo del hombre" (6.22), significa que Dios ha venido a establecer su Reino en la tierra e invita a participar de esta realidad nueva y definitiva (17.20-21)³⁷.

^{36 37} www.churchforum.org/santoral/Octubre/1810.htm

Lucas, se preocupó por narrar de manera inteligente y ordenada cuanto sabía acerca de la persona y el ministerio de Jesús; aunque, nunca pretendió escribir una biografía, sino un evangelio. Su intención no estuvo simplemente orientada a dar a conocer la vida y las características personales de la actividad de Jesús en medio de la multiplicidad de situaciones religiosas, políticas y sociales en que se desarrolla el drama humano. Lucas, el evangelista, escribe desde la fe y para la fe, rindiendo con ello un testimonio personal de que Jesús es el Mesías que ha venido a dar cumplimiento perfecto al plan salvador dispuesto por Dios antes de todos los tiempos. Aun cuando él no había vivido personalmente el acontecimiento de Cristo, trata de proclamarlo tal y como las enseñaron los que desde el principio las vieron. Con ese objeto se entregó a investigar con ímpetu las cosas desde su origen.

C A R A C T E R I S T I C A S D E L R E L A T O D E L A A N U N C I A C I O N E N E L E V A N G E L I O D E L U C A S

El Evangelio según san Lucas (=Lc) se ajusta, en términos generales, a los esquemas de Mateo y de Marcos. Aunque Lucas trabajó y pulió su texto con especial esmero. Desde el punto de vista literario, gran parte de los materiales redaccionales comunes a los tres evangelios sinópticos los encontramos más depurados en el Lucano que en los otros dos. Esto fue posible gracias al dominio que Lucas posee del idioma y a la riqueza del vocabulario que maneja. La amplitud de sus recursos estilísticos se manifiesta cuando, a fin de reproducir con fidelidad determinadas formas del habla popular aramea (sobre todo en discursos de Jesús),

introduce conscientemente semitismos o palabras griegas que se alejan del nivel culto habitual en él³⁸.

Las particularidades del evangelio de Lucas según la iglesia católica es que es un Evangelio de la Gracia universal de Dios³⁹, (2:32, 3:6, 24:47) es el Evangelio del "Hijo del Hombre", resalta la actitud amable de Cristo hacia los pobres, los humildes, y los marginados como los discípulos pobres (6:20), la mujer pecadora (7:37), María Magdalena (8:2), los Samaritanos (10:33), los publicanos y pecadores (15:1), los mendigos abandonados (16:20-21), los leprosos, (17-12), el ladrón de la cruz (23:43), etc., también es un Evangelio devocional porque resalta la oración en 3 parábolas dedicadas al rezo, que no se encuentran en los otros Evangelios. El amigo a medianoche (11:58), el juez injusto (18:1-8), el fariseo y el publicano (18:9-14), contiene las oraciones de Cristo: en su bautismo (3:21), en el desierto (5:16), antes de escoger a los discípulos (6-12), en la transfiguración (9:29), antes de decir la oración de Señor (11:1), por Pedro (22:32), en el huerto de Getsemaní (22:44), en la cruz (23:46), etc.

Los primeros capítulos de este evangelio tienen una nota de gozo y alabanza. Algunos de los grandes himnos cristianos son tomados de este Evangelio: "El Ave María", las palabras del ángel a María (1:28-33) "El magnificat", el cántico de María (1:46-55); "El Benedictus" de Zacarías (1:68-79); "El Gloria in Excelsis", de los ángeles celestiales (2-13-14); "El Nunc Dimittis", el regocijo de Simeón (2:29-32).

³⁸ www.catholic-church.org/iglesia/maria/cateq1.htm

³⁹ www.conferenciaepiscopal.es/DOCUMENTOS/magisterio%20Juan%20Pablo%20II/enciclicas/redemptoris.htm

La mujer tiene un lugar predominante en la narración de Lucas: en el capítulo 1, María y Elizabet- en el capítulo 10 María y su hermana Marta-, las hijas de Jerusalén (23:27). menciona a muchas viudas (2:37, 4:26, 7:12, 18-3, 21:2).

La biografía de Cristo; es más completa en Lucas que en cualquiera de los otros Evangelios. Cerca de la mitad del material de este libro no está en los otros, pero lo más importante son los discursos e incidentes de Cristo que están registrados en este Evangelio. Ejemplos: la pesca milagrosa (5-6), la resurrección del hijo de la viuda (7:11-15); los 10 leprosos (17:11-19); la sanidad de Malco (22:51).

R E L A T O D E L A A N U N C I A C I O N

La comunidad a la que Lucas dirige su evangelio pertenece a la segunda generación cristiana, que vive inmersa en el contexto cultural y político del imperio romano. Eran principalmente cristianos llegados del paganismo, probablemente griegos es por eso que insiste en que Jesús es el Salvador. San Lucas al principio de su evangelio garantiza a los lectores de la certeza de su narración, pues "son cosas verdaderas y auténticas". Dice San Lucas que se ha determinado escribir los acontecimientos recientemente ocurridos, después de haber investigado con exactitud todos esos sucesos desde su origen. Cuando Lucas compuso su evangelio existían ya otros relatos similares, los tuvo presentes, tomó de ellos y

de la tradición oral transmitida por los testigos oculares todo lo que podía servirle para escribir una exposición ordenada de aquellos acontecimientos. Lucas posee una fuente de relatos y parábolas distinta a la de Marcos y Mateo; aquí podríamos pensar en las investigaciones personales de Lucas, en algo de la tradición oral escuchada en sus viajes con Pablo y hasta en algunas fuentes escritas que compartían información con las fuentes de Juan. En este fragmento del Evangelio, Lucas nos relata la anunciación extraordinaria que el ángel Gabriel le da a la virgen María, diciéndole que concebiría al hijo del Dios Altísimo (v.32) que su reino no tendrá fin, y que será un ser Santo: el Hijo de Dios.

Evangelio según San Lucas (Lc 1, 26-38)

La Anunciación (figura no.31)



♦ Figura no. 31 "La Anunciación", Este panel sobre el tema bíblico de *La Anunciación*, forma parte del tríptico *La prueba de fuego* (c. 1473, Reales Museos de Bruselas, Bélgica). Por el flamenco Dirk Bouts.

"Al sexto mes fue enviado por Dios el ángel Gabriel a una ciudad de Galilea, llamada Nazaret, a una virgen desposada con un hombre llamado José, de la casa de David; el nombre de la virgen era María. Y entrando, le dijo: «Alégrate, llena de gracia, el Señor está contigo.» Ella se conturbó por estas palabras, y discurría qué significaría aquel saludo. El ángel le dijo: «No temas, María, porque has hallado gracia delante de Dios; vas a concebir en el seno y vas a dar a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Jesús. Él será grande y será llamado Hijo de Altísimo, y el Señor Dios le dará el trono de David, su padre; reinará

sobre la casa de Jacob por los siglos y su reino no tendrá fin.» María respondió al ángel: «¿Cómo será esto, puesto que no conozco varón?» El ángel le respondió: «El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por eso el que ha de nacer será santo y será llamado Hijo de Dios. Mira, también Isabel, tu pariente, ha concebido un hijo en su vejez, y este es ya el sexto mes de aquella que llamaban estéril, porque ninguna cosa es imposible para Dios.» Dijo María: «He aquí la esclava de; Señor; hágase en mí según tu palabra.» Y el ángel, dejándola, se fue.⁴⁰

ACTORES

la Anunciación a María

La estrecha relación entre fe y salvación, que Jesús puso de relieve durante su vida pública (cf. Mc 5,34; 10,52; etc.), ayuda a comprender el papel fundamental que la fe de María ha desempeñado y sigue desempeñando en la salvación del género humano⁴¹.

A María se le pide que acepte una verdad jamás enunciada antes. Ella la acoge con sencillez y audacia. Con la pregunta: "¿Cómo será esto?", expresa su fe en el poder divino de conciliar la virginidad con su maternidad única y excepcional.⁴²

⁴⁰ www.encuentra.com/maria/documentospontificios/anunciacion.htm

⁴¹ www.kalwaria.ofm.pl/virgen.htm

⁴² www.ewtn.com/spanish/Saints/Anunciaci%F3n.htm

Cuando Gabriel dice: "El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra" (Lc 1,35), el ángel da la inexplicable solución de Dios a la pregunta formulada por María. La virginidad, que parecía un obstáculo, resulta ser el contexto concreto en que el Espíritu Santo realizará en ella la concepción del Hijo de Dios encarnado. La respuesta del ángel abre el camino a la cooperación de la Virgen con el Espíritu Santo en la generación de Jesús, para que la realización del desígnio divino se de a través de la libre colaboración de la persona humana⁴³. María, creyendo en la palabra del Señor, coopera en el cumplimiento de la maternidad anunciada, así San Agustín, comentando la Anunciación en el evangelio, afirma: "El ángel anuncia, la Virgen escucha, cree y concibe" (*Sermo 13 in Nat. Dom.*) y añade: "Cree la Virgen en el Cristo que se le anuncia, y la fe le trae a su seno; desciende la fe a su corazón virginal antes que a sus entrañas la fecundidad maternal" (*Sermo 293*)⁴⁴

Después cuando María responde: "He aquí la esclava del Señor; hágase en mí según tu palabra" (Lc 1,38), se pone de manifiesto una actitud característica de la religiosidad hebrea. Moisés, al comienzo de la antigua alianza, como respuesta a la llamada del Señor, se había declarado su siervo (cf. Ex 4,10; 14,31). La expresión "siervo" de Dios se aplica en el Antiguo Testamento a todos los que son llamados a ejercer una misión en favor del pueblo elegido: Abraham (Gn 26,24), Isaac (Gn 24,14) Jacob (Ex 32,13; Ez 37,25), Josué (Jos 24,29), David (2 Sm 7,8) etc⁴⁵. Son

⁴³ www.archimadrid.com/princip/princip/otros/docum/magigle/jpablo/encicli/mater/mater.htm#s2

⁴⁴ www.geocities.com/SoHo/Den/1638/

⁴⁵ www.franciscanos.org/jpablol/jpianunciacion.html

siervos también los profetas y los sacerdotes, a quienes se encomienda la misión de formar al pueblo para el servicio fiel del Señor. Al llegar la nueva alianza, también María responde a Dios con un acto de libre sumisión y de consciente abandono a su voluntad⁴⁶, manifestando plena disponibilidad a ser "la esclava del Señor".

EL MENSAJERO

La palabra ángel, "mensajero" se usa a criaturas espirituales cuyos principales atributos son poder y sabiduría (Samuel 14:20, Salmos 103:20; 104:4) En el Antiguo Testamento, la expresión "el Ángel de Dios" implica corrientemente la presencia de la deidad en forma angélica (Génesis 16:1-13:21:17-19; 22:1 1 ~1 6;31:11-13; Éxodo 3:2-4 etc.) La palabra "ángel" se usa siempre en género masculino, aunque en el sentido humano nunca se atribuye sexo a los ángeles (Mateo 22:30, Marcos 12:25). Los ángeles son muy numerosos (Mateo 26:53, Hebreos 12:22, Apocalipsis 5:11, Salmos 68:17). Su poder es inconcebible (2a Reyes 19:35) y su lugar está alrededor del trono de Dios (Apocalipsis 5:1 1;7:1 I). Se dice en la Biblia que los ángeles están observándonos (la Corintios 4:9, Efesios 3:10, Eclesiastés 5:6) para hacernos reflexionar sobre nuestra conducta diaria. Los ángeles reciben a los Santos que parten de este mundo (Lucas 16:22). Los ángeles acompañarán a Cristo en su segunda



♦ Figura no.32a detalle Gabriel frente a Mahoma con el halo de fuego símbolo de su santidad y máxima jerarquía entre los sirvientes angelicales de Alá, común en las representaciones de Gabriel en el arte del Islam.

⁴⁶ www.tracce.it/arch98/MARZO98/spagn3-98/ptn-3sp.html



Figura no. 32 y 32a Jornada nocturna de Mahoma, pintura del siglo XVI, por el sultán Persa Muhammad.



Figura no.32a Gabriel frente a Mahoma con el halo de fuego símbolo de su santidad y máxima jerarquía entre los sirvientes angelicales de Alá, común en las representaciones de Gabriel en el arte del Islam.

venida (Mateo 25:31). A los ángeles les será encomendada la preparación del juicio de las naciones (Mateo 13:30-42;25:32). Las Escrituras mencionan un arcángel: Miguel, que según se dice está de manera particular relacionado con Israel y las resurrecciones (Daniel 10:13-21; 12:1-2, Judas 9:1, la Tesalonicenses 4:16). El único otro ángel cuyo nombre se revela es Gabriel, el cual tenía a su cargo los servicios más distinguidos⁴⁷ (Daniel 8-16;9:21, Lucas 1:1926) es de gran importancia en la tradición judía del s.II. , cristiana y musulmana pues como el jefe de los criados angelicales de Alá, Gabriel tiene el honor de ser el espíritu inspirador al entregar las revelaciones de Alá de Mahoma y de conducirlo en su subida a los cielos(figura no 32 y 32a), también tiene la custodia del Paraíso, anuncia que Yahvé dominara el pueblo de los santos.⁴⁸ Es uno de los cuatro arcángeles más famosos en el judaísmo y el cristianismo. Gabriel es el heraldo celestial que reaparece para revelar la voluntad de Dios. En el Antiguo Testamento, Gabriel interpreta la visión del profeta del camero y del macho cabrío. La biblia registró cuatro veces la aparición de Gabriel a los hombres, dos de estas a Daniel "y oí una voz de hombre, sobre el Ulay, que gritaba: Gabriel, explícale a éste la visión."El se acercó al lugar donde yo estaba y, cuando llegó, me aterroricé y caí de bruces. Me dijo: "Hijo de hombre, entiere: la visión se refiere al tiempo del Fin." Mientras él me hablaba, yo me desvanecí, rostro en tierra. El me tocó y me hizo incorporarme donde estaba. (Dn 8,16-18). Todavía estaba yo hablando, haciendo mi oración, confesando mis pecados y los pecados de mi

⁴⁷ www.prs.k12.nj.us/~ewood/World_History/MohammedJourney/ANGELGABRIEL.HTML
⁴⁸ members.tripod.es/chikko/10.htm

pueblo Israel, y derramando mi súplica ante Yahveh mi Dios, por el santo monte de mi Dios; aún estaba hablando en oración, cuando Gabriel, el personaje que yo había visto en visión al principio, vino volando donde mí a la hora de la oblación de la tarde. Vino y me habló. Dijo: "Daniel, he salido ahora para ilustrar tu inteligencia" (Dn 9,20-22). El ángel le dijo: "No temas, Zacarías, porque tu petición ha sido escuchada; Isabel, tu mujer, te dará a luz un hijo, a quien pondrás por nombre Juan; será para ti gozo y alegría, y muchos se gozarán en su nacimiento, porque será grande ante el Señor; no beberá vino ni licor; estará lleno de Espíritu Santo ya desde el seno de su madre, y a muchos de los hijos de Israel, les convertirá al Señor su Dios, e irá delante de él con el espíritu y el poder de Elías, para hacer volver los corazones de los padres a los hijos, y a los rebeldes a la prudencia de los justos, para preparar al Señor un pueblo bien dispuesto. Zacarías dijo al ángel: "¿En qué lo conoceré? Porque yo soy viejo y mi mujer avanzada en edad." El ángel le respondió: Yo soy Gabriel, el que está delante de Dios, y he sido enviado para hablarte y anunciarte esta buena nueva. (Lucas 1:13,18-19) y por último el relato de la Anunciación también narrado por Lucas. Vemos que en los tres incidentes en que primero apareció el ángel Gabriel, su preocupación era aliviar los miedos de aquellos que lo veían ya que debió haber sido una visión impresionante, tocó a Daniel y lo educó a sus pies, dijo a Zacarías y a María que no debían tener miedo, asegurándose siempre que los receptores entendieran el mensaje que él trajo. El ángel Gabriel nunca deja a los hombres en desacuerdo y confusión total⁴⁹.

⁴⁹ www.answering-islam.org/Index/G/gabriel.html

REFERENCIAS ICONOGRAFICAS

Algunos artistas que han pintado *La Anunciación*

DUCCIO

CAMPIN

VAN DER WEYDEN

FRA ANGELICO

LA ANUNCIACION

"Panel del altar de la Maestá: La Anunciación"

1311

autor: **DUCCIO**

Nombre completo: **DUCCIO DI BUONINSEGNA**

1255 – 1318/19



♦ Figura no.33 panel de "La adoración de los magos", parte frontal de la predella de la maestá 1308-11 temple sobre madera 42,5 x 43,5 cm., Museo dell'Opera del Duomo, Siena.

Duccio de Buoninsegna fue el primer gran pintor Sienes, influenciado por las esculturas de Giovanni Pisano fue precursor del renacimiento, su trabajo todo religioso, es caracterizado por un dibujo sensible, habilidad compositiva y cualidades decorativas parecidas a las del mosaico, pero con cargas mucho más emocionales que los modelos Bizantinos que siguió, fue tan importante para la escuela Sienes como Giotto para la Florentina, aunque sin las cualidades naturalistas que hace el arte del Giotto tan revolucionario, la importancia de Duccio es que llevó la perfección del arte medieval italiano a la tradición de Bizancio, le fue suficiente con usar viejos modelos Bizantinos en la mayoría de sus escenas del viejo testamento, su soberbia mano artesanal en el uso de oro como decoración y elemento compositiva al mismo

tiempo. El rico y sutil color usado para explicar las formas (figura no.42), y debajo el uso de variadas y elegantes líneas de contorno como un patrón de la superficie para una mejor descripción de las formas (figura no.34) , todas estas características caracterizan la escuela sienesa de los primeros dos siglos, Duccio sumo siglos de grave y austera belleza bizantina al nuevo aliento humanista propagado por las nuevas ordenes religiosas de Franciscanos y Dominicos.



♦Figura no.34 panel de "Tentación en el monte", parte trasera de la predella de la Maestá1308-11, temple sobre madera , 43 x 46 cm., Frick Collection, Nueva York



♦Figura no. 35 Panel de "La matanza de inocentes", sección frontal de la predella de la maestá, 1308-11, Temple sobre madera, 42,5 x 43,5 cm, Museo dell'Opera del Duomo, Siena.

La primera mención que tenemos de Duccio es en 1278, con un trabajo supuestamente menor, la pintura de cofres y tabletas de Bicchema, una de las cuales ahora en el museo industrial de Berlín.

Realizada por Duccio y su taller, su obra más famosa y la única firmada fue la 'Maestá', " que es una gran pieza de altar de la Catedral de Siena, con la cuál llegó a la cúspide de su carrera.

El nombre de 'Maestá' quiere decir Majestad. Pintada por ambos lados muestra a Duccio como un profundo innovador, con casi cinco metros de altura, esta original forma compositiva de Maestá presenta en la parte frontal a la Virgen y el niño en el trono con ligeros ángeles huéspedes naturalistas, santos y apóstoles, adorándolos. La predela del lado que da a la congregación muestra la infancia de Cristo y es principalmente un icono para contemplación de devotos; las predelas y los coronamientos fueron llevados a cabo después de la obra principal, estas predelas y coronamientos tienen una ejecución suelta, manifestada en la disposición espacial, esbeltos modelados (figura no.37) y en la correspondencia



♦Figura no.36 panel de "Bodas de Caná", parte trasera de la predella de la maestá, 1308-11, temple sobre madera, 43,5 x 46,5 cm., Museo dell'Opera del Duomo, Siena.



♦Figura no.37 panel de "El llamado a los apóstoles Pedro y Andrés", sección trasera de la predella de la maestá, 1308-11, temple sobre madera, 43,5 x 46 cm. National Gallery of Art, Washington



♦Figura no.38 Panel de "La Crucifixión", parte trasera de la maestá, 1308-11, temple sobre madera, 100 x 76 cm, museo dell'Opera del Duomo, Siena.

entre acción y fondo escenográfico (figuras no.36 y 40), cada panel fue hecho en largas piezas individuales de madera y el orden de los de la predella es el siguiente: de izquierda a derecha, *La Anunciación* (figura no.44), *Isaias*, *Natividad*, *Ezequiel*, *La Adoración de los Magos* (figura no.33), *Salomón*, *Presentación en el templo*, *Malaquías*, *Matanza de los Inocentes* (figura no.35), *Jeremías*, *Huida de Egipto*, *Oseas* y *Discusión con los doctores de la Ley*. En el reverso del altar aparece la historia del Ministerio y 26 escenas de la Pasión de Cristo (figuras no.38 y 43), así como su aparición después de la Resurrección (figura no.39) y cuatro cantos, algunas de estas muestran un nuevo uso de la perspectiva, este lado solo puede ser visto por el sacerdote.

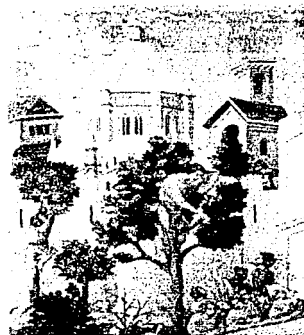
La 'Maestá', tiene una inscripción que dice 'MATER SANCTA DEI, SIS CAUSSA SENIS REQUIEI SIS DUCCIO VITA, TE QUIA PINXIT ITA'.

'Santa Madre de Dios dale paz a Siena y vida a Duccio porque te pintó para nosotros'.

Fue instalada en Junio de 1311 en una gran ceremonia. El taller de Duccio estaba fuera de las puertas de la ciudad así que esta gran pieza fue llevada en majestuosa procesión, ya que los sieneses eran devotos de la Virgen María, a la que le atribuían la victoria sobre Florencia en la batalla de Montaperti en 1260, su lema civil era 'SENA VETUS CIVITATIS VIRGINIS' 'Siena antigua ciudad de la Virgen', que estaba escrita en monedas y sobre la entrada de la ciudad. Un cronista contemporáneo describió la procesión a la catedral de la siguiente manera: "Los



♦Figura no.39 panel de "La transfiguración", parte trasera de la predella de la maestá, 1308-11, Temple sobre madera, 48 x 50,5 cm., National Gallery, London.



♦Figura no.40 panel de la "Entrada en Jerusalem", parte trasera de la maestá 1308-11 temple sobre madera 100 x 57 cm Museo dell'Opera del Duomo, Siena.



♦Figura no. 41Panel de "La última cena" parte trasera de la maestá, 1308-11, temple sobre madera, 50 x 53 cm., Museo dell'Opera del Duomo, Siena.

sieneses llevaron el panel a la catedral en la tarde con una gran devoción y procesiones.... el obispo, el sacerdote, monjes y nuncios, los nueve de las nueve ciudades oficiales, los ciudadanos con abrigos de armas... sonando sus campanas de alegría... con oraciones a Dios y a la Virgen, que preserva el buen estado de la ciudad de Siena".

La 'Maestá' fue desmembrada en 1771 y la mayoría de las partes permanecen en el Museo dell'Opera del Duomo en Siena; la reconstrucción para saber su estado original se basó en mediciones y marcas en la madera vistas por rayos X y hoyos entre paneles hechos por gusanos; importantísima para el desarrollo de los altares italianos, como el de "La Vida de San Francisco" de Sassetta.

Otros trabajos atribuidos a Duccio están en la real colección de Windsor y en la Abadía en Isola cerca de Siena, esta Madonna a menudo es atribuida al Maestro de la Abadía de Isola tanto como a Duccio mismo; la Madonna de Rucellai(encargada en 1285) una pieza de altar que muestra a la Madonna sentada en el trono con Cristo niño, sobre un fondo dorado estilo Bizantino, flanqueada por ángeles de rodillas, pintada para Santa Maña Novella en Florencia, esta ahora en la Galería de los Uffizzi. La madonna de Rucelai fue considerada por mucho tiempo una obra maestra de Cimabue.

En la siguiente generación los artistas son profundamente diferentes como Simone Martini y el Lorenzetti que comenzaron con el trabajo de Duccio.



♦Figura no.42 Panel de "Mujeres santas en el sepulcro", parte trasera de la maestà, 1308-11, temple sobre madera, 51 x 53,5 cm., Museo dell'Opera del Duomo, Siena



♦Figura no.43 Panel de "La Coronación de espinas", sección trasera de la predella de la maestà, 1308-11, temple sobre madera, 43,5 x 46 cm., National Gallery of Art, Washington.

El episodio de la Anunciación (figura no.44), narrado solamente por Lucas, se encuentra en uno de los paneles la predela anterior; ambientado; en un espacio de Arquitectónico articulado perfectamente con el resto de la escena, le dan un balance de unidad composicional muy bien logrado, en esta unidad reside el secreto de su buena composición, que gracias a la unidad temática se asegura que cada elemento este subordinado al motivo principal como en otros paneles (figura no.41), para crear la armonía pictórica de líneas, masas, espacio, proporción y valores cromáticos(magistralmente seleccionados y colocados) necesaria; ningún detalle distrae de la intención del motivo, al contrario, lo refuerza; la unidad de dibujo que consigue por la armonización de línea y forma como en las curvas del conjunto de arcos que con su delicada proporción y repetición crean un ritmo que contiene y da mayor importancia al espacio terrenal ayudadas por las paralelas verticales de las columnas que además destacan y ligan con los bordes externos del cuadro, el contraste y la belleza formal del ángel y la Virgen, este espacio terreno donde la Virgen habita y es visitada solo es penetrado por el sutil Espíritu Santo. La función del tono cromático lumínico es representar la forma simulando el efecto de la luz mediante el sombreado y modelado de superficies, la articulación de la simplicidad tonal del escenario de esta acción lo hace un poco esquemático, contrariamente a la revolucionaria ilusión de ritmos reales creada en los personajes. Hay un trazo regulador principal, es una figura geométrica simple,



◆ Figura no.44 sección frontal de la predella de la Maestà panel de "Anunciación", templo, huevo sobre madera, x 45cm., 1308-National Gallery of Londres

un triángulo en cuyos vértices esta el motivo del cuadro, en el vértice superior esta el cielo de donde emana el Espíritu Santo y vive el creador, en el inferior derecho esta el ligerísimo halo de la Virgen que le da el sentido de inmaculada, dotada de peso y ligada al suelo por la masa oscura y cálida de la entrada o salida de la habitación y del ropaje, equilibrada gracias a la neutralidad del gris del muro y arco del primer plano, con las verticales siempre

enfáticas, esta masa azulada oscura, calentada por un rojo traído probablemente de Turquía, se extiende y atrae al ángel a través del suelo, y por último en el vértice inferior izquierdo, Gabriel, el mensajero totalmente de perfil, que entra en la escena por el sugerido movimiento corporal y la fuga que le dan las líneas diagonales descendentes del ropaje, representado en el momento que saluda, la mano y el pie derecho son extremos de una perfecta diagonal que lleva al espectador a María, que parece retroceder iluminada por el rayo del espíritu Santo (figurado como una pequeña paloma blanca) que pasa a través del arco ojival. Con el uso de la perspectiva lineal algo forzada que todavía hace tambalear el sentido de realidad nuevo en el primitivo renacimiento, se crea la ilusión visual de espacio, el espectador esta situado a un nivel óptico casi central; utiliza la arquitectura como escenografía que mantiene la unidad narrativa del tema. Es de gran importancia la perspectiva irreal de la representación del jarrón con los lirios(flores asociadas a la Virgen María), que evoca todavía soluciones pictóricas del arte oriental principalmente bizantino, árabe e hindú. Mostrando aún cierta afinidad con la iconografía bizantina.

LA ANUNCIACIÓN

Tríptico de "La Anunciación"

1425

Autor: **Maestro de Flémalle**

Mejor conocido como: **Robert Campin**

1378- 1444



♦Figura no.45, La Natividad, 1425, Musée des Beaux-Arts, Dijon.



♦Figura no.46 Retrato de un hombre, pintado probablemente en 1430, óleo y temple de huevo sobre madera, 40.7 x 28.1 cm.

Conocido como Maestro de Flémalle. Nació entre 1378 y 1380 y murió en Tournai, algunos atribuyen el apodo de Flémalle a su maestría a la hora de plasmar con enorme realismo las llamas de fuego que suelen adornar sus pinturas. Pero parece más probable que se deba a la existencia de tres tablas que parecen de su mano y que

podrían provenir de la población de Flémalle, cerca de Lieja, trabajó en Tournai a partir de 1406 y hay la certeza de que adquirió la ciudadanía del lugar en 1410, lo cual deja claro que no nació allí; obtuvo el cargo de pintor residente de la ciudad y tuvo un taller importante con aprendices. Llegó a ser decano del gremio de pintores en 1423 y se vio mezclado en la política local a causa de una revuelta ciudadana, también fue perseguido por motivos morales, parece ser que convivió con una mujer sin estar casado con ella, aunque su fama como pintor le permitió eludir el rigor de la justicia, aunque en 1428 se retiró de la vida pública; fue uno de los creadores y grandes maestros de la escuela flamenca de pintura. Pintó principalmente



♦Figura no.47, Santa Bárbara, óleo sobre madera, 101x47cm., s.XV., Museo del Prado, Madrid, esta pintura junto con la de San Juna el Bautista y el franciscano Heinrich von Werl, eran las alas del tríptico de Werl cuyo panel contral esta perdido.



♦Figura no.48 . La trinidad, ala izquierda del díptico, 1430, museo estatal hermitage, San Potesburgo.

retablos y tablas de tema religioso (figura no.45). Se apartó del estilo gótico, artificial e idealizado para trabajar con gran interés en el realismo. Hay tres innovaciones principales que distinguen al arte de Campin y lo diferencian de la pintura gótica: su concepción de la figura humana en términos de solidez y tridimensionalidad (figura no.46), y su preocupación por los detalles de la vida cotidiana. Estas cualidades ya se anunciaban en obras tan tempranas como el famoso tríptico de La Anunciación de Mérode (figura no.50), con las habituales características del estilo de Campin, un cierto realismo y la angulosidad de la forma, un empeño por el efecto emocional, el empleo de pesadas vestiduras cayendo en gruesos pliegues como papel secante arrugado, una característica del cambio del estilo suave, predominante en Alemania y Bohemia, y del gótico especialmente del estilo ornamental internacional, que es principalmente gótico tardío popular entre las cortes europeas entre 1380 y 1400, interesados en la vida secular y fascinados por la elegancia, expresada a través de figuras alargadas, magnificas curvas, y materiales caros que marcan este estilo. Campin marcó distancia humanizando al los sujetos de importancia, rompiendo con el gusto aristocrático y el aire romántico del gótico internacional, dotando a esta Anunciación de cualidades contemporáneas propias del gusto de la clase media de su hogar en Tournai. La solidez estructural y el detalle naturalista muestran la influencia que tuvo del escultor Claus Sluter, influjo que a su vez disperso van der Weyden su alumno.

Otras características físicas, novedosas en los personajes del Maestro de Flémalle son las caras alargadas, ojos de pesados párpados, mentones pequeños y redondeados

bajo bocas de labios finos, cuerpos sólidos, proporciones robustas, bastante fuertes (figura no.48) y dominio de la pintura de paisaje. Además del interés por el detalle minucioso de los interiores, como en los laterales de este tríptico que presenta a los donantes y a San José haciendo ratoneras.

En la habitación donde se encuentra la Virgen de La Anunciación hay una abundancia de detalles fielmente reproducidos: el recipiente del agua colgado en la alcoba con la toalla bordada a su lado, la ventana con celosías y postigos, el largo banco en que la Virgen se apoya más que se sienta; el libro, la vela estriada, el lirio en el florero sobre la mesa inclinado torpemente en un intento dudoso de perspectiva. Muchos de estos detalles reaparecen en otra obra, el retablo de Werl, evidentemente de la misma mano, de esta, las alas son las únicas conservadas; una, representando al clérigo donante acompañado del Bautista y la otra, a la Virgen sentada, leyendo junto al fuego en una habitación, en cuya parte posterior una ventana se abre al paisaje. Los interiores del retablo de Werl están trabajados con mucha más destreza que la perspectiva izquierda de la Anunciación de Mérode, en esta emplea el mismo artificio de una puerta abierta para unir las dos escenas, para integrar al donante en la escena de *La Anunciación*. En el ala del donante del retablo de Werl (figura no.49), con el Bautista detrás, se sirve de un espejo convexo donde se refleja la escena. Esto es una clara alusión a la imagen del espejo de *Arnolfini y su esposa* de Jan van Eyck; también indican el cambio producido en las obras del Maestro de Flémalle que alcanzan pleno desarrollo en las obras de su última época como el *San Juan Bautista y Santa Bárbara* del retablo de Werl. La tabla de Santa



♦ Figura no.49 "San Juan y donante", retablo de Werl, 1438, Panel, 101 x 47 cm, Museo del Prado, Madrid

Bárbara (figura no.47), por ejemplo, muestra un interior flamenco de la época con gran realismo, rico en detalles y con una perspectiva de la habitación que continúa a través de una ventana abierta y se proyecta hacia un paisaje exterior; la figura de Santa Bárbara es realista y de líneas redondeadas y está ataviada con ricos ropajes, cuyas telas muestran unos pliegues de una calidad casi escultórica. La obra de Campin ejerció una importante influencia sobre dos maestros posteriores de la pintura flamenca, su alumno Rogier van der Weyden y Jan van Eyck.



♦Figura no.50 Tríptico de "La Anunciación", retablo de Mérode, óleo sobre madera, panel central 64.1 x 63.2 cm; cada ala 64.5 x 27.3 cm, 1425, The Cloisters collection, Nueva York

LA ANUNCIACIÓN

1435

Autor : **Rogier de la Pasture**

Mejor conocido como: **Roger van der Weyden**

1399-1464



♦ Figura no.51, "Descendimiento de la cruz", óleo sobre madera, 220 x 262 cm., alrededor de 1435, museo del Prado, Madrid.



♦ Figura no.52, San Jerónimo en el desierto, 30 x 25 cm., 1450, Detroit Institute of Arts, Detroit.



♦ Figura no.53, retrato de una dama, 1460, óleo sobre madera 34 x 25 cm., colección Andrew W. Mellon, National Gallery of Art, Washington.

Rogier de la Pasture apellido que al traducirse al flamenco se convierte en Weyden, nació en Tournai, este pintor flamenco de mediados del siglo XV, famoso por sus composiciones religiosas innovadoras dentro de la pintura de su época, uno de los pintores más influyentes del siglo XV europeo, no sólo en los países Bajos, sino también en España, Italia, Francia y Alemania, países que encargaron o recopilaron algunas de sus obras. Pinta la primera obra destacable en su ciudad natal hacia el año 1427, viviendo en casa de Campin, ingresó en las órdenes sagradas y debió de seguir trabajando como ayudante del maestro hasta el final de su aprendizaje formal, de otra manera no hubiera podido ejercer como maestro por su cuenta, maestría que obtuvo en 1432.

En Brujas donde vivió el resto de su vida fue pintor oficial desde 1435 donde logró gran reputación y una sólida fortuna. Sus numerosas obras fundamentalmente religiosas son retablos, aunque carecen de firma y datación así que la cronología de su carrera se ha realizado sobre análisis estilísticos.

Las obra de Van der Weyden, como las de otros pintores flamencos contemporáneos especialmente Jan van Eyck, destaca por su detallada minuciosidad en la representación de las escenas, pues atiende con la misma precisión desde



• Figura no.54. Retrato de Franchesco d'Este, óleo sobre madera, 20.8 x 20.3 cm., 1460, colección Friedsam, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



• Figura no.66, "La Virgen y Santa Bárbara", 1435, Museum der Blindenden Kunst, Leipzig, Alemania.

el tema principal hasta el más mínimo detalle anecdótico de la escena (figura no.55), sus primeras obras son casi, solo escenas de la vida de la Virgen como esta Anunciación (figura no.58) aunque datada en 1435 el tema es de su juventud. En este caso, es evidente como en muchas de sus obras el interés por centrar la atención en la figura humana (figura no.52), motivo principal de la composición, a la que se subordinan el resto de elementos secundarios como el florero con azucenas (flor mariana), el libro de las horas de los fieles que la Virgen sostiene y las ventanillas abiertas; planeada como pintura que traduce los esquemas de los retablos escultóricos alemanes y flamencos de esa época. Éstos plantean habitualmente una caja espacial relativamente estrecha (figuras no.56 y 57), en la cual se colocan a manera de friso los personajes esculpidos, muy frontales y ajustados al escaso fondo que se les concede, todas las figuras se distribuyen en un primer plano, yuxtapuestas pero procurando que ninguna oculte a las demás. Con un minucioso análisis formal, presenta de manera magistral los diversos estados de ánimo de los personajes, capta sus sentimientos, tienen hermosos ropajes y reproduce fielmente las distintas calidades de las telas y los plegados, cuyas texturas permiten diferenciar terciopelos, sedas, damasquinados, etc característica propia del arte flamenco (figura no.53), los azules y los verdes, pigmentos que proceden de moler piedras semi-preciosas son un indicativo del poder del que encarga la pintura, los personajes están modelados por la luz y el color perfectamente balanceados formal y cromáticamente en la composición (figura no.54), como el aposento que parece estar en llamas apaciguado por el resto de la habitación, es evidente la influencia de su

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

maestro Campin, a la que le añade una mayor intensidad dramática y emocional, otro de los rasgos que caracterizan su producción. Las obras de madurez de Van der Weyden, realizadas entre 1430 y 1450, manifiestan interés por el tema de la Pasión de Cristo, con colores fríos, movimiento rítmico lineal de diagonales o curvas, la eficiencia con aire de nobleza de los gestos de las figuras, y un sentimiento religioso trágico que alcanza la cumbre en las tres versiones de la Piedad (c. 1440, una de ellas en el Museo del Prado, Madrid).



♦ Figura no.56, "Madonna y niño", óleo sobre madera, 49.5 x 31.7 cm, The Huntington Art Collection, California.



♦ Figura no.58 "La Anunciación", óleo sobre madera, 86 x 93cm., 1435, Museo del Louvre, París.

Van der Weyden introdujo importantes innovaciones que influyen en la siguiente generación de artistas primitivos flamencos, como la perfecta composición de grupos de personajes que realiza en El descendimiento de la cruz

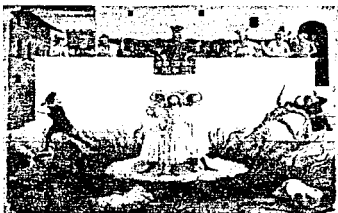
(figura no.51); marcos arquitectónicos en grisalla que definen el espacio de la escena, como en Llanto sobre el cuerpo de Cristo (capilla Real de Granada, España), y el mecanismo de colocar en el primer plano del cuadro una figura de espaldas, creando un espacio cerrado y unificado, como en Los desposorios de la Virgen (Museo del Prado). Existen obras suyas en Berlín, Boston, Bruselas, Chicago, Detroit, Filadelfia, Granada, Londres, París, Washington y otros lugares.



♦Figura no.57 Tríptico de la familia Braque, 1450-1452, óleo sobre madera, 41x68cm., panel central, 41x34cm., alas, Louvre Paris, el panel central muestra a Cristo redentor entre la Virgen María y San Juan el Evangelista, en el panel izquierdo San Juan el Bautista, y en el derecho Santa María Magdalena. El escudo de armas en el reverso pertenece a Jehan Braque y su esposa Catherine de Barland de Tournai, posiblemente este tríptico portátil fue pintado después de su matrimonio o de la muerte de Jehan Braque, cuando van der Weyden regresó de Italia y Francia, notorio por la influencia de Fra Angelico, por el rigor y perfecta simetría.



♦ Figura no.59



♦ Figura no.60. San Cosme y San Damian condenados, altar de San Marcos, temple sobre madera, 37 x 46 cm., National Gallery of Ireland, Dublin.



♦ Figura no.61. Historia de san Nicolas (detalle), poliptico de Perugia, 1437, temple sobre madera, 34 x 60 cm., Pinacoteca, Vaticano.



♦ Figura no.62. San Antonio el Abad tentado por un monton de oro, 1436, temple sobre madera, 19.7 x 28cm., Museum of Fine Arts, Houston.

LA ANUNCIACIÓN

1430-32

Autor: **BEATO ANGELICO**(figura no.59)

Nombre completo: **GUIDO DI PIETRO DA MUGELLO, FRA GIOVANNI DA FIESOLE**

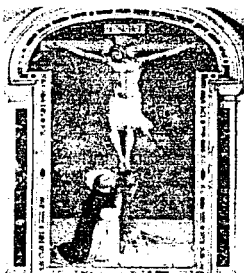
1400- 1455

Guido di Pietro (figura no.59) nació en Vicchio en el Mugello. Se le conoce como Fra Angelico porque se decía que pintaba como los ángeles, Comenzó a pintar en 1417 un poco después de que ingresó al convento de San Domenico en Fiesole del cual eventualmente se convirtió en Prior. Su primer trabajo conocido son algunos manuscritos iluminados y el tríptico de San Doménico ahora en el museo de San Marcos, el cual revela tendencias góticas y claras influencias de Lorenzo Monaco y Gentile da Fabriano.

En la época que pintó el tríptico de San Pietro(1430, museo de San Marcos) estaba muy influenciado por el trabajo de Masaccio, del cual Fran Angelico interpretó los conceptos espaciales y plásticos en nociones cromáticas y luminicas. Después de pintar el famoso tabernáculo de los Flax Dressers en 1433 hoy en el museo de San marcos, se convirtió en el mas importante pintor florentino, junto con otros dos importantes paneles de madera del políptico de Perugia (figura no.61) y del altar de San Marcos (figura no.60), trató de crear los fundamentos para una nueva forma de arte religioso, basado en los ideales del renacimiento, aun cuando los contenidos místicos estaban



♦ Figura no.63 . "La Anunciación", 1433-34, temple sobre madera, 150 x 180cm., Museo Diocesano, Cortona.



♦ Figura no.64, San Domingo adorando la crucifixión, fresco 239 x 177cm., 1440, convento di San Marco Florencia.



♦ Figura no.65, San Benedito, temple y oro sobre madera, 38,4 x 12cm., Minneapolis Institute of Arts, Minneapolis.

más enfocados a crear un ideal de belleza inmaculada (figura no.62), no tocada por el pecado, más que la exaltación del hombre, mientras que no dejó de lado la luz diáfana del gótico (figura no.63).

Se mudó al convento de San Marcos en 1435, el que recientemente fue transferido a los dominicos y restaurado gracias al patronato de Cosimo de Medici. En este convento le fueron encargados los frescos decorativos del edificio (figuras no.66), dejando obras maestras como la Anunciación (figura no.66) y la Crucifixión (figura no.64) que se encuentran en la casa del capellan. Gradualmente creó una simplificación formal en una pintura que esta en perfecta armonía con la arquitectura de Michelozzo. Hoy en día el museo de San Marcos esta realmente dedicado al trabajo de Fra Angelico.

Esta Anunciación (figura no.68) fue realizada, en los primeros años de su carrera pictórica, para la iglesia del convento dominico de Santo Domenico de Fiesola. En 1611 se vendió para construir el campanario al duque de Mario Farnese quien la regaló al duque de Lerma, gran ministro de Felipe III. En España estuvo primero en la iglesia de los dominicos en Valladolid, para pasar posteriormente al Convento de las descalzas Reales de Madrid, desde donde ingresó al Museo del Prado en el año 1861.

El retablo diseñado por el artista consta de una tabla central, rematada en la parte inferior por un banco o predela. La predela se compone de cinco paneles donde se representan pasajes de la vida de la Virgen: *Nacimiento y Desposorios, Visitación, Adoración de los Magos, Presentación en el Templo y Tránsito de la Virgen.*

El panel principal está ocupado por dos episodios relacionados entre sí: uno de ellos es la expulsión de Adán



♦ Figura no.66, Coronación de la Virgen, 1440-41, fresco, 184 x 167 cm., convento di San Marco, Florencia.

y Eva del Paraíso Terrenal, en esta representación del jardín del edén es evidente la futura influencia que tendrá sobre Boticelli ya que cromática y estilísticamente nos recuerda cualidades de muchas obras del florentino. Este acontecimiento tomado del Génesis, y el otro, más destacado, la Anunciación según el evangelio de San Lucas. En esta escena el pintor coloca en un primer plano al arcángel San Gabriel inclinado hacia la Virgen María, ambos debajo de un pórtico con doble arco de medio punto. Con un dinamismo y vitalidad excepcional, simbólicamente, Fra Angelico hace descender desde el ángulo superior izquierdo, desde las manos de Dios la paloma del Espíritu Santo hacia la figura de María para visualizar las palabras del Evangelio.



♦ Figura no.68, "La Anunciación", temple de huevo sobre tabla, 194 x 194cm., 1430-32, museo del Prado, Madrid



♦ Figura no.67, "La Anunciación", fresco, 1430, Museo di San Marco, Florencia.

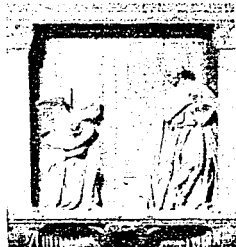
Existe una jerarquización de las figuras con respecto a la arquitectura, pero el artista, ya en esta obra temprana, plantea magníficamente un espacio racional, valiéndose de la perspectiva monofocal, que se desarrollará, de una manera científica, a lo largo del Renacimiento.

El beato utilizó como en otras obras, (figura no.65) el pan de oro de tradición gótica para destacar los elementos más brillantes y más emblemáticos como el rayo divino por donde desciende el espíritu santo y los halos de la virgen y el ángel que son, de acuerdo al tema, compositivamente lo más importante; llama la atención el estudio de la iluminación monodireccional aunque se narren varias escenas al mismo tiempo y el audaz uso del color perfectamente equilibrado con intenciones simbólicas simples y contundentes como el manto celeste del ropaje de la virgen y las bóvedas de la arquitectura bajo las cuales esta .

OTRAS ANUNCIACIONES



♦Figura no.69, *Masaccio*, San Pedro sanando a un enfermo con su sombra, fresco 230 x 162 cm., 1426-27, capella Brancacci, Santa Maria del Carmine, Florencia.



♦Figura no.70, *Donatello*, Anunciación, bajorrelieve, 1435, 218 x 168 cm., Santa Croce, Florencia



♦Figura no. 71, La Anunciación, 1443-45, temple sobre madera, Pinakothek, Munich.

La Anunciación

1449 - 55

autor: FRA FILIPPO LIPPI

Nombre : FILIPPO LIPPI

1406- 1469

A los 15 años Fra Filippo Lippi quedó huérfano e ingresó en el convento del Carmine de Florencia, posiblemente para salir del paso por que no tenía ninguna vocación religiosa. Masaccio y Masolino iniciaron la decoración de la capilla Brancacci (figura no.69) de esa iglesia en 1424, y así es posible que el joven fraile se haya sentido atraído por la pintura, sirviendo como ayudante a Masaccio, cuyo estilo admiró. Su primer trabajo fechado lo realizó en 1432, dos años después abandonó Florencia y se mudó a Padua, desapareciendo las obras que allí ejecutó. En 1437 regresó a Florencia, y su gran influencia 'Masaccio' cambió por la escultura de Donatello (figura no. 70) y la pintura flamenca, que lo llevó a evolucionar en un estilo delicado y naturalista. Su época de madurez está caracterizada por las transparencias, que aumentan la desenvoltura de sus obras (figuras no.71 y 73). A partir de 1452 trabajó en los frescos de la capilla mayor de la catedral de Prato (figura no.72), donde empezaron sus problemas con la justicia. En 1450 había sido enjuiciado por un fraude y en 1456 raptó a la monja Lucrecia Buti de un convento de Prato del que había sido



♦ Figura no. 72, Madonna del Creppo, fresco, 1453, Museo Civico, Prato.



♦ Figura no.73, Retrato de una mujer y un hombre, temple sobre madera, 64.1 x 41.9cm., 1440, colección Marquand, Metropolitan Museum of Arte, Nueva York.

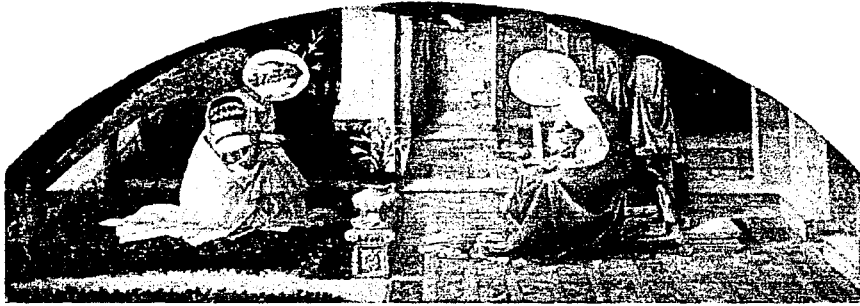
nombrado capellán. Gracias a la familia Médici, Fra Filippo consiguió una dispensa papal de Pío XI para casarse con Lucrecia, con quien tuvo un hijo, también pintor llamado Filippino Lippi. En 1464 no había acabado la serie de frescos cuando se convirtió en el maestro de un valioso taller al que acudió Botticelli para iniciar su formación. Su último trabajo fueron los frescos de la catedral de Spoleto, que no pudo acabar ya que la enfermedad le debilitó profundamente desde 1466. La mayor aportación de Fra Filippo a la pintura quattrocentista florentina fue un mayor acento profano respecto a las obras de Masaccio o Fra Angelico que le sirvieron de inspiración, mayor energía a los personajes y gran interés por los detalles (figura no.74), influencia de la escuela flamenca, La perspectiva fue también una gran preocupación en su obra, desarrollando una profundidad espacial admirable, como en esta Anunciación (figura no.75) en la que al proyectar las dos alas del edificio y mostrar un paisaje y las siluetas de los "campaniles" típicos de Florencia al fondo en donde la Virgen recibe al ángel mientras lee el libro de las horas(libro de oraciones para estar en oración todo el día), que motiva la sonrisa de San Gabriel que porta una vara de azucenas como símbolo de pureza y por lo tanto de la Virgen. Dos ángeles más acompañan al arcángel, dirigiendo su mirada al espectador uno de ellos. El pilar y la arquería de primer plano se emplean para involucramos en el asunto, al igual que el jarrón de cristal, que casi está en nuestro espacio. Las luces colaboran en la representación de profundidad, resaltando el carácter monumental de las figuras y el colorido de sus túnicas y mantos; Lippi fue el nexo con la generación posterior, la de 'Boticelli'.



◆Figura no. 74, La Visión de San Agustín, temple sobre madera, 28 x 15 cm., entre 1452-1465, museo estatal Heritage, San Petesburgo.

Otra 'Anunciación' de Lippi es este panel que junto con el de "Siete Santos", , fue llevado en el siglo diecinueve del Palacio Medici en Florencia a la National Gallery de Londres. No fueron diseñados para estar en el mismo lugar. Estas imágenes probablemente fueron parte de grupos mobiliarios como cabeceras o sobredinteles.

Lo más probable es que este panel junto con el de 'siete santos' fueron un encargo de algún miembro de la familia Medici, para celebrar el nacimiento de Lorenzo el Magnífico en 1449.



Copyright © 2006 National Gallery, London. All rights reserved.

◆Figura no.75, panel de "La Anunciación", temple de huevo sobre madera, 68.5x152cm., 1448-1450, National Gallery of art, Londres

La Anunciación

sobre 1440

Nombre **ZANOBI STROZZI**

1412-1468

Este trabajo es probablemente la pintura mencionada por el pintor y biógrafo Giorgio Vasari, como el seguidor anónimo de Fra Angelico. Esta pieza de altar (figura no.76) viene de San Francesco Fuori della Porta a San Miniato, usualmente llamada San Salvatore del Monte en Forencia, la escena se desarrolla en la capilla de Lanfredini, los escudos de armas en los capiteles nos lo dicen, además de que en el vestido de la Virgen esta el nombre de; pintor ZANOBI.

La virgen esta sentada orando en el dormitorio, probablemente con el libro de las horas en sus manos, cuando el arcángel Gabriel le anuncia su destino, la luz del Espíritu Santo se puede ver sobre Gabriel. En el fondo un jardín amurallado y una lila símbolo de la pureza de la virgen.



♦ Figura no.76. "La Anunciación", temple de huevo sobre madera, 103.5 x 141.6cm., 1440 National Gallery of Art, Londres

Copyright © 2008 National Gallery, London. All rights reserved.

La Anunciación

Probablemente 1470-80

Nombre: **MAESTRO DE LIESBORN**

Trabajó en la segunda mitad del siglo XV

La barra de texto que sale de la boca del ángel es una versión contraída de DOMINUS TECUM.

Uno de los cuatro paneles de EL SEÑOR ES CONTIGO, pináculos de la pieza de altar de la abadía benedictina de Abbey de Liesborn en Westfalia. Esta pieza también incluía La adoración de los magos y La presentación en el templo, en el centro estaba 'La crucifixión'. En esta escena de La Anunciación (figura no.77) el ángel le anuncia a Maria el nacimiento de Cristo, dentro de un rico interior de la época con muchos detalles domésticos muy del renacimiento del norte de Europa, los variados escudos de armas en los vitrales deben referirse a los donantes de la pieza de altar o a los benefactores de la abadía.



♦ Figura no.77, "La Anunciación", óleo sobre cedro, 98,7x70,5cm., segunda mitad del siglo XV, National Gallery of Art, Londres.

Copyright © 2000 National Gallery, London. All rights reserved.

La Anunciación

Tardío XV

Atribuida a **PAOLO DI GIANNICOLA**

También conocido como: **Giannicola Manni**

1460- 1544

Trabajó desde 1484

inscripción:

prie-dieu: ave gratia

Esta obra (figura no.79) posiblemente fue parte de la parte superior de una pieza de altar. Si esta pintura es de Giannicola, debería ser de su trabajo más temprano por la fuerte influencia de Perugino.



♦Figura no.78 La Anunciación, 1510-1515, óleo sobre madera, 40 x 35 cm., colección de Samuel H. Kress, National Gallery of Art, Washington.



Copyright © 1988 National Gallery, London. All rights reserved.

♦Figura no.79, "La Anunciación", óleo sobre madera, 61x105.4cm., s. XV, National Gallery of Art, Londres.

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

La Anunciación

Título completo: 'LA VIRGEN DE LA ANUNCIACIÓN'

1340

TALLER DE SIMONE MARTINI

Simone Martini, uno de los más importantes pintores Sieneses del siglo XIV. Esta pintura de la Virgen de la Anunciación (figura no.80) , además de estar dañada es la copia de una de Martini, ahora en el Hermitage de San Petesburgo. La cercanía de la derivación sugiere que la pintura fue hecha en el taller de Martini por un cercano seguidor, Naddo Ceccarelli. Los golpes de los bordes es característico de los trabajos atribuidos a Naddo. Aparte del indudable deterioro de la superficie pintada particularmente evidente en la cara de la Virgen; esta pintura tiene las características típicas de del exquisito naturalismo de la escuela Sienesa del siglo XIV específicamente por las sinuosas líneas del ropaje.

Fue originalmente el ala derecha de un díptico el cual la otra mitad ahora esta perdida y mostraba al arcángel Gabriel anunciándole a la Virgen que era la madre del hijo de Dios.



♦ Figura no.80, "La Anunciación", temple de huevo sobre madera, 25x17cm., 1340 National Gallery of Art, Londres.

Copyright © Private Collection 2009. Used by permission.

La Anunciación

título completo: "La anunciación con San Emidio"

1486



♦ Figura no.81, Madonna y niño, antes de 1490, temple sobre madera, 32 x 24 cm., colección Samuel H. Kress, National Gallery of Art, Washington.

nombre: **CARLO CRIVELLI**

también conocido como: **Donatino Creti**

1430/35 - 1494

Inscripción

LIBERTAS.ECLESIASTICA

Libertad de la iglesia

Veneciano por nacimiento se marchó por voluntad propia, Crivelli pasó su carrera a lo largo de la costa italiana del Adriático, influenciado por la pintura flamenca y pintores del área de Venecia Ferrara como Lorenzo di Alessandro da Sanseverino, desarrolló un estilo muy personal en el cual el esplendor ornamental se combina con una intensa carga emocional, hijo del pintor Jacopo y hermano de otro pintor llamado Vittorio; frecuentemente firmaba como Crivellus Venetus. El primer registro que se conoce de él, es en Venecia en 1457 por haber tenido una relación con la esposa de un marino. En 1465 era ciudadano de Zadar (Zara) en la costa del Dalmasceno; en 1468 regresó a Italia en donde en 1469 se hizo ciudadano de Ascoli Piceno. Fue nombrado caballero en 1490 por Fernando II de Nápoles. Hay obra fechada de 1468 a 1493. su rico colorido y estilo deriva de Vivarini de Venecia y Squarcione y su escuela en Padua.

El pueblo donde se desarrolla la Anunciación de Crivelli es en Ascoli, que había estado bajo regla papal en 1482, ya que el Papa Sixto IV le concedió el grado de autogobierno. Esta pieza de altar fue pintada para la iglesia de SS.



♦ Figura no.82, La piedad, uno de los múltiples paneles de la pieza de altar de la iglesia del puerto de San Giorgio (costa Adriática de Italia) presenta a la madre de Cristo y sus seguidores junto a su cuerpo muerto, los gestos de la virgen Maria y Maria Magdalena trizan la atención a las heridas de Cristo, sugiriendo que el panel es una imagen piadosa para inspirar la condolencia de los corderos y seguir el ejemplo de San Juan el evangelista, José de Arimatea y Nicodemus, las figuras intensamente expresivas, acentuadas por la detallada manufactura sello del estilo de Crivelli, óleo sobre madera, 41 x 110cm., Detroit Institute of Arts, Michigan



◆ Figura no.83, Descendimiento de la cruz, 1485, temple sobre, madera, Museum of Fine Arts, Boston.



◆ Figura no.84, Madonna y niño, antes de 1470, temple sobre madera, 62.2 x 40.6 cm., San Diego Museum of Art, San Diego.

Annunziata de dicha ciudad, para celebrar el evento que se celebró en la fiesta de la Anunciación el 25 de Marzo fecha especial porque el pueblo celebró su libertad. Esta fiesta coincide con el solsticio de verano cuando el frío y la oscuridad del tenebroso invierno ha comenzado a irse. Los escudos de armas que aparecen son el del Papa a la izquierda y el del obispo local Prospero Cafferelli a la derecha. Es raro incluir a un Santo con el Arcángel Gabriel en una Anunciación, San Emidio el patrón de Ascoli muestra cargando el modelo a escala del pueblo. Ascoli es dominado por torres y hoy se puede reconocer por el modelo que San Emidio carga.



Copyright © 2000 National Gallery, London. All rights reserved.

◆ Figura no.85, "La Anunciación", temple de huevo y óleo sobre tela transferida a madera, 207x146.7cm., National Gallery of art, Londres.



♦Figura no.86, Alegoría de, "La primavera", óleo y temple de huevo sobre madera, 116.2 x 71.1cm., National Gallery of Art, Londres



♦Figura no.87, La piedad, evidentes las fuertes influencias del norte de Europa especialmente de Albrecht Dürer y Rogier van der Weyden, óleo sobre madera, 48 x 33 cm., 1460, Museo Correr, Venecia.

La Anunciación

Título completo: 'La Virgen: Fragmento de una Anunciación'

Probablemente entre 1475-80

COSIMO TURA

después 1431-1495

Pintor del primer renacimiento, fue el fundador de la escuela de Ferrara. Nació en esta ciudad, y entre 1452 y 1456 residió

con toda probabilidad en Venecia y Padua donde admiró los trabajos de Donatello y Mantegna; Squarcione y Pisanello, otras grandes influencias fueron el seco expresionismo de Roger van der Weyden y Piero della Francesca; en Padua posiblemente inició su instrucción donde vio el florecimiento de esta escuela; pudo haber estudiado con Andrea Mantegna. En Ferrara realizó pinturas para la catedral (1458), la Biblioteca del Pico (1465-1467), la capilla Sacrati (1468) y la capilla Belriguardo. Cosme Tura fue el gran pintor de la Corte de los Este casa ducal de Ferrara, artista favorito de la familia en 1450, recibía un salario mensual para pintar lo que fuera, desde escudos heráldicos hasta frescos, también diseñó utensilios de plata y tapices, en Ferrara fue el más famoso pintor de las series "Musas" para el "studiolo" del castillo de los Este de Belfiore, ciudad a la que llegó en 1451, formando un estilo inusual y coherente mezcla de monumentalidad y rigor geométrico de gran perfección distinguido por un nerviosismo casi frenético (figura no.86), pero que no renuncia a cierta función decorativa (figura no.88). Utilizó perfiles angulosos y sinuosos para los contornos de



♦ Figura no.88, Madonna y niño en un jardín, desde la antigüedad el sueño estaba relacionado con la muerte como un "hermano" y durante el nacimiento las representaciones de Cristo niño dormido eran consideradas prefiguraciones de la muerte que sufría por el género humano. Otra alusión a la muerte en esta pintura es el sarcófago de piedra sobre el que esta sentada la Virgen Maria. Temple y posiblemente óleo sobre madera, 53.4 x 37.2 cm., 1455, colección Samuel H. Kress, National Gallery of Art, Washington

las figuras (figura no.87), firmemente modeladas, con elaborados diseños de ropas y un realismo en los personajes muy próximo a la caricatura.

La pintura del lado derecho (figura no.90), muestra a María aparentemente recibiendo rayos que emanan del Espíritu Santo, tomando la noticia del Arcángel Gabriel de que ella iba a dar a luz al hijo de Dios (Lucas 1: 2638). Este trabajo es probablemente uno de un par de paneles, de los cuales el otro pudo haber sido el del Arcángel Gabriel.

La pintura del lado izquierdo (figura no.89) fue realizada en 1469, es la cubierta del órgano de la Catedral de Ferrara. Este panel de la Anunciación solo podía ser visto cuando el órgano estaba cerrado, mientras que cuando este permanecía abierto era visible un San Jorge y el Dragón, este panel fue llevado al museo del Duomo en ferrara en 1735.



♦ Figura no.89, "La Anunciación", temple sobre tela, 349 x 305 cm., 1469, Museo del Duomo, Ferrara.



Copyright © 2008 National Gallery, London. All rights reserved.

♦ Figura no.90, Panel de la Virgen del díptico de la Anunciación, óleo y temple de huevo sobre madera, 45.1x34cm., 1475-80, National Gallery of art Londres

La Anunciación



♦ Figura no.91, Martirio de Santa Catarina de Alejandria, óleo sobre madera 334 x 210 cm., Pinacoteca di Brera, Milán.

La Anunciación: El Ángel Gabriel
La Virgen María

Después 1511

GAUDENZIO FERRARI

- 1546

Inscripción:

Ave. Gra[tia].ple[n]ia.d[omi]u[u]s.tecu[m]

Salve Maria llena eres de gracia, el señor es contigo.

Ferrari trabajó toda su vida en el Piamonte de donde era nativo y en Lombardia. Su trabajo más temprano está fuertemente influenciado por Leonardo y la escuela de Milán, aunque su obra siempre refleja un espíritu ecléctico, también es importante la fuerte carga emocional (figura no.91) que absorbió de Pordenone, Lotto y de los gravados de Durero. Fue un artista de considerable poder e individualidad, su trabajo es poco conocido, de lo más importante en su obra, está la serie de las Estaciones de la Cruz, en las capillas del santuario de Sacro Monte, con personajes de tamaño natural en altorrelieve con el resto de la escena pintada detrás de estos. Hay datos que indican que estos dos paneles de la Anunciación (figuras no.95 y 96); fueron de sus primeros trabajos y que formó parte de una pieza de altar, de la cual algunos otros paneles están todavía en Turín en el Santuario del Monte Sacro de Varallo in Sesia (figura no.92), que es un conjunto de pequeños edificios que integran el complejo 'Nueva Jerusalem', en el cual Ferrari trabajó a partir de 1517, momento en que el arte visual tuvo un gran impulso

por el movimiento de contrarreforma que apuntaba al uso litúrgico de las imágenes (figuras no.93 y 94), Ferrari se ocupó de algunas de las 44 capillas en donde esta representado el drama de las etapas de la historia de la Salvación.



♦ Figura no.93, Santa Cecilia con donante y Santa Margarita, Gaudenzio Ferrari fue uno de los tantos seguidores de Leonardo en Lombardia. Estas pinturas fueron hechas para la capilla de Santa Margarita de de de Santa Maria delle Grazie en Varallo. Santa Cecilia es mostrada con su atributo, un instrumento musical, el órgano, óleo sobre madera, 121 x 52 cm., 120 x 49 cm., respectivamente, museo Pushkin, Moscú.



Copyright © 1988 National Gallery, London. All rights reserved.



Copyright © 1988 National Gallery, London. All rights reserved.



♦ Figura no. 94, "La Anunciación", 1512-1513, Gemäldegalerie, Berlín.

Figuras ♦no.95 y ♦96 , Ángel(izquierda) y Virgen(derecha) de la Anunciación, óleo y temple sobre madera, 58.4x58.4cm., ambos páneles, antes de 1511, National Gallery of art, Londres.

3

IMÁGENES DE LA ANUNCIACION SEGUN RAMON

Todas las sociedades han inventado lenguajes, formas artísticas, teorías para explicar la realidad y para manejarla con normas, costumbres y religiones. Puede ser atractivo este afán de no quedarse en lo que hay, en las apariencias o en los placeres, esa sed de explorar los horizontes externos de la imagen, los horizontes internos de las cosas, los horizontes abismales de uno mismo.

Una imagen es la producción, concreta o mental, gradualmente debilitada, de una sensación pasada, sin el estímulo directo del objeto sensible. El hombre ha aspirado a retener aquello que contempla, fijando algunas imágenes en la memoria. Sin embargo tal vez por la inmaterialidad de esta que convierte la colaboración del proceso de la memoria visual en algo intangible y por lo tanto dudoso se ha sumergido en un nivel íntimo con el mundo de las imágenes con el fin de perpetuar en el tiempo y en el espacio todo cuanto ha deseado retener. La utilización de la pintura y de las artes figurativas dentro del concepto de mimesis de la naturaleza, constituyó un primer estado satisfactorio hacia la aspiración innata humana, de proveer memoria.⁵⁰

⁵⁰ Fontcuberta, Joan, "El beso de Judas, Fotografía y Verdad", ed. GG, 1997, Barcelona

Este tercer capítulo, se dedica a presentar y justificar desde el punto de vista de la vida en la era posmoderna, la producción pictórica desarrollada para esta tesis. Se presentarán un total de ocho anunciaciones, cuyo orden de exposición fue decidido de manera aleatoria, así que detrás de este orden no hay ninguna intención de discurso.

Ya que todo verdadero proceso produce cambios y novedades, con la intención de que la labor de desarrollar una serie de objetos pictóricos para esta tesis, fuera lo más planeado posible y tan vulgar como diseñar un auto, objetos mobiliarios, un edificio o un programa de televisión, el proceso de desarrollo de estas imágenes, fue dirigido por las siguientes ocho condicionantes:

1. no religiosa

Las imágenes resultantes de este proceso no deberían ser religiosas, ya que esto implicaría la adhesión del productor a algún sistema de creencias, restándole autonomía. La posición del productor de esta tesis, respecto a la religión, es la de un agente externo, la religión y sus dioses son una invención a partir del mundo visible de la inquieta e insaciable, inteligencia creadora y poética, el productor solo disfruta y aprende de los maravillosos productos artísticos significativos y simbólicos, que la humanidad ha creado bajo la tutela de ciertas creencias aseguradas por la fé. Si esta condición no se hubiera cumplido el resto tampoco.

2. *desarrollar 4 acciones: **seleccionar, apropiarse, reeditar y montar** para crear una nueva entidad visual.*

Estas cuatro operaciones básicas son la plataforma de las imágenes presentadas en este capítulo, el trabajar con este sistema tiene la posibilidad de evadir la idea de autoría de un solo sujeto, tiene la ventaja de poder desarrollar imágenes por un grupo multidisciplinario de trabajo, sin tener contacto persona-persona, estableciendo comunicación a través de la "red", para esta tesis el productor fue el encargado total de la operación.

Seleccionar.- Basado en el tema de "La Anunciación", el productor guiado por una idea y su sensibilidad, se dio a la tarea de seleccionar las imágenes necesarias para cumplir su objetivo de desarrollo pictórico, el origen de las imágenes fue lo de menos, generalmente cualquier medio de comunicación.

Apropiarse.- después de haber seleccionado el objetivo que ayudara a cumplir con la idea base, el siguiente paso fue su apropiación, el objetivo fue fotografiado, videograbado, dibujado, fotocopiado, según la fuente.

Ningún impedimento moral detuvo la apropiación de alguna de las imágenes usadas, en la esfera del *stock exchange*, de la que gran parte de nuestra vida depende, del capitalismo desarrollado, que ha conseguido el dominio mundial de los mercados, cuyo crecimiento exponencial nos ha llevado al agotamiento

de los recursos energéticos y ha puesto al borde del caos al ecosistema, los individuos se apropian de los que sea, material e inmaterial, con el fin de satisfacer sus necesidades y cumplir sus planes de desarrollo, sobran los ejemplos, basta decir que el arte es una industria cultural con los mismos propósitos económicos y políticos que cualquier otra, así que la inofensiva apropiación de una docena de imágenes parte de alguna colección global de arte, no es motivo de cuestionamiento.

La idea fue diseñar el espacio pictórico como un escenario con personajes, como dios en el génesis bíblico, en este primer libro dios creó el cielo y la tierra, lo pobló de todas las bestias y hierbas imaginables y al sexto día creó al hombre, mostrándonos su imperfecta apariencia, quedando su bondad en entredicho.

Re-editar.- el siguiente paso fue la re-edición, teniendo las imágenes base por la multiplicidad de sus orígenes, fue necesario manipularlas y adaptarlas al soporte final, en general, esta actividad se limitó a la sustracción de la zona de interés y cambio de tamaño, para el siguiente paso.

Montaje.- este término usado por los mass media audiovisuales, y que quiere decir poner en una cinta final las diferentes bandas(sonoras y visuales) con las que esta hecha una película, un programa de radio o tv, fue usado en este caso como el acoplamiento, fue la acción de ordenar sobre la tela de las partes seleccionadas,

apropiadas y re-editadas, para darle el orden sintáctico y semántico deseado, fue como lo hacen la religión y los dioses, introducir un orden y normas, para evitar el caos cósmico y civil, digamos que así como la religión aglutina a un pueblo dándole códigos y conciencia de su identidad, esta acción de montar finalizó el simulacro divino de creación, la entidad visual se resolvió.

La tercera condición fue:

3. que al menos incluya, una referencia visual que no pertenezca a la tradición artística occidental.

Inmersa esta producción pictórica en un mundo de sociedades mediáticas, aparentemente hiperconectado, de comunicación multidireccional, hiperinformado e hipersaturado, sea demográficamente o de información de todo tipo, que da la sensación de que el individuo puede ser acariciado por el soplo de cualquier cultura, la intención multireferencial no es de sorprender.

Lo multireferencial culturalmente hablando en la producción artística no es nuevo, las vanguardias artísticas históricas lo practicaron con excelentes resultados, después de Hiroshima y Nagasaki, evidentemente las manifestaciones artísticas se transformaron con la misma velocidad que la sociedad, estos ejemplos de multireferencias culturales en las artes son abundantes, la danza del Judson Dance Theater con influencia del budismo Zen, los diseños de Jean Paul Gaultier, la música de Phillip Glass, o el cine

de Peter Greenaway, en la última década del siglo XX esta actividad se convirtió en actitud, los mass media hecharon mano de esto, los *soundtrackcs* de películas hechas en hollywood, la moda callejera, el diseño editorial o el arte de la animación dan muestra de esto. Con este panorama, la intención de multireferencia cultural al desarrollar los productos para esta tesis, se convirtió en necesidad.

La sensibilidad del momento dirigió la selección de las referencias. Uno de los objetivos este afán multireferencial, de intención multiautoral, es un tímido intento de conectar la pintura de esta tesis con alguna tradición cultural que no fuera la del gran poder occidental, revalorizando estéticamente las apropiaciones efectuadas, aprovechando naturaleza no occidental del productor y la facilidad de acceso a la información de la sociedad contemporánea.

4. que los personajes si tienen relación directa, con alguna forma de representación de la forma humana, no ocupen más del 20% de la superficie total del producto.

La proporción respecto a la obra, de las representaciones de la figura humana a lo largo de la historia de la pintura occidental, es generalmente es gigantesca, cuando los hombres se representan lo hacen en grande, llenan el mundo, son el sujeto, objeto y fin, puede ser que esto de sentido a su existencia, aleje los males, calme el terror de la impotencia ante los poderes oscuros, ante el caos, ante el sinsentido; la muerte y el desorden son las amenazas eternas del

hombre, el hombre cuando lo ocupa todo, piensa que lo domina. Puede ser también que esta necesidad de ocupar todo el espacio es una simple muestra del gran ego humano. Estos son los motivos de que el hombre en esta producción pictórica sea pequeño, como pequeño es en la creación divina, si creyera en el proyecto de creación de Dios; los humanos en esta producción no tienen miedo, las pobres presentaciones humanas de estos productos pictóricos no son vanidosos, si están pintados no es porque ellos quisieran sino porque fueron seleccionados, casi al azar de entre millones de representaciones, para ser parte de la Anunciación de la fantástica historia de salvación cristiana, lástima que esta producción no tenga la intención religiosa de superar las conmociones emocionales, la angustia, el horror, la muerte y el absurdo humano.

5. que el soporte(la tela) haya sido sometido a un proceso de envejecimiento por medio de la exposición a la intemperie al menos dos semanas antes de sufrir cualquier cambio pictórico.

Toda la tela usada como soporte fue expuesta a la intemperie al menos dos semanas, para que el sol la envejeciera, los insectos pusieran huevos ahí, los pájaros la mancharan, el polvo la reseca y la lluvia la cambiara de color, el soporte debería estar expuesto a cualquier cambio físico que la intemperie le causara, sin control del productor, con el fin de que la realidad la madurara, le quitara lo nuevo a la fibra, como una prueba de iniciación, que la llenara de marcas que pudieran anunciarnos experiencias afectivas. En la

sociedad de los simulacros y las simulaciones a veces es necesario que el contacto directo con el mundo haga real algo, que lo autentifique, lo prepare para la inmortalidad, como el entrenamiento de los equipos tácticos especiales(los *navy seals* o el *tactic royal navy global crew*) o la vida solitaria de un pastor de tierras altas, después de todo donde la Anunciación ocurre debe ser como un sobrio simbólico pedazo de tierra, como el pentagrama dibujado en el piso de los ritos satánicos, y no un gran aséptico nuevo trozo de tela. Después de sufrir estos cambios, la tela fue sellada con acetato de polivinilo, para encapsular por los siglos de los siglos las maravillas absorbidas del mundo natural y estar lista para recibir la Anunciación.

6. *que el soporte(la tela) no sea fijado en ninguna estructura rígida.*

Con gran influencia de la pintura china o tibetana de los siglos XII y XIII, el soporte no fue fijado sobre bastidor o tabla, para poder ser fácilmente enrollado o doblado. Esta cualidad física, le da movilidad, así puede ser fácilmente transportada por un pueblo nómada, como una pertenencia doméstica indispensable. Recordemos que la capacidad de movilidad es capacidad de transformación de esto depende muchas veces la supervivencia de una persona o una idea, si el ambiente donde esta producción es exhibida, cambia constantemente, su lectura también, así por ejemplo las experiencias sentimentales que esta propiciaría se multiplicarían y ayudarían a alguien a hacerse cargo fácilmente de la realidad.

7. que sea portátil

Todo es mercantilizable, y esta producción pictórica no puede dejar de serlo, una de las cualidades que cualquier producto debe tener para su fácil compra y venta es la facilidad de envío a cualquier parte del mundo en menos de 48hrs., si alguna de estas telas fuera comprada, puede ser doblada y envuelta en seda china blanca, amarrada con un listón rojo. Sería un pequeño paquete de no más de 50cm. x 50cm. x 20cm. y 5kgs. de peso, que bien puede ser llevada a cualquier parte de la tierra por un servicio global de *courier* como *Federal Express* o *United Parcel Service*.

8. que ninguno de sus lados mida menos de 130cm.

De acuerdo a las proporciones entre la altura y el ancho de estas telas, si el lado menor es de 130cm. mínimo, su lado más grande pasa los 200cm., inaceptable para la mayoría de los concursos de Arte Juvenil en México.

Estas ocho condiciones, auto impuestas, elaboradas para planear y dirigir, el desarrollo de esta producción pictórica, fueron llevadas a la práctica sin mayor complicación, hicieron sencillo el producir imágenes de la Anunciación y sus resultados se presentan a continuación:

El principio motivador para la producción de estas obras no fue místico, ni siquiera religioso, el objetivo fue apropiarse

del tema para generar imágenes pictóricas con el mismo significado, que para el productor es una de las opciones que el hombre ha inventado, como una opción esperanzadora que lo redime, una puerta de salida a su crueldad natural, aunque sea en el mundo ideal.

PRIMERA ANUNCIACIÓN

El arte esta arraigado profundamente en la naturaleza humana y se ha manifestado en todos los pueblos como una de sus más grandes manifestaciones, así cada época recibe su propia medida de libertad artística, la cuál es difícil saltar.⁵¹ Para el filósofo romano Plotino, creador del último gran sistema filosófico de la antigüedad, un misticismo filosófico basado libremente en Platón que influyó tanto al cristianismo como al Islam, el arte cumplía una función reveladora, teofánica, donde la obra de arte era capaz de recibir una porción de lo divino⁵², de representarlo, de albergar su imagen, la producción pictórica desarrollada para esta tesis busca lo contrario, mientras la religión cree en un plano de realidad al distinto del visible, esta producción realizada a partir de imágenes de la historia del arte buscar estar en el plano más terrenal posible, lejos del espiritual y absoluto, tomando como el más valioso el natural.

En algunas épocas de la historia, el arte plástico estuvo destinado a pintar los archivos religiosos de un pueblo, sus creencias históricas, el mundo fenoménico de la materia y de la conciencia individual, el mundo de los animales y de los seres humanos. La imagen en la obra de arte era algo mágico y se pensaba que aunque había sido realizada por manos humanas, en realidad había una intervención de manos divinas, era una manifestación de un fundamento divino del que todas las realidades fragmentarias tomaban su

⁵¹ Kandinsky Wassily, "*De lo espiritual en el arte*", www.rosuero.cif.es

⁵² Plotino, "*Sense-Perception and Memory*", www.utm.edu

ser, del que dependían totalmente para existir,⁵³ de esta forma la esencia divina estaba contenida en los seres y objetos, y desde luego en las obras de arte⁵⁴.

Podríamos creer que la obra pictórica se produce esencialmente en la acción de mirar, en la realización de lo mirado, transformando un pensamiento, una visión, en una cosa observable mediante los sentidos y el intelecto, después el artista admite que la obra creada sea considerada como objeto, y como cualquier objeto o individuo productor de mediaciones de intercambio puede transmitir otra cosa a alguien, pintar es ver y actuar temperamentalmente en el mundo, puede ser un medio de comunicación,⁵⁵ que se mueve entre la función de comunicación como la que tiene el lenguaje verbal y la función de expresión, la expresión transmite algo solo como resultado de una conducta humana interpretable, y una parte de la pintura es expresión.

Este grupo de anunciaciones no son la simple copia de un conjunto de objetos del mundo opuestas a los del hombre llamada naturaleza o el simple robo de soluciones plásticas de varios siglos atrás de otras culturas, como la China, Tibetana o Vikinga, es la recreación de todo esto con contribuciones propias, tampoco es solo el reflejo de la naturaleza, puede que sean trozos de la encarnación simbólica de la realidad, formas que se proyectan de la realidad vivida a la realidad ideal, todo esto hace que el mensaje del artista no contenga solo ideas o sentimientos;

⁵³ www.cp-tel.net/miller/BilLee/quotes/Huxley.html

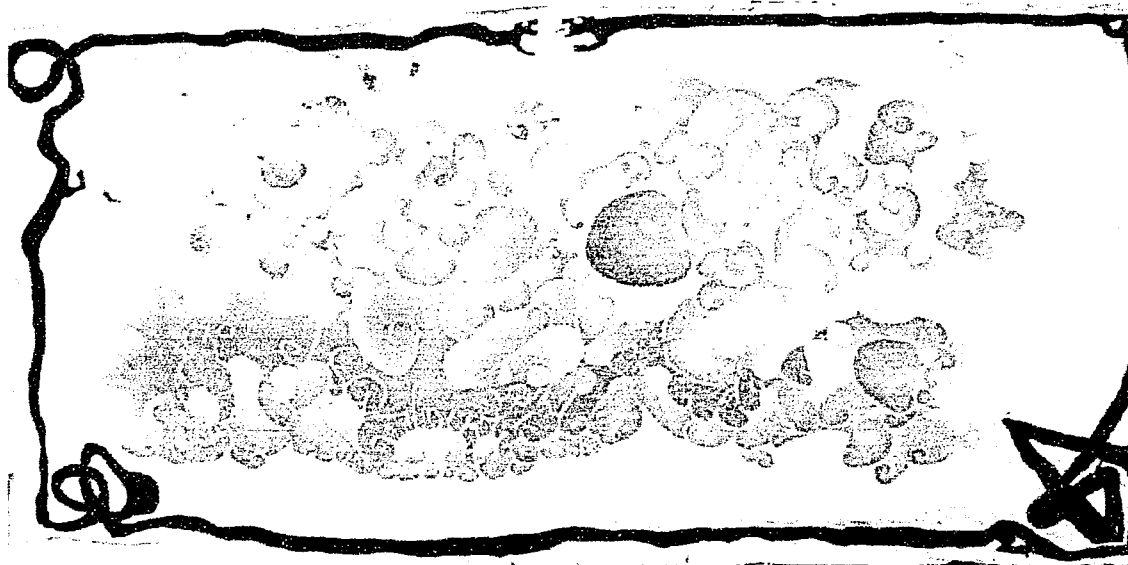
⁵⁴ Plotino, "Presence", www.utm.edu

⁵⁵ club.telepolis.com/pastranec/rt55.htm

sino que también presente, la innominada expresión de su espíritu que acepta formas canónicas y limitaciones temporales.

En Europa, en Asia, en África, en Oceanía, en el cristianismo, el hinduismo, el animismo, el islam, el jainismo, el budismo, por todas partes, hay una gula de novedades que impele a reformar, a recrear, a cambiar, a no descansar en lo recibido.

Al mundo católico no le basta con una Virgen María, ha tenido que inventar cientos de advocaciones. No le basta con una sola orden monástica, ha producido docenas, a veces indiscernibles.



◆ Figura no.99, "La Anunciación", 130cm. x 220cm., acrílico y óleo sobre lona sin bastidor, 2000

En la primera Anunciación(fig. 99) acrílico y óleo sobre lona sin bastidor de 130cm. x 200cm., como en las siguientes se pusieron en marcha diversos procesos, son una interacción, una ecuación de tres factores:

- a. el artista o más bien productor que a la vez es producto dejando atrás la idea de autoría (obsoleta por la lógica de circulación de las ideas en las sociedades contemporáneas).
- b. el mundo
- c. los medios de representación como la pintura y el video.

Estas tres variables conjugadas generaron productos, que habitualmente se mueven en el campo del arte.

Los productos resultado de esta ecuación también llamados objetos artísticos, en algunos casos no pueden considerarse totalmente como un mero objeto ni como una simple ideología, ya que la intromisión en ellos de la naturaleza para quien lo quiera creer así, constituye lo eterno, lo permanente y las volubles formas de los estilos y medios de creación, el elemento efímero.

Compuesta a partir de una gran masa central dinámica en su interior, de color verde con valor un lumínico alto, donde los principales personajes son el ángel y la virgen como habitualmente son en una Anunciación.

Las doncellas siempre han sido utilizadas como personajes cautivos, como en los romances medievales, objetos de ofrendas para liberar o salvar un pueblo de la destrucción como Adrómada o Ifigenia en la mitología griega y sujetos

de epístolas morales como "Carta a una doncella atribulada" de San Juan de Ávila.

La nubosidad tiene una influencia considerable en las actividades humanas, es ambivalente, ella puede traer en unos cuanto días bonanza o destrucción para una población, la masa verde parecida a este fenómeno atmosférico visible, separa a la virgen una doncella India y al ángel con yelmo del medioevo ruso, la composición de esta escena es estática parece entrar o salir de la bocas de las cabezas de un tigre, enmarcándola en una forma de ornamento, que se desliza periféricamente por la tela, el tigre un animal de vida solitaria, cazador nocturno, que solo se reúne con otros de su especie en la época de reproducción, la posición del par de personajes principales crean dos fuerzas diagonales, absorbidas y detenidas por la gran masa central, apoyada en el marco ornamental negro.

La pintura es en parte ciencia e hija legítima de la naturaleza aun cuando su presencia ya no pueda ser advertida, buscando alguna explicación para creer en los elementos de esta escena, podemos pensar ingenuamente que todo cuanto constituye la naturaleza es inmanente, porque encuentra su justificación en sí misma en el solo hecho de la existencia; así nos podemos dar la libertad de pensar que, el ángel o el espacio pictórico, se justifican como objetos sensibles, solamente por existir. ⁵⁶

⁵⁶ Romero Jorge, "¿Qué es una obra de arte?", ed. Emecé, Argentina, 1992.

A

SEGUNDA ANUNCIACION

La forma en que esta obra "La Anunciación"(fig. 100), acrílico sobre poliéster sin bastidor, 280cm. x 125cm., experimenta la realidad, como toda la producción de esta serie, esta en gran medida determinada por la totalidad de las circunstancias que la rodea.



◆ Figura no. 100, "La Anunciación", 290cm. x 125cm., acrílico sobre poliéster sin bastidor, 2001

La pintura, no vive en una esfera apartada del mundo es siempre una síntesis de la mente del productor y de la naturaleza o la historia llena de mecanismos de reproducción social como la familia, la religión y la patria, establecidos para articular relatos de reconocimiento de una sociedad, como tal síntesis adquiere cierta autonomía frente a estos dos elementos, esta independencia es una creación

del hombre, y de ahí que posea una realidad psíquica; aunque generalmente, el proceso de creación solo puede llegar a ser algo que existe porque está presentado en un material preciso; madera, pigmentos, lienzos, bits, etc., es un producto generador de ideas.

Este producto es un juego de equilibrios, podemos dividirlo compositivamente, en dos partes principales, dividido verticalmente; un punto de luz, el pajarito esta entre las dos grandes zonas, balanceado también por las flores con valores lumínicos parecidos, la primera parte, es el espacio izquierdo más luminoso, donde los personajes se desarrollan, el otro lado donde existen dos aves sobre un lago con menos luz, una zona azul que equilibra por su tamaño y valor cromático el calor de la masa roja superior este equilibrio es confirmado por los árboles azul rusia y negros que se encuentran en el lado izquierdo, toda la escena esta custodiada lateralmente por dos zonas de mosaicos de color, todo es estático, no hay cruces de líneas verticales con horizontales o diagonales con fuerte movimiento que hagan dinámica la tela.

Los actores de esta tela, son el ángel Gabriel pintado de acuerdo a una miniatura turca del siglo XVI y la Virgen en forma de Al-Buráq islámico, esta bestia cuadrúpeda, de alzada mayor al asno pero menor que la mula, con rostro semejante al humano, con la cuál Muhammad conducido por Jibril(Gabriel) realizó su viaje nocturno. En este caso su uso fue solo formal, atraído por presentar a María con cuerpo de bestia, transformándola en un vulgar objeto. Los personajes son, presentados de 5 cm., diminutos en relación al resto de la composición, imagen fija del mundo total, cumpliendo con la cuarta condición, la idea de la pequeña dimensión del

hombre respecto al mundo. El tercer personaje, analogía de la tercera persona de la trinidad es un ave blanca, observadora activa de los elementos.

TERCERA ANUNCIACION

El hombre ha desarrollado mecanismos para tratar de dominar fuerzas inherentes a él como el odio ó el amor y por supuesto lo exterior a él, que despiertan impresiones anímicas que satisfacen una necesidad. Simbolizados por la simetría, el ritmo, la repetición de elementos, la composición, el orden y la acción de sensaciones generales, como tensión, violencia ímpetu, rechazo, júbilo, ligereza, equilibrio, o desesperanza; todo ello condiciona, define o determina la conciencia del artista⁵⁷, la manera de ver su entorno y la manera en que lo experimenta. La pintura nos presenta imágenes que, nos permiten conocer componentes del mundo externo, llevando al espectador la idea que tuvo el productor, al mismo tiempo que promueven el juicio de este y le causan sensaciones.

En este mundo de imágenes cinestésicas, apropiadas, adaptadas, "La Anunciación"(fig.101), 200cm. x 200cm., acrílico sobre lona sin bastidor, un retrato en diagonal de derecha a izquierda, con una masa negra silenciosa en la parte inferior izquierda, sobre la que descansa la voluminosa cabeza, la acción detenida por los ojos que están cerrados, trata de materializar impresiones anímicas por medio de símbolos, es una doble narración con puntos de encuentro, el asiático llorando, una ampliación de un detalle de una seda Japonesa del siglo X, imagen sobre la tristeza que les causó la muerte de buda a sus discípulos, la Anunciación pintada sobre esta ampliación es solo un ideograma, un

⁵⁷ rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/Cuerda/cuerda8/imagen.htm

Imágenes de la Anunciación

sello, una grafía, que marca una fecha, un símbolo de algo, ajeno a la tristeza de un hombre que existe en la misma escena.

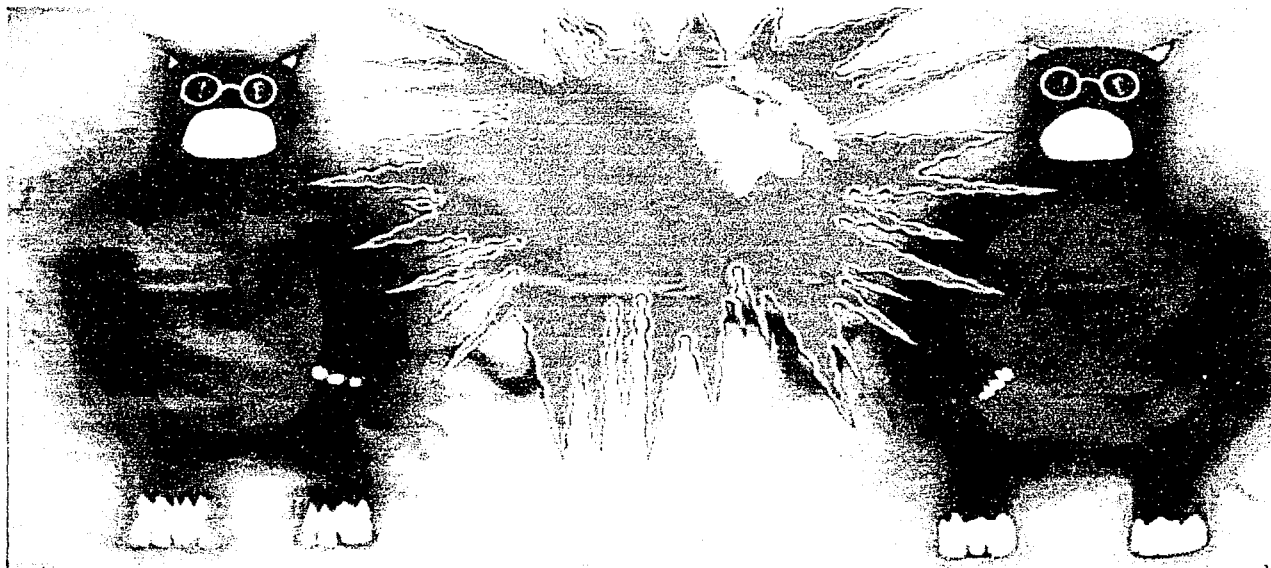


◆ Figura no.101 "La Anunciación", 200cm. x 200cm., acrílico sobre tela sin bastidor, 2001



CUARTA ANUNCIACION

El productor debe asemejar el trabajo del arte al del sueño: es una producción que estimula formaciones superficiales que expresan y traducen, un estado descompensado de energías.⁵⁸ Lo esencial de estas formas no es el carácter que adquieren en un instante dado, sino la intensidad en que se efectúan. Todo ello impulsa al cerebro de un lado a otro y sugiere en el espíritu el movimiento del mundo exterior, es la forma que permite descubrir la huella, la acción de fuerzas operantes que es apreciada en este caso como forma pictórica.



◆ Figura no.102 "La Anunciación", 260cm. x 125 cm., acrílico sobre tela sin bastidor, 2001

⁵⁸ *La Société Anonyme*, Redefinición de las prácticas artísticas s.21 (LSA47), www.aleph-arts.org/pens/index.htm

Las montañas influyen en la vida de muchas maneras, determinan el curso de procesos históricos y económicos, son defensa contra acciones bélicas ofensivas, son un refugio, para algunas personas divino, para algunos animales el único que tienen, para otras son la madre del mundo, son las ordenadoras del cosmos, son lugares para desarrollar armas secretas y guardar los tesoros de un país, en "La Anunciación"(fig.102), 260cm. x 125 cm., acrílico sobre poliéster sin bastidor, en el centro compositivo de la tela dominado por una gran área naranja, su forma traída de los comics, es la forma de un espacio donde se desarrolla algo admirable, alguna acción violenta, en ese espacio se encuentra la montaña, símbolo del mundo sin hombres, donde el pensamiento es llevado por el viento, donde no es necesaria la Anunciación. Sencilla composición en tres partes dos gatos y un anuncio. El anuncio de la salvación de los hombres acontece fuera, donde el espectador, y es reflejado en las gafas de sol de los animales laterales guardianes de algo.

Cada productor artístico forma una visión interna no solamente según sus disposiciones naturales sino reconociendo los medios de realización que tiene a la mano y al dominio que de ellos posee, solo una parte sorprendentemente pequeña de lo visible ha sido contemplada, es decir, a tomado forma en la memoria,⁵⁹ a través de medios que dependen, indudablemente de sus disposiciones naturales, de ahí la decisión de utilizar acrílico por sus cualidades de flexibilidad, secado rápido y adhesividad.

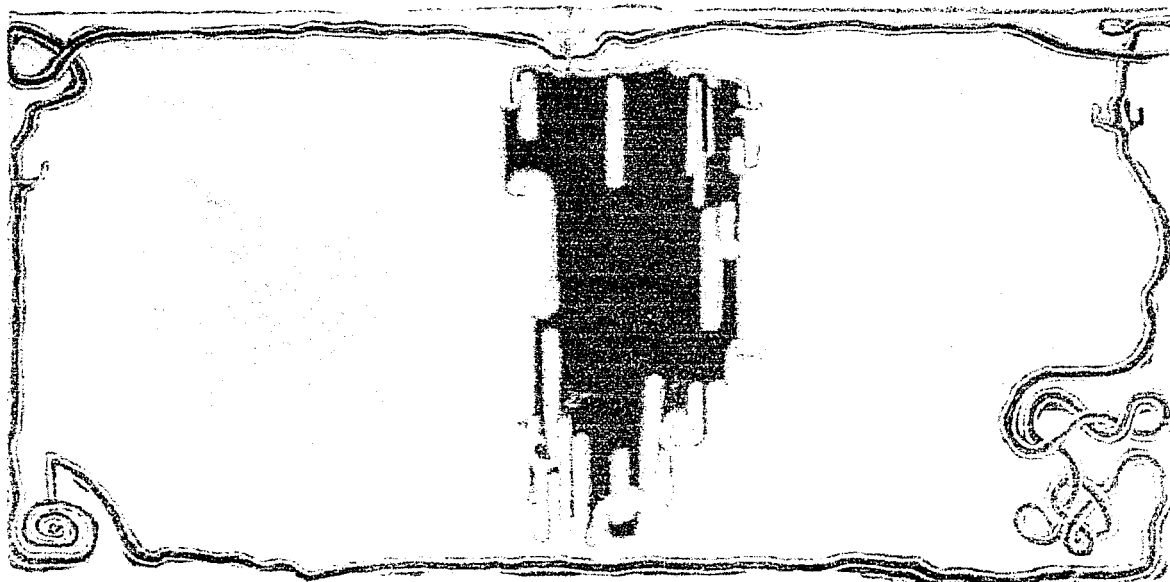
⁵⁹ www.mflor.mx/materias/temas/filosofia/filosofia.htm

De esta manera el productor realiza a fin de cuentas lo que le agrada,⁶⁰ el cineasta solo ve películas en la naturaleza y el pintor, pinturas.

⁶⁰ www.vialattea.net/odifreddi/antro.htm

Q U I N T A A N U N C I A C I O N

Pintable significa que algo es susceptible a ser pintado; pictórico, que algo resulta atrayente para pintar, que sabe ganar la preferencia del productor y pictóricas pueden llamarse las extensiones de cielo con neblinas y nubes, y las superficies de color que terminan en contornos desvaídos,⁶¹ en "La Anunciación"(fig.103), 130cm. x 220 cm., acrílico sobre lona sin bastidor, al pintarlo, todo quedo ordenado, colocado, constituyendo un interior cercano a lo íntimo, con la misma intención compositiva que la primera Anunciación, esta vez el ornamento periférico es dinámico por la mezcla cromática.



◆ Figura no.103, "La Anunciación", 130cm. x 220cm., acrílico sobre tela sin bastidor, 2000

⁶¹ www.paginadigital.com.ar/articulos/artieduc.html - Charlas

Por una parte, al pintar apartamos la mirada de la naturaleza y nos esforzamos en realizar una imagen en la memoria, la zona azul imagen del agua cayendo, es rodeada por espacio lleno de aire. Al pintar la libre fantasía se alimenta casi siempre de los recuerdos de sus experiencias. originarias visuales, que son exclusivamente sensoriales y que puede reproducir sin haberlas experimentado. Pintar es introducir, invitar a entrar, a un espacio habitado, que rodea la imagen, saltar la barrera del marco, proponiendo la contemplación de quien ha aceptado ser visto, expresando su indecible aceptación, incluyendo las manifestaciones de su naturaleza y de sus formas de operación. Esto provoca emoción, que vamos a llamar espiritual.

“emoción espiritual: choque entre el mundo sensible y el mundo del espíritu que el hombre busca en sus productos, que no existen hasta que se transforman en objetos físicos cuando una materia las encarna, y la materia implica una forma y una técnica de elaboración que satisface las necesidades del productor artístico y reflejan su idiosincrasia” Emile Male⁶².

Utilizar a la pintura como una capacidad potencial de presentar emociones y esencias inmutables o transformables, denominadas ideas, gracias a la cual se superan la condición material, y lo inmaterial deja vestigio visible en la tela, el cuadro es, por una parte, según la naturaleza y por otra no, porque se ajusta a las intenciones precisas del pintor, que trabaja siguiendo leyes artísticas y estéticas (ordenando constructivamente) y no según el punto de vista de la claridad del objeto natural, de esta manera el pintor usa y emplaza más sus intenciones estéticas que las

⁶² Male Emile, "El Arte Religioso", F.C.E., México, 1996

de la naturaleza; el objetivo creacional de este cuadro fue crear una tonalidad de ideas materializadas, una cascada central inodora e insípida, presentada como un plano azul ultramar contenida por ella misma dadora de vida y que limpia las impurezas del mundo, tal vez sea por esto que las figuras del ángel, un hombre común y la virgen sean transparentes, y solo la silueta de estos dos personajes sea visible, en una esfera de existencia de súperheroicidad, de ese plano azul emana un tigre, que sale y entra infinitamente, permaneciendo con tatuajes faciales inventados en alguna isla de Oceanía. La intención de esta Anunciación es alcanzar, la balanza estética, efectiva de acuerdo a los fines propuestos, mediante variaciones múltiples de la actitud y de la disposición intencional de las figuras en el espacio, de las masas y de las líneas de movimiento en el cuadro, con el ingrediente, casual y multiforme de la naturaleza utilizando sus formas solo como un medio para alcanzar el objetivo, la expresión de una idea general.



SEXTA ANUNCIACION



◆ Figura no.104
"La Anunciación",
130cm. x 180cm.,
acrílico sobre tela
sin bastidor, 2000

La imagen visual es el comentario de una ausencia. Es la experiencia visual de la ausencia por medio de la cuál dejamos de ver lo que vimos, es una desaparición. En "La Anunciación"(fig.104), 130cm. x 180 cm., acrílico sobre lona sin bastidor, el ciruelo otoñal sobre la simulación de seda vieja casi neutra cromáticamente, es el dominante, esta planta perenne trata de impedir su desaparición y caer en la negación de lo no visto. La descripción comenta la ausencia de lo que se describe, la imagen que crea la descripción y la cosa que representa son diferentes⁶³.

⁶³ Ramírez Juan Antonio, "Ecosistema y explosión de las artes", ed. Anagrama, 1994, Barcelona

“Una imagen de un hombre aun si es el parecido de su forma corporal no puede contener sus poderes mentales. No tiene vida; no puede pensar, hablar, oír o moverse. Un hijo es la imagen natural del padre, y sin embargo es distinto de él, porque es un hijo y no un padre.” J. Damasceno⁶⁴.

El pintor deja que la imagen informe, emocione y relate, por si misma, deja en el sentido de abandonar no de hacer, genera imágenes y situaciones de reconocimiento mutuo, es una vieja costumbre, estas imágenes y situaciones han acompañado el desarrollo civilización.

Para reconocernos desde el paleolítico nos hemos dado a la tarea de generar signos y símbolos, expresiones profundas de las experiencias de nuestra vida, un signo es aquello que se utiliza en el acto de comunicación en representación de algo que se quiere transmitir y el símbolo puede ser un signo, es una cosa sensible que se toma como representación de otra, se presenta como un complejo que por acuerdo previo, costumbre o directamente representa algo.

En la pintura como en la mayoría de las actividades artísticas usamos signos y símbolos para definir exteriormente ideas, han estado presentes en todas las culturas y en todos los tiempos, y esta época no es la excepción. En este caso al pintar traté generar enunciados con la ayuda de símbolos, signos, colores, disposición espacial, etc., para sugerir representaciones que no son susceptibles de transmitir de

⁶⁴ www.fatheralexander.org/booklets/spanish/atecismo.htm#n9

manera explícita, aunque pueda ser que el trabajo del arte ya no tenga más que ver con la representación.

La pintura puede inducir a situaciones intensificadas de encuentro y socialización de experiencia. Esta imagen de la Anunciación, una vez más, estática, debería resistir el probable efecto de desintensificación, empobrecimiento cualitativo y expropiación de lo auténtico de la experiencia, de las de imágenes lanzadas en otras áreas de la producción humana, pintar es casi una forma de rebelión contra las formas de poder.

SEPTIMA ANUNCIACION

En el símbolo, lo visible representa lo invisible, como la escritura musical en el pentagrama a los sonidos, los símbolos funcionan de acuerdo a los dispositivos creados por cada grupo humano. Por ejemplo para un sujeto que cree en Dios, cada ser esconde un pensamiento divino, y el mundo sería un libro inmenso escrito por la mano de Dios en la que cada ser es una palabra llena de sentido, las ideas, y las instituciones como la religión en parte se objetivizan gracias a los símbolos.



♦
Figura
no.105,
"La
Anuncia-
ción",
210cm.
x 60cm
cada
sección,
acrílico
sobre
tela sin
bastidor
.2001

Símbolo *symbol* en griego significa creencia, palabra que a su vez deriva de *symballein* que quiere decir contribuir; como iconos, monolitos, imágenes, dólmenes, cruces, etc., que materializan, sintetizan y condensan gran cantidad de información, transmitiendo y perpetuando valores. Como la cruz cristiana habla de la pasión y muerte de Jesús, de la renuncia, de la bondad y del sacrificio supremo.

En "La Anunciación" (fig. 105), 210cm. x 60 cm. cada sección, acrílico sobre lona sin bastidor, cada sección no presenta ningún problema de composición o cromático, el conjunto es otra vez un grupo equilibrado, de la forma más simple, el centro más pesado, detenido por las zonas aéreas laterales, donde los personajes sutilmente salen del centro hacia fuera por su disposición espacial y las diagonales que nacen del acantilado central. Los símbolos están definidos de una manera más problemática que en las otras telas, por haber cambiado el significado al significante. El transfigurar al ángel en un pequeño pájaro y a la virgen en tres mariposas fue solo una decisión táctica, el mundo natural es armónico, en esa esfera, la Anunciación no es necesaria, en un intento de armonía formal entre las tres partes de esta Anunciación, el significado esperanzador de la Anunciación queda intacto, solo que en lugar de formas humanas el productor uso símbolos más bellos. El uso de símbolos es muy común, se nos muestran en todas partes, en nuestros sueños, en nuestro inconsciente, crean el universo y la realidad en la

que estamos insertos, articulan y desarticulan nuestro mundo, gracias a sus mensajes secretos.

Los símbolos más importantes de esta Anunciación son el ave anunciadora, el acantilado de las montañas amarillas del centro de china y el grupo de mariposas que reciben el anuncio. El espacio triplicado son las diferentes esferas donde se desarrolla cada elemento del mundo, esto puede dificultar la llegada efectiva del mensaje a los anunciados como sucede en la realidad. El símbolo esta determinado por su objeto dinámico, que es el objeto tal cuál es, el objeto realmente eficaz pero no inmediatamente presente, al que por la naturaleza de las cosas el signo no puede expresar en síntesis como entidad.⁶⁵ Es por eso que todas las culturas han sido conscientes del enorme poder de los símbolos, y los han utilizado abundantemente, en el arte, la política, los mitos, y los rituales mágico-religiosos, y no deben confundirse con la alegoría, que se dirige pasando por los sentidos, al sentimiento y que como los símbolos adquieren significado según el contexto en el que se encuentra.

Realmente la actividad última y en extremo utilitaria del productor artístico es simplemente crear objetos, simples símbolos que actúan en una finísima niebla hecha de naturaleza y de aspiraciones humanas "la realidad" que se compone de series de objetos, reales sensibles, que se ven, se tocan y se oyen, o ideales, productos de la elaboración racional del hombre, como las figuras geométricas, el bien, sustancias como Dios como las imágenes mentales que cada individuo desarrolla, como el

⁶⁵ Calabrese Omar, *"El lenguaje del arte"*, ed. Paidós, Barcelona, 1987.

bosque después de la lluvia, un cuerpo asesinado o una pareja teniendo sexo.

OCTAVA ANUNCIACION

El objeto no puede ser un solo objeto concreto sino una clase de objetos, no es una entidad real sino abstracta, convencionalizada culturalmente⁶⁶, hacia el cual el hombre se acerca porque siente o le es impuesta la apetencia de conocer, de tener conceptos sobre aquello, el objeto determina la expresión, la expresión y la experiencia estética se determinan recíprocamente es lo que provocó al artista, estimuló sus ideas y despertó sus emociones, es una de las formas de relacionarse con el mundo los productores artísticos, que en ciertas ocasiones deben ignorar lo fugaz y lo temporal para encontrar la esencia del objeto.

Cuando el productor artístico ve las manifestaciones fenoménicas como separadas y contrapuestas, la vida en el mundo se presenta como un penoso y absurdo juego raíz de la injusticia, la envidia, los anhelos insatisfechos en fin, todos los tormentos que uno se pueda imaginar⁶⁷ aliviados por el placer; la belleza se convierte en el susurro de un registro antropológico que algunos hombres tratan de encontrar, crean sistemas y misterios como "La Anunciación" católica en donde toda búsqueda de la belleza y todo encuentro con el misterio que no lleve a reinstaurar la belleza original de Dios en el mundo es pura estética que no lleva el sello de la *filocalía* de Dios, como se manifiesta en el proyecto creador y recreador de la economía de la salvación,

⁶⁶ wawrvvt.iar.unicamp.br/texto02.htm

⁶⁷ www.rosuero.cif.es

es por esto que la pintura es un útil como en el Románico, donde era un objeto sagrado y un útil por el dibujo grafiado que testimoniaba (graphos, dibujo y pintura significaba "testimonio"), servía para que los hombres supieran que habían sido redimidos de la muerte, por la nueva encarnación de Cristo en la figura dibujada y coloreada en la tabla, les daba alivio para poder vivir en la tierra redimidos reinstalados en los ojos de Dios por la gracia concedida mediante la luz en la mirada áurea⁶⁸. Por eso la función de la pintura era el encuentro con la belleza sacramental de los iconos en la espiritualidad, era una llamada a la instauración de una belleza total en la vida de los cristianos.⁶⁹



◆ Figura no.106, "La Anunciación", 110x 250cm., 110cm. x 75cm., acrílico sobre tela sin bastidor, 2001

⁶⁸ Schelling FWJ., *"Filosofía del arte"*, ed. Nova, 1949, Buenos Aires
⁶⁹ www.christusrex.org/www2/kerygma/cccl/cateindex.html

Los iconos son signos que tienen una cierta semejanza natural con el objeto (figura no.99) y poseen una cierta propiedad del objeto representado, se presentan en el lugar donde se desarrolla el episodio con una sobria sencillez alusiva: el templo, una casa, una ciudad, todo está, pintado exactamente todo sugerido por medio de símbolos.⁷⁰ El icono religioso, se constituye en una teofanía, (la manifestación visible de la faz de Dios), y la visión al contemplar los iconos sugiere la presencia de algo.

"La Anunciación" (fig.106), 110cm. x 250cm., 110cm x 75 cm., acrílico sobre lona sin bastidor, lejos de tener intenciones de icono religioso, trata de emular la manera en que estos presentan los elementos, trata de cumplir con el propósito simple de presentar al personaje anunciador y a un par de animales que el "ángel" seleccionó para escuchar su mensaje, el ángel escogió mal su blanco o los hombres han dejado de ser hombres y han evolucionado, puede ser en algo más noble,

Como en los iconos religiosos, el arte es el mediador, el conciliador entre la realidad exterior sensible y perecedera y el pensamiento; entre la naturaleza y la realidad finita, y la libertad infinita del pensamiento conceptual, que si se desea elimina del todo, sentimientos elementales como la compasión, el gozo compartido, la pena, el temor; a través de una obra de arte, es una verdadera transformación, que

⁷⁰ www.geocities.com/elarcaespecial/pinturaicono.

altera su constitución íntima, una purificación estilizadora en la que radica el secreto de la eficiencia artística.⁷¹

⁷¹ Friedländer Max, "El arte y sus secretos", ed. Juventud, S.A., Barcelona, 1969.

CONCLUSIONES

Después de investigar, observar, y producir objetos que se mueven en el campo del arte, acerca de un tema tan trascendental, intangible y místico para la historia de la humanidad, como la Anunciación no tengo duda, que la pintura esta enraizada profundamente en la naturaleza humana, se ha manifestado y se manifestará en todos los pueblos, como una de las más grandes afirmaciones anímicas e intelectuales del hombre.

No existen obras de arte, existe un trabajo y unas prácticas que podemos denominar artísticas dentro de las cuales esta la pintura, que tienen que ver con la producción significativa, afectiva y cultural, que juegan papeles específicos relacionados con la experiencia, no teniendo que ver con la producción de objetos particulares, sino únicamente con la exteriorización de efectos transformadores; efectos de significado, efectos simbólicos, efectos intensivos, y efectos afectivos.

En esta serie de ocho telas traté de producir imágenes basadas en el significado de la Anunciación como esperanza de la redención del hombre, por supuesto este grupo de cuadros no podrán cambiar la forma de operar del hombre, ni siquiera era la intención, la destrucción del mundo parece una de sus necesidades primarias, el lugar que tiene la pintura en la vida cotidiana es un lujo.

Es habitual en el proceso de producción pictórica que al presentar objetos venidos de la naturaleza, como elefantes y ciruelos, se sumen contribuciones propias del productor artístico, que establecen experiencias que se denominan objetos artísticos, que tienen que ver con el acervo imaginativo de las sociedades del trabajo inmaterial, que pueden encarnar simbólicamente una forma de la realidad, la realidad artística. Actualmente el productor de objetos artísticos no puede aceptar seguir oficiando de chamán de la tribu, de liberado en las nuevas formas del *potlatch*¹ contemporáneo. En las nuevas economías de la falsa opulencia sostenida, el artista no puede aceptar que su práctica se inscriba en los registros de alguna forma actualizada de lujo.

La pintura en su evolución ha aspirado mas y más a superar el reflejo de los objetos o de las formas aparentiales percibidas, el impulso hacia lo pictórico es habitualmente afán de naturaleza, esporádicamente evade los mecanismos de la razón y se regodea en la voluntad sin trabas, en la contingencia, en las ilusiones de carencia de límites y del juego con lo incalculable. La pintura no es solo el reflejo tardío del mundo circunstancial, cada vez más, el artista es un productor en directo, por eso el trabajo del artista no solo manifiesta ideas o sentimientos, su propio trabajo es la actividad que lo concreta, ya que el productor artístico

¹ *Potlatch*, reparto ceremonial de obsequios practicado por los pueblos indígenas americanos de la costa del Pacífico desde Oregón hasta Alaska, en Estados Unidos. Estos pueblos, como los kwakiutl, eran muy competitivos y sumamente conscientes de los diferentes niveles sociales. La ceremonia del *potlatch* se celebraba con ocasión de las bodas y las defunciones acaecidas en la familia del anfitrión. El ritual se iniciaba con el baile, el banquete y las alocuciones. El anfitrión repartía entonces los obsequios, por lo general en forma de alimentos y pieles, y después podía proceder a destruir dinero e incluso abusar verbalmente de sus huéspedes a fin de demostrar su superioridad económica y social. Los invitados que habían sido obsequiados estaban obligados a celebrar más adelante una fiesta análoga ofreciendo regalos de un valor superior a los recibidos, con el propósito de manifestar su propia superioridad y prestigio.

no preexiste (nadie preexiste), el trabajo del artista cuando éste quiere o puede, ingenua o hipócritamente, debería representar la innominada expresión de un espíritu que no acepta formas canónicas ni limitaciones temporales.

Las experiencias son eficaces, y a medida que esta eficacia se relaciona con las condiciones materiales de la vida, capacitan al individuo a reaccionar ante su entorno, a mantenerse (materialmente) y a desarrollarse, el artista actual aprovecha estas situaciones trabaja en la generación de contextos de encuentro directo, en la producción específica de microsituaciones de socialización de espacios de conversación muchas veces no físicos, virtuales a través de mediadores.

El artista como productor interviene, cada vez más en el tiempo real del dominio de la experiencia, no en el del tiempo diferido de la representación, la pintura debe valer como un producto amplificador de experiencias, de ahí que posea una realidad psíquica, aunque el proceso de creación pictórico solo puede llegar a ser algo que existe porque está encarnado en un material preciso; madera, pigmentos, lienzos, etc., espero que estas pinturas se entiendan en el tiempo real, en términos de tiempo de sincronización del suceso, de encuentro entre los sujetos de conocimiento y pasión.

La pintura como fusión del artista, el mundo y los medios de producción, debe dedicarse a producir en la esfera del acontecimiento, de la presencia, no en la de la representación, no hay algo que representar, no hay

nada reivindicable en la tarea de representar, ningún signo, efecto, objeto, figura, o entidad, puede pretender valer por otro. La intención de presentar inventa situaciones que le permiten al artista apropiarse de cualquier idea sin importar su historia y rediseñar su objeto de trabajo, materializando el relato con lo que cree que es el objeto, así en estas Anunciaciones el único límite de principio es la noción que tenemos de este tema, y cualquiera es el mensajero y cualquiera es el receptor lo importante es que lo crea aunque sea un instante.

130

bibliografía

- Berger John, *"El sentido de la vista"*, ed. Alianza, 1990, Madrid
- Calabrese Omar, *"El lenguaje del arte"*, ed. Paidós, Barcelona, 1987.
- club.telepolis.com/mgarciasa/var/islam3.htm
- club.telepolis.com/pastranec/rt55.htm
- chuandao.home.att.net/
- Davy, Marie-Madeleine, *"Iniciación al la simbología románica"*, ed. Akal, Madrid, 1996.
- Davy, Marie-Madeleine, *"Iniciación al la simbología románica"*, ed. Akal, Madrid, 1996.
- Fontcuberta, Joan, *"El beso de Judas, Fotografía y Verdad"*, ed. GG, 1997, Barcelona
- Friedländer Max, *"El arte y sus secretos"*, ed. Juventud, S.A., Barcelona, 1969.
- Juan Eduardo Cirlot.- *Diccionario de Símbolos*.Ed. Lábor. Colombia. 1995. 435-436.
- Kandinsky Wassily, *"De lo espiritual en el arte"*, www.rosuero.cif.es
- *La Société Anonyme*, Redefinición de las prácticas artísticas s.21 (LSA47), www.aleph-arts.org/pens/index.htm
- *La Société Anonyme*, Redefinición de las prácticas artísticas s.21 (LSA47), www.aleph-arts.org/pens/index.htm
- Male Emile, *"El Arte Religioso"*, F.C.E., México, 1996.
- Marchan Fiz, Simón, *"Del Arte Objetual al arte de Concepto"*, ed. AKAL col. arte y estética, Madrid, 1986
- members.tripod.es/chikko/10.htm
- perso.club-internet.fr/glouise/S.htm
- phd.evansville.edu/fr/tetra_4/republic/opinion.htm
- Picasso, www.adi.uam.es/~jjimenez/Futuarte.htm
- Pizza Mario, *"Como reconocer el arte románico"*, ed. Técnica y Médica, S.A., Barcelona, 1980.
- Plotino, *"Sense-Perception and Memory"*, www.utm.edu
- Plotino, *"Presence"*, www.utm.edu
- Ramírez Juan Antonio, *"Ecosistema y explosión de las artes"*, ed. Anagrama, 1994, Barcelona
- rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/Cuerda/cuerda8 /imagen.htm
- rehue.csociales.uchile.cl/rehuehome/facultad/publicaciones/Excerpta/excerpta7/solcuer.htm
- Romero Jorge, *"¿Qué es una obra de arte?"*, ed. Emecé, Argentina, 1992.
- Schelling FWJ., *"Filosofía del arte"*, ed. Nova, 1949, Buenos Aires
- sociologia.usal.es/alumnos/congreso/28C06.htm
- tt.aaa.upv.es/~carfuesa/i.html
- wawrwt.iar.unicamp.br/texto02.htm
- web.arch-mag.com/6/vestigio/06.html
- web.bu.edu/wcp/Papers/Meta/MetaKain.htm
- web.infinito.it/utenti/e/enigmagalgano/Medioevo_in_Rete/personaggi/bernardo.html
- www.abc.es/cultural/dossier/dossier47/fijas/dossier_008.asp
- www.angelfire.com/mi/Venys/mitog3.html
- www.answering-islam.org/Index/G/gabriel.html

- www.archimadrid.com/princi/princip/otros/docum/magigle/jpablo/encicli/mater/mater.htm#s2
- www.biennale-de-lyon.org/biac95/index.html
- www.catholic-church.org/iglesia/maria/cateq1.htm
- www.cgjungpage.org/jpreligion.html
- www.concentus.es/c023.htm
- www.conferenciaepiscopal.es/DOCUMENTOS/magisterio%20Juan%20Pablo%20II/enciclicas/redemtoris.htm
- www.cp-tel.net/miller/BilLee/quotes/Huxley.html
- www.cristiandad.org/abunoracion.htm
- www.chartreux.org/esp/cadre_plan.html
- www.christusrex.org/www2/kerygma/ccc/cateindex.html
- www.churchforum.org/info/falsos_profetas/herejias.htm
- www.churchforum.org/santoral/Octubre/1810.htm
- www.elmundo.es/1998/12/14/culturasalmanrushdie/14N0084.html
- www.encuentra.com/maria/documentospontificios/anunciacion.htm
- www.estovest.org/tradizione/plutarco.html
- www.ewtn.com/spanish/Saints/Anunciaci%F3n.htm
- www.fatheralexander.org/booklets/spanish/catecismo.htm#n9
- www.franciscanos.org/jpabloII/jpiianunciacion.html
- www.frenchcom.com/moissac/centre2.htm
- www.geocities.com/elarcaespecial/pinturaicono
- www.geocities.com/SoHo/Den/1638/
- www.geocities.com/SoHo/Den/1638/confesion6.htm
- www.geocities.com/SoHo/Den/1638/confesion7.htm
- www.hipersociologia.org.ar/papers/austerlicsp.html
- www.ilboleroDiravel.org/vetriolo_1/venditiworringer.htm
- www.imaginaria.org/samorini.htm
- www.imperica.com/sofia/form/realism.html
- www.japansociety.org/gallery.htm
- www.kalwaria.ofm.pl/virgen.htm
- www.labibliaonline.com.ar/WebSites/LaBiblia/LaBiblia.nsf
- www.labibliaonline.com.ar/WebSites/LaBiblia/LaBiblia.nsf/Citas2/Gn+3?OpenDocument
- www.lainsignia.org/2000/septiembre/cul_052.htm
- www.louvre.fr/espanol/collec/ae/eg_copte.htm
- www.louvre.fr/espanol/visite/ae/ae_d.htm
- www.luc.edu/publications/medieval/
- www.marx2mao.org/M2M%28SP%29/Mao%28SP%29/YFLA42s.html
- www.mflor.mx/materias/temas/filosofia/filosofia.htm
- www.multimedios.org/bec/etexts/divire03.htm
- www.organizacionislam.org.ar/ornamentos.htm
- www.paginadigital.com.ar/articulos/artieduc.html - Charlas
- www.pntic.mec.es/pagtem/arte/iconogra/animales.htm
- www.pntic.mec.es/pagtem/arte/iconogra/tetramor.htm
- www.prs.k12.nj.us/~ewood/World_History/MohammedJourney/ANGELGABRIEL.HTML
- www.rosuero.cif.es
- www.terra.es/personal/javierou/kyat.htm
- www.tracce.it/arch98/MARZO98/spagn3-98/ptn-3sp.html
- www.uchile.cl/facultades/csociales/excerpta/canales.htm
- www.uchile.cl/facultades/filosofia/publicaciones/cyber/cyber10/mgongora.htm

- www.vialattea.net/odifreddi/antro.htm
- www.zfm.com/mnav/vatintro4.htm#top
- www2.hawaii.edu/~fredr/IMITACION-REPRESENTATIVA-AXIOMATICO-ASERTIVA.htm
- www-oi.uchicago.edu/OI/MUS/GALLERY/EGYPT/New_Egypt_Gallery.html