

EL ARTE DEL VIDRIO
DE LA ANTIGÜEDAD AL RENACIMIENTO

Texto de Giovanni MARIACHER

Versión de ALFONSO RUBIO Y RUBIO

INTRODUCCIÓN

El vidrio es ciertamente uno de los compuestos más sugerentes y ricos en posibilidades entre cuantos el hombre ha sabido crear. Al mismo tiempo esta maravillosa materia está rodeada por una aureola de misterio: misterio por su origen, misterio por su estructura misma que puede presentar variaciones y sorpresas imprevisibles aun para los expertos. Tal vez por estas razones y por la fascinación que de él emana, se le ha reconocido siempre un papel de nobleza en el ámbito de las artes que son parte integrante de la civilización humana. No se sabe exactamente cuándo y cómo ocurrió la invención del vidrio. Una poética leyenda que remonta a Plinio habla del descubrimiento casual por parte de algunos navegantes fenicios, que al encender una hoguera sobre sus playas, encontraron que se había formado entre la escoria una materia vítrea. Como en todas las leyendas, no falta en ésta un fondo de verdad. En efecto, la composición básica del vidrio se obtiene de la combinación de un mineral, la sílice (que se halla precisamente en las arenas dulces), con el calcio (carbonatado de calcio), provocada mediante una substancia alcalina, el sodio (recabado este último, en la antigüedad, de las cenizas de las algas o de las plantas costeras). Otro punto de verosimilitud es la localidad: la Fenicia. La facilidad de disponer de las materias primas, junto a las desembocaduras de los ríos, y la prerrogativa marítima del pueblo que habitaba la zona, explicarían, de hecho, no tanto el nacimiento cuanto la difusión del vidrio, industria típicamente mediterránea.

Encontrada la materia, invento ciertamente casual y no búsqueda deliberada, empezó a modelarse y a utilizarse según los propósitos fijados: ya fuese elaborar objetos utilitarios, ya fuese objetos ornamentales.

Es lícito pensar que, por lo menos en una primera fase, debió prevalecer la segunda categoría, dada la posibilidad de dar color a la pasta vítrea –en imitación de las piedras preciosas- y modelarla en pequeños objetos. Así ocurrió de hecho en la producción del vidrio de los siglos cercanos a las más remotas dinastías egipcias.

La técnica empleada en esta primera fase fue la de ejecución más simple: la conocida con el nombre de colado. Fundiendo la materia prima y logrando su coloración mediante agentes

especiales, se podía colar la pasta aún en caliente; en estado denso, ésta resultaba fácil de conformar en moldes de metal o de barro cocido para hacer estatuillas, figurillas humanas o zoomorfas, brazaletes y pectorales. Para la elaboración objetos huecos (de interior vacío), se utilizaban núcleos desmoronables que sucesivamente se destruían. La misma materia, estirada en hilos delgados, fraccionados después en pequeñas secciones, pudo dar origen a perlas diminutas que, perforadas y engarzadas, se destinaron a la ornamentación.

Lo inadecuado de los medios disponibles para elaborar objetos de tamaños mayores y de formas más perfectas movió sin duda a los artesanos a la búsqueda de nuevas técnicas. Fue así como se llegó al método del vidrio soplado, inventado en los comienzos de la era cristiana, al parecer, en Siria. Tal método se basa en el uso de una “caña” o pipa metálica de aproximadamente un metro de largo, con la cual el vidriero sopla dentro de una pequeña porción de materia en estado pastoso (el “bolo”), tomada del crisol. Con ayuda de unos cuantos instrumentos, la pieza es elaborada poco a poco, conforme a un sistema que se ha venido transmitiendo hasta nuestros días.

Todavía hoy, a quien visite un taller de vidrio le parecerá extraordinaria la habilidad manual del artesano que va sacando su obra aparentemente de la nada. La materia es obtenida de la fusión de las sustancias básicas tradicionales, salvo alguna que se agrega para lograr la coloración u otra propiedad particular. Es fundida en amplios crisoles dentro de hornos apropiados, sólidamente contruidos, de forma casi circular y provistos de varias aberturas o bocas. Los crisoles, llamados en Murano “padelle”, son de barro refractario, resistentes a las temperaturas altísimas (cerca de los 1400°) que son requeridas para la fusión.

De estos crisoles, el maestro extrae de vez en vez la porción de pasta que necesita, y, sin más auxilio que el de la caña y algún otro instrumento sencillo, trabaja hasta obtener el objeto deseado. No tiene más guía que su propia experiencia –madurada a través de años de trabajo desde su más temprana juventud- y, eventualmente, de un diseño preparado por él mismo o que se le ha proporcionado para su realización en la dúctil materia. Entre los instrumentos se encuentran a veces formas o moldes (en barro o en metal), previamente elaborados, cuyo propósito es hacer más ágil el modelado de objetos de uso común para la producción en gran escala. Sin embargo, ni aun éstos constituyen una novedad, porque –

como veremos- eran ya usados en la antigüedad. El cambio mayor ha ocurrido actualmente en el campo industrial: de los simples moldes se ha pasado a la máquina y a la producción en serie. Esta, sin embargo, nada tiene que ver con el arte, vinculado aún con la mano libre del hombre.

EL ANTIGUO EGIPTO

El aspecto más primitivo del arte del vidrio estuvo ligado a la técnica del “colado” y así permaneció hasta la invención de la caña o pipa para soplar. Hay incertidumbre respecto a la fecha de los comienzos, pero parece bien establecido que los egipcios, desde tiempos remotísimos, produjeron una especie de perlas con fines de exportación. Éstas se elaboraban del modo más sencillo: revistiendo piedrecillas naturales con esmaltes vítreos de color azul o turquesa y verde. Algún estudioso pensó que estos incunables de la industria del vidrio podrían remontar a la VI Dinastía. Sin embargo, en la actualidad parece más probable, por lo menos para una verdadera y justa afirmación, situarlos en la época que coincide con los inicios de la XVIII Dinastía (c1500 a. C.). Los objetos más típicos de esta producción están destinados a contener aromas. Son pequeñas vasijas foliadas, con base y doble asa (tipo crátera), o con mango y pico (tipo oinochoe), o más frecuentemente cilíndricos, con el borde superior alargado (tipo alabastron), o en forma de ánfora con doble mango y la parte inferior en punta y sin pie. Empero, continuaba también la fabricación de pequeños objetos en molde, a los que los esmaltes vítreos conferían gran vivacidad de colores: amuletos, escarabeos, pequeñas máscaras para collares. La técnica estaba, pues, al servicio del mundo femenino, proporcionándole un vastísimo repertorio: desde brazaletes hasta fistoles y collares compuestos de cuentas multicolores. Al servicio del vestuario estaba asimismo el empleo de cuentas minúsculas, engarzadas de manera de formar una especie de tejido. Tenemos prueba de ello en los hallazgos funerarios. La técnica usada es la del colado, descrita anteriormente; colado en caliente, ya sea para el revestimiento de formas previamente modeladas o hechas en molde –figurillas, estatuillas de pequeños ídolos, animales o personajes místicos; ya sea sobre núcleos removibles o formas eliminables, como era el caso para vasos, floreros, copas y objetos huecos en general.

La producción de este tipo se caracteriza no sólo por la técnica particular sino por los colores que, aunque no muy variados, eran de gran vivacidad. El color de fondo era el azul o el azul oscuro, y sobre él se colocaban las tiras de color amarillo-naranja o rojo vivo. El colado de la pasta se hacía sobre la superficie de la pieza estando ésta en movimiento rotatorio y trazando con una punta metálica aquel movimiento en zig-zag que tan

frecuentemente se halla en los balsamarios. Grande debió ser la difusión de tal género de objetos, pues se encuentran no sólo en territorio egipcio, sino más allá de éste, en varios países del Mediterráneo aún en épocas más tardías (siglos IV y III a. C.). Las semejanzas de estos últimos con los ejemplares egipcios más arcaicos hace, por ello, muy difícil, si no imposible, una exacta clasificación.

A tal difusión concurrieron de manera notable el tráfico marítimo y las relaciones con Fenicia. Más tarde, después de la conquista de Egipto por los persas, muchos de tales objetos se vuelven a encontrar en el arte babilónico y llegan hasta la Etruria.

La producción no se detuvo en la época helenística y romana; tuvo por el contrario, como centro la ciudad de Alejandría, el puerto más rico e importante del Mediterráneo. Su fama vino a ser el factor más decisivo para la producción más refinada del vidrio, solicitada siempre por el comercio y la exportación.

EL CERCANO ORIENTE

Sabemos que con posteridad al siglo X, florecieron centros de producción de vidrio en las islas jónicas (Chipre), en la propia Fenicia y en Mesopotamia.

Siria fue, sin embargo, el más activo. Sus costas, habitadas precisamente por los fenicios, tenían la ventaja de sus arenas sílicas, en especial la zona próxima al Río Belo, recordado por Plinio el Viejo. Este historiador cita además aquellos que a su juicio eran los dos mayores centros de producción de vidrio en su época, las ciudades sirias de Tiro y Sidón, esta última distinguida con el título de “artifex vitri”. Fue en este ámbito donde, en el siglo I de nuestra era, tuvo lugar el acontecimiento más importante y decisivo en la historia del vidrio: la invención del “soplado”, que abrió nuevos horizontes a la técnica y al arte. La materia misma se hizo desde entonces más refinada, no ya opaca, sino transparente e incolora. Al lado de la sílice, se dispuso con comodidad del potasio, obtenido de las cenizas de plantas marinas, y de la leña –usada como combustible- proporcionada por los vegetales de la costa. En relación con el progreso técnico, se llegó a variar la materia con tintes más vivaces y con nuevos empastes usados principalmente en la ornamentación. En Siria se daban, pues, prácticamente todos los presupuestos para el perfeccionamiento del arte del vidrio. Este arte va a permanecer sin grandes variaciones en sus diversas aplicaciones en los siglos siguientes. A mano libre, el artesano aprende pronto a modelar los objetos en una gama variadísima de formas. Algunas de ellas hacen recordar la tradición egipcia de los balsamarios cilíndricos; otras, se desarrollan en elementos gemelos, y otras más, se enriquecen con mangos y pequeñas asas que permitían sujetarlos en los muros. El hallazgo en localidades diversas de tales objetos y de otros, como recipientes en forma de pájaros, floreritos esféricos, pequeñas ánforas, etc., prueba la rápida difusión del vidrio soplado en los países mediterráneos, incluida Italia. Entre tanto, los artífices habían perfeccionado otro medio: el soplado en molde. De hecho, los objetos más característicos de Siria están elaborados con este método, utilizando moldes, modelados probablemente en barro cocido, dentro de los cuales era soplado el vidrio, haciéndolo adquirir así la forma querida. Tal forma podía ser posteriormente refinada. Esto, sin embargo, sucedía raramente. Algunas veces se requería intervenir a mano libre: para la aplicación de los mangos u otros

elementos decorativos o para dar los más diversos tintes (azul, verde oscuro, blanco lechoso, violáceo) a fin de avivar la uniformidad del fondo. Resulta en verdad notable que, con el material alcanzado hasta entonces, se haya podido tener semejante repertorio de estos objetos.

En general, son objetos pequeños, destinados al uso común, para contener aceites balsámicos, ungüentos y esencias aromáticas.

La variedad de formas es curiosísima: geométricas, en sección poligonal o poliédrica; a menudo, imitan frutas, uvas o dátiles secos; hay vasijas que en la parte inferior muestran una cabeza humana, doblada frecuentemente en dos rostros, representando a Medusa, a Bacco, a Ariadna u otra divinidad pagana.

En Siria parecen tener su origen ciertas pequeñas botellas de forma alargada, en sección cuadrada, con cuello y ornamentadas en la base con relieves logrados usualmente mediante moldes. En tales relieves, a menudo con la imagen de Mercurio (razón por las que se les ha dado el nombre de mercuriales), comienzan a aparecer iniciales o siglas, verdaderas marcas de fábrica. Siglas y nombres completos se encuentran asimismo en otros objetos, producidos también –por lo menos al principio– en Siria, como las tazas de convivio, de dos manos, con franjas decorativas resaltadas. Algunas de estas tazas llevan el nombre del artífice Ennio; otras, el de un Artas, originario de Sidón. El nombre griego de estos maestros (Nikon, Ariston, Eirenaios), los únicos de que tenemos conocimiento en este período, hace pensar en su pertenencia a las colonias griegas del Asia Menor.

La materia de que tales objetos están hechos no es, por lo general, muy refinada; al contrario, el color verdusco, en algunos casos poco translúcido, prueba el propósito y su acertada utilidad para la amplia difusión a que estaban destinados. La iridiscencia que aparece en muchos de ellos es, la más de las veces, producida por las infiltraciones del terreno o por alteraciones químicas que se producen con los siglos. Los hallazgos se deben generalmente a la costumbre de acompañar los cuerpos de los difuntos con los objetos que éstos habían apreciado durante su vida, o de colocar en las sepulturas ampollitas o balsamarios. Las ollas o urnas servían para guardar las cenizas o los fragmentos óseos. Se

hallan con mayor frecuencia en los países en donde estaba difundido el uso de la incineración.

Entre los vidrios obtenidos por medio de molde son de mencionar los vasos “poculi” o copas no sólo de convivio sino también del tipo llamado gladiatorio, agonístico o más sencillamente, circense. Tales vasos, usualmente de forma cónica y en ocasiones cilíndrica, llevaban relieves decorativos con ramilletes de palmas o coronas y textos augurales.

La lengua griega usada para tales textos confirma la tesis de su origen en la zona del Egeo, en las colonias del Asia Menor, o en la isla de Chipre, de la que provienen muchos ejemplares. Sin embargo, también se han encontrado en Occidente, sobre las costas dálmatas y en la Italia septentrional y continental. Por lo tanto, es razonable sostener que su difusión comercial fue muy amplia. En apoyo de esto están asimismo algunos temas ejecutados en el sistema tradicional de molde: son luchas de gladiadores, carreras de bigas en el circo, escenas y personajes relacionados con el arte circense. Esto muestra, en efecto, una preferencia por el ambiente itálico; su fecha gira alrededor del siglo I de nuestra era.

EL VIDRIO ROMANO

Los hechos históricos que provocaron, después del siglo I d.C., la extensión del dominio de Roma sobre el Mediterráneo y sobre territorios orientales, nos llevan a un período nuevo de la industria del vidrio. A partir de este momento, debemos considerar cada manifestación, no limitada a las zonas mencionadas anteriormente, sino extendida a todo el vasto mundo romano.

Los lugares en que se tuvo una gran actividad de los hornos del vidrio fueron la Campania –en especial Pompeya- y otros centros no lejanos, como Pozzuoli, Linterno y Cumas, la Italia septentrional –tal vez Adria y ciertamente Aquilea, puerto entonces muy fluorescente, el más vecino al que tiempo después será Venecia. El vasto Imperio Romano favorecerá la afirmación de una industria poderosa en las provincias, especialmente en las Galias (Francia y Bélgica), en la Península Ibérica (España), en los territorios germanos a lo largo del Rin –zona que se convertirá posteriormente en uno de los terrenos más propicios. Al mismo tiempo, continúa la actividad de los centros más antiguos en el Cercano Oriente: Fenicia, Palestina, Grecia, Macedonia, Egipto. Pero, mientras la producción más fina estará destinada a la rica clientela de la Capital o de Pompeya, llegando a ser una especialidad reservada a pocos centros (sobre todo a Alejandría, como se verá más adelante), los talleres regionales, lo mismo en Italia que en las provincias, se dedicarán en su mayor parte a la producción utilitaria.

La enorme amplitud del campo de acción alcanzada durante el Imperio se explica no sólo por la propia grandeza territorial sino también por la difusión que implicó la colonización y, consecuentemente, por las características de una producción que obedeció evidentemente a exigencias comunes. Tales características se pueden resumir, a groso modo, en dos grandes categorías: una de lujo, siempre más fina y orientada por ideales estéticos muy elevados; la otra, típicamente común, destinada al pueblo y, por lo tanto, carente de preocupaciones estéticas en su creación. Un hecho que singulariza la producción romana y romana tardía del vidrio es su paralelismo con los materiales más usuales en la vida cotidiana, como la cerámica, el bronce y otros metales, en una vastísima gama de objetos. No obstante la

diferencia de material, el empleo de todos estos objetos es el mismo, de modo que también las formas son transferidas de un campo a otro con sorprendente identidad de proporciones, diseño y ornamentación. La maduración de una verdadera industria con características comunes y de centros de producción esparcidos en las regiones más lejanas del Imperio, es lo que explica la existencia de aquellas afinidades técnicas y morfológicas que caracterizan a los hallazgos en las zonas más diversas.

Tenemos una fuente veraz y de gran interés, la única coetánea, en la Historia Natural de Plinio el Viejo, en el capítulo en que se ocupa precisamente del arte del vidrio. Es en tal fuente donde se nos confirman los orígenes mediterráneos del vidrio y la abundancia particular de las insuperables materias primas en Siria. Nos da asimismo interesantes noticias sobre la técnica romana, sobre la composición del vidrio y el uso, no ignorado de los antiguos, del óxido de magnesio, llamado por Plinio la piedra magnética (magnus lapis) y posteriormente denominado el jabón de los vidrieros, por obtenerse con él la purificación de las escorias y una claridad que en cierto modo se acerca a la de los tipos modernos.

Por boca del propio historiador sabemos que los maestros de la época no ignoraron ninguno de los procedimientos técnicos usados actualmente, tanto respecto a la fusión como al uso de la “muela” o el torno que permiten una elaboración de mayor calidad.

El vidrio romano es de tal riqueza y variedad que hoy mismo no podríamos afirmar conocerlo exactamente en todos sus aspectos, principalmente en lo relacionado con cada uno de los centros de producción, en la particularidad técnica de éstos y el comercio y la difusión según su uso. Dentro del gran amor que los romanos profesaban a la materia frágil y transparente y del extraordinario florecimiento de ésta, existieron –como ya dijimos- dos categorías de productos: la de lujo, destinada a una clientela particular de diletantes, y la usual, a la que podemos llamar en serie.

La primera categoría era, naturalmente, prerrogativa de quienes tenían grandes recursos económicos: lo podemos confirmar con el testimonio de Plinio, quien nos cuenta cómo en los tiempos de Nerón dos cálices bastante pequeños, del tipo pterotos (alados y con asas, parecidos a los balsamarios de plata), fueron vendidos a la respetable suma de seis mil

sestercios. Esto puede dar una idea de la preocupación de los artesanos más hábiles por producir objetos excepcionales.

Es también Plinio quien nos transmite el nombre de ciertos “vasos murrini”, sobre cuya ejecución no sabemos mucho. Debieron estar entre los más preciosos y admirados de Roma y eran mandados hacer ex profeso a los artífices más ilustres. A pesar de las muchas dudas no resueltas aún, se suele dar a entender ahora con tal nombre un tipo particular de copas, platillos y tazas de colores muy vivos y formas elegantes. El juego de los tintes, que resaltan sobre un fondo uniforme semitransparente, es obtenido por elementos de vidrio de color, mediante una técnica habilísima que los artistas de Murano del pasado siglo imitaron con idéntica habilidad. Uniendo segmentos de caña vítrea de variados colores y recalentándolos dentro de formas predispuestas, se lograba la moldura prevista del objeto. Este era terminado después, puliendo la superficie total con la muela. El diseño, puramente geométrico, que resultaba de las combinaciones de los colores, estaba ligado al modo como se habían dispuesto las pequeñas partes vítreas. Tenemos así tazas con motivos incrustado en estrella, en torzales, en puntadas, en cortes transversales como diminutos mosaicos, o en espirales, o en festones a lo largo de toda la superficie.

Entre los objetos que, realizados en esta técnica, han llegado a nosotros, encontramos no sólo las tazas sin pie y casi hemisféricas, sino también redomas o ampollas en forma de pera; vasos cilíndricos con tapa, semejantes a pequeños copones, y copas –lisas o cubiertas en su exterior de ribetes radiales-. Los tintes de fondo más frecuentes son el morado amatista, el azul ultramarino, el verde esmeralda, el amarillo ocre o pajizo; sobre éstos resalta sugestivo el juego multicolor de tonos, por lo general, más claros: el blanco lechoso, el amarillo, el rosa tenue. A menudo, las copas de tipo “murrino” terminaban en un borde sutilísimo de hilos en torzal, anticipación de la filigrana de Murano, que era soldada en caliente.

La habilidad para obtener pasta de color servía también a otros propósitos: por ejemplo, a la elaboración de aquellos pequeños elementos llamados “téseras” (teselas) que, al lado de los de mármol, revivieron el mosaico mural (*opus sectile*). Tal uso continuó extendiéndose hasta llegar, en los siglos sucesivos, al mosaico romano tardío y bizantino, compuesto casi en su totalidad de partes vítreas.

De aspecto muy semejante a los mosaicos, pero producidos con una técnica absolutamente particular, eran otros objetos, actualmente muy raros. Parece que fueron producidos casi exclusivamente por Egipto en Alejandría: de un modo genérico, pueden ser llamados “pastas en mosaico fundido” o, más precisamente, “pastas en caña extendida”. Con semejante pasta se formaban pequeñas planchitas con motivos de animales, vegetales o puramente geométricos, de efectos un tanto sugestivos. Todavía en el campo de las pastas vítreas, hemos de recordar que éstas servían asimismo para imitar las piedras preciosas, las piedras veteadas naturales y las gemas más diversas, y que se producían, en parte, para revestimientos murales, como lo atestigua Plinio, o para hacer pequeñas esculturas en vidrio, fundiendo dentro de moldes la pasta de color, y perfeccionando las piezas con el terminado a la muela. La edad de oro de toda esta producción parece que debe ser situada entre los siglos I y II, teniendo su más activo centro en Alejandría. Se cuenta que cuando Augusto conquistó la ciudad, una parte del tributo a los vencedores fue pagada en vidrio. En la propia Alejandría parece haberse concentrado la prerrogativa de los maestros que manejaban la muela o el torno con singular habilidad, ejecutando la talla sobre el propio vidrio. Ellos llevaron a Roma los secretos del oficio y fundaron ahí una escuela.

A los dotes de estos maestros se debe otra especialidad, conocida con el nombre de vasa toreumata (vasos cincelados). Eran objetos cuidadosamente tallados en la superficie con representaciones de temas muy diversos: místicos, eróticos, alegóricos o simplemente narrativos. La técnica con la cual eran elaborados consistía sobre todo en el soplado y modelado en dos estratos: el más blanco de éstos era el superior, y el azul de tono ligero o intenso constituía el estrato de fondo. El tallado era practicado sobre la superficie total del objeto, de modo de hacer resaltar las figuras en claro contra el estrato inferior oscuro que se convertía en tinte de fondo. Esta técnica fue denominada también “de camafeo”, en vista de su evidente inspiración en el tallado de las piedras duras. Los maestros de Alejandría fueron famosísimos en este campo, llegando a producir no sólo pequeños camafeos o gemas talladas en dos colores –propias para engastes, joyas y ornamentaciones diversas- sino también objetos de dimensiones colosales. Ejemplares rarísimos llegados a nosotros son el famoso vaso conocido por el nombre de su tema “Amorcillos Vendimiantes”, encontrado en Pompeya y ahora en el Museo Nacional de Nápoles, y el vaso “Portland”, llamado así

por el nombre del propietario que lo donó al Museo Británico de Londres. Fue descubierto cerca de Roma, en el siglo XVI.

Otro grupo que hizo famosos a los maestros de Alejandría es el bautizado con el nombre de diatreta. El vidrio, en esta creación de verdad singular y sorprendente, es monocromo, generalmente diáfano, y a veces límpido como el cristal. En la actualidad, no se conservan sino algunas muestras, preciosas y extremadamente raras, en museos italianos y extranjeros. Son copas sin pies (como el ejemplar “Trivulzio”, ahora en Milán, o el del Museo de Colonia); cubetas o vasos (como la del Tesoro de San Marcos en Venecia, y algún fragmento en alguna otra parte).

El maestro, trabajando con la rueda de taller como único instrumento, penetra en el espesor del vidrio, transformando la superficie en dos capas, casi separadas la una de la otra, unidas sólo por unos cuantos puentes que se distribuyen en un fondo que permanece íntegro y continuo. La capa superior se transforma en un calado uniforme, casi una red de protección en torno de la copa. En ocasiones, se tienen verdaderas figuraciones con tema (cortejos de caballeros, escenas de caza) como en la “sítula” veneciana.

Pasando ahora a la categoría de los objetos de uso común, pensamos que la fuente primordial de abastecimiento y de estímulo haya sido Siria, de la cual había salido la técnica del vidrio soplado. La experiencia y los recursos del nuevo medio hicieron posible, en cierto momento, la fabricación en gran escala de objetos de uso diverso, tanto en la vida civil como en la eclesiástica. Muy fuerte, si no exclusiva, se hizo la explotación del moldeado en terracota, en piedra o en metal. Esta técnica ofrecía vastas posibilidades de empleo, sobre todo en lo económico, y los romanos, pueblo muy práctico y organizador, la supieron aprovechar con habilidades.

Tal aprovechamiento se basaba en la preparación de modelos que –es de suponer– eran primeramente estudiados según un método que se antoja bautizar con el nombre del moderno “diseño industrial” –tan parecido le es en sus múltiples aplicaciones, en su funcionalidad y en su validez estética. Tenemos de esto abundantes pruebas en la gran cantidad de material que se ha conservado y que revela precisamente la existencia de moldes, modelos y diseños, adaptados con extraordinaria versatilidad a cualquier empleo.

Entramos así a un mundo por muchos motivos nuevo, que constituye, sin duda, uno de los aspectos más interesantes de la industria romana en el tiempo que va del I a II siglo.

La materia está, por razones económicas, poco purificada: muy rara vez es incolora; más frecuentemente es verdosa y, a veces, casi negruzca por la presencia de escoria o de óxidos metálicos. El máximo cuidado, por el contrario, está puesto siempre en la creación de estructuras variadas, prácticas y elegantes. El repertorio, según el examen de los hallazgos arqueológicos, es mucho muy vasto, y comprende desde botellones para el agua y el vino hasta ampollas para aceite, redomas muy pequeñas para los ungüentos, platos, salvillas, copas, tazones con pie o sin él, vasos cilíndricos o de sección cuadrada con tapa o al descubierto. Ciertos detalles, como las asas, los mangos, las bases o pedestales, los pies de los cálices, muestran que han sido estudiados de un modo estrictamente funcional; ocurre lo mismo con los cuellos de los botellones, las tapaderas, los bordes, la apertura en pico de las ampollas.

Aún hoy, ciertos detalles sorprenden por su perfección técnica y –podemos decirlo- por su modernidad. No faltaban embudos, cánulas, botellitas cuentagotas, frascos portátiles e, incluso, ciertos popotes para la leche, de los cuales se conserva un ejemplar único, proveniente de Zara, actualmente en el Museo de Murano.

No es raro que las formas y los detalles aparezcan imitados de otros materiales, especialmente de la cerámica y de los metales, dado que la traducción al vidrio aportaba una mayor ligereza y un costo menor. Vemos así frasquitos portátiles para los ungüentos del baño, conforme al tipo llamado en Grecia aryballos, palanganas, pequeñas fuentes hondas o planas, auténticos cazos con mango, semejantes a los de metal; copas y tazas que, en sus asas, en su estructura y tal vez aun en la decoración, parecen competir con los ejemplares de oro y de plata.

Las copas de mesa ameritan una especial atención en este punto. A veces de paredes sutilísimas; a veces de espesor más consistente, de forma cónica, con o sin pie, o con la parte inferior casi hemisférica, como ciertas copas para vino, altamente apreciadas. Muy frecuentes son los tipos de cono alargado, cubiertos a lo largo de la superficie de gotas simétricas, producidas naturalmente mediante el uso de moldes. La decoración, sin

embargo, no es en verdad abundante; llega incluso a faltar del todo, dada la naturaleza y las funciones meramente utilitarias de estos servicios de mesa. No obstante, tiene interés el uso, ciertamente de origen alejandrino, de repasar con la muela las copas que se querían de tipo más refinado. Esta particularidad caracteriza a ciertos ejemplares, de ordinario cónicos, con base circular, y a las copas sin pie. Su superficie se muestra pulidísima, tersa al tacto como la seda, frecuentemente recorrida por surcos sutiles paralelos. El vidrio es incoloro, pero de un tono verdoso claro o azulino.

Del siglo III en adelante, comienza a ser más frecuente la decoración con la técnica del “colado”, esto es por medio de filamentos de vidrio del mismo color del fondo (o a menudo de colores diversos: azul o blanco lechoso). Los filamentos giran en espirales pequeñas a lo largo de los bordes o en la base de las tazas, vasos o copas. De modo semejante, se aplican pequeñas almohadillas, botoncillos o mascarones con cabezas humanas o de león; género, este último, en que parece sobresalir ahora la producción media oriental. Al lado de la actividad de Occidente, próspera por la exigencia de satisfacer una muy intensa demanda, continuó ciertamente también la de los centros de más antiguo origen, activísimos durante el período romano. Confirmación de esto es la gran afinidad de los tipos que unió en principio a los centros más alejados de Roma, como, España, la Iliria, la Dalmacia, Inglaterra, la Germania, la Escandinavia e incluso la Rusia del sur. Tal afinidad de parentesco, sin embargo irá disminuyendo con el tiempo, para ceder el puesto a tipologías locales más acusadas, como veremos.

Antes de concluir este capítulo, debemos llamar la atención sobre una producción a la que podemos llamar intermedia: si no propiamente de lujo, sí discretamente refinada y vinculada también al gusto y a las técnicas alejandrinas. A ella pertenecen las copas, pulidas con la muela —a las que nos referíamos antes— y ciertas copas ligeramente incisas en la superficie, anticipaciones del graffito renacentista, que van a prestar técnicas y modos estilísticos al florecimiento paleocristiano. Extraordinaria anticipación es también la del vidrio pintado en esmaltes policromos: técnica que se desarrolló en los siglos I y II sobre objetos pequeños, como copas, tazas, platos, en vidrio transparente, donde el artista pinta motivos vegetales, florales y, con frecuencia, animales; retratos con graciosa vivacidad,

afines a aquel gusto “compendiario” que encontramos en los frescos de Pompeya o de Herculano.

EL VIDRIO ROMANO TARDÍO Y PALEOCRISTIANO

A la caída y disolución del Imperio, la industria del vidrio no se detuvo, pero experimentó en el transcurso del tiempo los cambios que de lugar a lugar se producen siempre más netos y distintos. La difusión del vidrio en las más lejanas provincias debía conducir ciertamente a la aparición de orientaciones particulares, provocadas por las exigencias diversas de vida, de cultura y de costumbres.

Tales diferencias se hicieron aun más claras con la separación de Oriente y Occidente, que se tradujo en el delinearse de un gusto predominantemente oriental de un lado (en los territorios dominados por Bizancio) y de un gusto romano en Italia y en las provincias occidentales, especialmente en las cristianas. Los elementos típicos que se encuentran en las otras manifestaciones del arte se resienten también naturalmente en las aplicaciones artesanales y, consecuentemente, en la industria del vidrio, que continúa estando entre las más activas.

En los territorios occidentales se asiste a la perduración de la tradición clásica. Esta parece volcarse sobre la nueva civilización, la del cristianismo, heredero directo de la antigua Roma. No es de sorprender encontrar en las manifestaciones que nos ocupan los signos de este legado, recogidos fielmente o interpretados en los medios que sugerían la necesidad del rito y una nueva iconografía. Tenemos, pues, nuevamente, objetos producidos con métodos y propósitos estéticos en todo afines a los del pasado: así, para comenzar con un ejemplo, el que constituía la prerrogativa más extraordinaria de los maestros vidrieros: el arte del vidrio tallado. Tenemos otra vez los diatreta, sin cambio alguno, ni técnico ni estético; sin embargo, el tema de pagano ha pasado a ser cristiano. Al lado de este tipo tradicional, se va afirmando una categoría de objetos de técnica afín, pero más simplificada, que se ha denominado seudodiatreta. El aspecto de tales objetos, a una vista superficial, es parecido; pero la diferencia es, sin embargo, notable, ya que las partes en relieve, que anteriormente estaban resacadas en el espesor del vidrio mediante la talla, están ahora hechas aparte y agregadas después. Esto se ve en todos los objetos (lo más frecuentemente copas y cálices) o en los fragmentos encontrados en las tumbas del romano tardío. Podemos decir que esta

técnica, de la que está muy cerca todo tipo de ornamentación en relieve, es decir de tipo plástico, se va afirmando con mayor predilección en las regiones septentrionales. El arte de la incisión no se verá, sin embargo abandonado, especialmente en su versión menos difícil: la del grafito. Copas y tazas, con o sin pie, platos y otros objetos se decoraron con esta técnica, recurriendo a motivos tanto profanos como sagrados. Estos últimos se reservaban naturalmente a los objetos de culto, en especial a los cálices de altar o a las tazas de bautismo. Están elaborados con gran pericia, como lo muestran los ejemplares encontrados en la propia Roma (Museo Sacro Vaticano), pertenecientes al siglo IV. Las escenas incisas se relacionan con la religión cristiana: recuerdan hechos del Antiguo y del Nuevo Testamento o representan el bautismo, la confirmación, a Cristo y los Apóstoles. Van a menudo acompañados de nombre y de lemas.

El cristianismo adopta asimismo técnicas y tipologías en el grupo que podemos llamar usual: lámparas colgantes, ampollas, frascos y botellones, vasos de uso ritual o ligados simplemente a propósitos votivos. Una categoría muy particular, en estrecha conexión con los hallazgos de las catacumbas, está constituida por las llamadas ampollas de sangre de mártires; nombre inadecuado, que se refiere en general a los pequeños frascos o vasos que se colocaban en las tumbas.

En esta categoría, relacionada estrechamente también al más amplio complejo del vidrio de uso diario, la materia está apenas purificada, y el soplado se vale a menudo de la ayuda de moldes. Muy escasa o casi ausente es la decoración.

Otra técnica tomada de la tradición pagana aparece en tales momentos. Se trata de la técnica que caracteriza el vidrio denominado cementerial por su procedencia (se ha encontrado en las catacumbas), orbicular por su forma redonda, o más comúnmente de fondo de oro. Tal técnica se da en realidad en los fondos de copas de escasa profundidad. Las piezas están formadas con dos capas de vidrio transparente. Sobre la capa inferior se aplicaba una hoja de oro recortada y esgrafiada a modo de obtener en ella las más diversas figuras con el mayor provecho decorativo. Encima de ésta se soldaba la segunda capa. El oro venía a encontrarse así prensado entre las dos capas, y por lo tanto en óptimas condiciones de conservación. El dibujo resaltaba sobre el fondo, pintado con colores a menudo intensos (verde, rojo o azul turquí). Ejemplares de este tipo se nos conservan en

diversos museos y se les asigna un período bastante largo, de las proximidades del siglo III al siglo IV. Es muy rica la iconografía que en ellos se muestra: de verdaderas escenas sagradas a retratos de santos. Su uso no se limitaba a lo litúrgico, como lo prueba la presencia, aunque menos frecuente, de objetos profanos, como escenas de caza, bustos humanos, individuales y en grupo. A veces aparecen dos esposos, lo que hace pensar en la existencia de verdaderas copas nupciales. Las figuras suelen ir acompañadas de leyendas, ejecutadas en grafito sobre el oro; de guarniciones, emblemas estilizados y símbolos cristianos, como la cruz, el pez, etc.

Para el estudio del arte en el período paleocristiano, esta producción de los vidrios de las catacumbas constituye uno de los capítulos más interesantes.

BIZANCIO Y EL CERCANO ORIENTE

Con la producción cristiana y romana tardía occidental se apuntan los primeros desenvolvimientos de un movimiento independiente, de múltiples ramas y caracterizaciones diversas, con el cual se va a identificar poco tiempo después la manufactura del vidrio medieval. El Imperio Bizantino de Oriente parece, por el contrario, mantenerse más fiel a la tradición del mundo helenístico. Tenemos prueba de ello en la perduración de algunas predilecciones técnicas, como la decoración en talla y la decoración en pintura, un poco más desarrollada que en el mundo occidental. El papel de Constantinopla, como capital del nuevo Imperio y heredera política de Roma, no dejó de cumplir también, en cierto sentido, el de intermediaria entre Oriente y Occidente. Ello se reflejará sobre todo en aquellas tierras donde el dominio directo o las intensas relaciones comerciales establecerán vínculos estrechos. Así, en la Italia meridional, en Sicilia, en el exarcado de Rávena y más tarde en Venecia. Mientras tanto, el vidrio bizantino continuó siendo en muchos aspectos el helenístico tardío y el alejandrino. De las características propias de la producción en este ambiente, referidas a objetos muy buscados generalmente por un afán de lujo y por su calidad pictórica –aspiraciones absolutamente orientales–, tenemos conocimiento a través de unos cuantos objetos antiguos. Algunos de ellos, raros y preciosos, se conservan en el Tesoro de San Marcos en Venecia, llevados por los venecianos después de la conquista de Bizancio. Entre ellos es de notar una sítula, hecha con vidrio de grueso espesor, de color violeta intenso y tallada en toda la extensión de la superficie mediante la muela. Las escenas que aparecen en ella son profanas, con temática báquica, trazadas con una agudeza y una vivacidad de imaginación que hacen suponer que su creador fue un artista de gran capacidad. Estamos todavía en el siglo V.

Más tarde, quizás en el VI, encontramos otro vidrio, límpido y espeso como el cristal, trabajado a base de círculos y puntas en relieve: así, una lámpara colgante circular y cóncava en el Tesoro de San Marcos. Se clasifica también en el ámbito bizantino una copa de vidrio muy oscuro, violeta, decorada con la técnica de la pintura en esmalte. Se representan en ella personajes mitológicos enmarcados con círculos y otros motivos geométricos, con oro y colores muy brillantes, conforme a un dibujo precioso y refinado.

Esta pieza, que está entre las más interesantes del botín veneciano trasladado a San Marcos, denota asimismo la extremada preocupación por una producción de alta calidad. Significativas en la continuidad de la tradición alejandrina y helenística, tenemos finalmente ciertas copas cónicas, pintadas con escenas de la Ilíada, encontradas recientemente en Begram, Asia Menor.

EL VIDRIO ISLÁMICO

Simultáneamente las regiones del Oriente van modificando también las propias actitudes conservadoras, especialmente bajo el empuje de poderosas influencias. Una nueva civilización, la islámica, se desarrolla con rápido y vivo esplendor a partir del siglo IX. Tiene su centro principal en Samarra, capital de los califas abásidas, situada sobre el río Tigris en la región que hoy se conoce como Irak. De aquí se difunden por las regiones limítrofes, Persia, Egipto, la propia Siria, y los países donde va a estabilizarse la influencia musulmana. En estos centros y, en general, en toda el área del Oriente Mediterráneo, asistimos al nacimiento y a la difusión de la producción del vidrio con nuevas características de técnica y sobre todo de estilo. Dos son las tendencias más sobresalientes, de las cuales una conviene a la categoría que, en muchos aspectos, podemos considerar todavía en proceso de investigación; en ella el vidrio tiende a asumir el papel de casi materia preciosa, en igualdad con el cristal de roca y las piedras duras, medios usados en la orfebrería. El fenómeno de pasar de un campo a otro se presenta todavía en artistas que buscan hacer fructificar sus habilidades de talladores, como ocurría en el mundo alejandrino. Lo podemos comprobar viendo el aspecto más sugestivo de este arte. La producción de objetos con motivos tallados en escaso relieve donde la estilización formal recurre a las tendencias figurativas típicas del arte sasánida, persa, y por lo tanto islámico, del primer período. Objetos de tal género hechos en vidrio de grueso espesor parecido al cristal (con el cual fueron a menudo confundidos), de color intenso, no transparente, están hechos buscando sugerir la semejanza con las piedras duras.

Nos ofrece algún ejemplar, probablemente del siglo IX o X, el mismo Tesoro de San Marcos. El parecido con las piedras duras no se limitaba a tales objetos, sino que se extendía a verdaderas y propias falsificaciones de las gemas, costumbre difundida en el arte islámico y aceptada también en los centros de Occidente. Algunas piezas históricamente notables y admiradas en el pasado como piedras preciosas de excepcional tamaño, resultaron posteriormente falsificaciones antiguas: así, por ejemplo, la copa esmeraldina conservada por los genoveses en el Tesoro de su catedral, con el nombre de “Sacro Catino”, que remonta tal vez al siglo X.

Otra técnica predilecta del arte islámico y llevada por él a gran perfección es la pintura en esmalte. Esta pintura era ejecutada con particular maestría imitando inicialmente temas ya desarrollados en la cerámica de la época (egipcia o persa), entre los siglos IX y XII. Avanzando en el tiempo, encontramos un ulterior afinamiento de este arte, que encuentra particular desarrollo en Siria, a partir del vidrio denominado de Raqqa, lugar donde se cree identificar un primer centro de producción, activo entre los siglos XII y XIII. Tales vidrios son incoloros o ligeramente verdosos, decorados con motivos ligeros o con leyendas en esmalte blanco, azul y oro. Existen también –con la misma técnica y tal vez por maestros del lugar- objetos decorados, destinados a la exportación, con representaciones de temática cristiana y leyendas en latín. El período que se les ha asignado no va más allá del siglo XIII.

En el mismo período, pero en otros centros reagrupados en la región de Irak, en torno de Mossul y Bagdad, se elaboró vidrio de color en tonos oscuros, violeta o azul, sobre el cual resaltan igualmente las pinturas de esmalte, pero en motivos geométricos o de flores, insignias heráldicas y leyendas. Este tipo de objetos ha sido clasificado por los historiadores como grupo de Aleppo. Con el nombre de Damasco se designa otra categoría que posee características diversas y sucesivas en el tiempo, ya que de los finales del siglo XIII se prolonga hasta el XIV, si no es que a los inicios del XV.

Fue un género que tuvo una gran fortuna en el Medio Oriente, favorito de los países musulmanes especialmente por la producción de las llamadas lámparas de mezquita. Estas se reconocen por la curiosa forma de vaso o de bulbo ensanchado, estrangulado en el centro y con base cónica. Están provistas de pequeños anillos, también de vidrio, que eran aplicados en la parte central. El vidrio con que están fabricadas es totalmente transparente, decorado con esmaltes policromos: azul, rojo oscuro, verde y oro. No tienen motivos figurativos, sino adornos y arabescos, en inscripciones en grandes caracteres árabes, tomadas generalmente de los textos de Corán. La presencia de motivos heráldicos o de dedicatorias hace posible en ocasiones su fechación. Actualmente se sostiene todavía la tesis de su procedencia siria, aunque numerosos ejemplares de ella han sido encontrados en las mezquitas de Egipto.

A más de las lámparas colgantes, se produjeron asimismo otros objetos. Aunque muy pocos han llegado hasta nosotros, se conservan algunos ejemplares de ellos en el Museo de Tell-

Aviv y en el Museo Metropolitano de Nueva York. Son botellones en forma de bulbo, frascos para viaje, floreros y copas de estructuras diversas y algunas tazas con pie alto y cónico que parecen anticipar por su forma las copas venecianas del Renacimiento. Las decoraciones que lo caracterizan, siguiendo aún la misma técnica del esmalte, consisten en elementos decorativos que por razones religiosas no se admitían en las lámparas. Representan generalmente escenas de batallas o cortejos de caballeros, pintados con finura de miniaturista en colores brillantes, sobre fondo por lo común transparente. Esta producción pertenece asimismo a artesanos del grupo de “Damasco”, entre los siglos XIV y XV. No se excluye en el gusto figurativo la influencia china, explicable por la presencia de las dinastías mongoles en el territorio.

No hay que olvidar que, mientras tanto, las herencias del romano tardío continúan también haciéndose sentir en la producción usual que, con pocas diferencias, se encuentra más allá de Siria, Egipto, Mesopotamia y Persia.

Es característico el vidrio verdi-azul con decoración formal, rica en festones y filigranas de color.

Después del siglo XV, con el influjo islámico, se va extinguiendo el arte del vidrio. Su declinación se corresponde con el nuevo florecimiento de la industria veneciana, misma que terminará por desplazarla entre la propia clientela musulmana.

EL VIDRIO EN LA EDAD MEDIA OCCIDENTAL

Ya durante el imperio se había regularizado una actividad, por así decir, periférica, en las diversas provincias; actividad dedicada al vidrio, no tanto en función de propósitos suntuarios, cuanto de finalidades comunes. El fenómeno debió experimentarse particularmente ahí donde, con la aplicación y la difusión de la vid, se formaron centros vitivinícolas. Este hecho provocó en tales lugares que los vidrieros dieran su preferencia a la producción de botellas y recipientes para beber.

No es, pues, coincidencia fortuita que la producción de vidrio en Occidente se fuese afirmando en ese momento en las regiones que se extienden entre el Rhin, el Mosa, el Ródano y el Sena. Los productores de vino y los fabricantes de vidrio serán en adelante los herederos de las Galias trasalpinas romanas. Materia y gusto, sin embargo, se transformarán sensiblemente, siendo los propósitos cada vez más utilitarios. El vidrio medieval, de tono verdoso o negruzco está generalmente lleno de escoria. Prácticamente no existe preocupación por la forma: ésta es lo más sencilla posible, derivada muchas veces, por comodidad, de la cerámica y de los metales.

La atención de los artesanos parece concentrarse sobre todo en la ornamentación externa, que es obtenida con recursos a menudo rudimentarios. Domina aún la aplicación en la superficie de los recipientes de hilos o espirales del mismo vidrio usado para el cuerpo, o la de almohadillas, lazos y protuberancias de tipos diversos. Escasean o llegan a faltar del todo las ornamentaciones características de la elaboración “fina”, conservadas en cambio – como lo hemos visto- en el vecino Oriente. Ignorado asimismo es el uso de la muela, lo mismo que la decoración en esmalte. Los centros y consecuentemente las corrientes más importantes en el Alto Medioevo se pueden localizar en el ambiente dominado por los Francos. Con el nombre de los merovingios, que reinaron entre los siglos VI y VIII, se suele designar una primera fase de tal producción, fiel todavía en muchos aspectos a la tradición romana tardía, ejemplificada en objetos de uso, como pequeños botellones o frascos de cuerpo esférico, vasos altos para el vino en forma de cono, tal como se ven reproducidos en las miniaturas de la época. Al período inmediatamente siguiente

pertenecen los objetos producidos en el reinado de los Carolingios. Aparte de las formas ya usadas antes, se encuentran también con frecuencia las de cornu potorio (cuernos para beber), lisas o más frecuentemente adornadas con filetes y otras aplicaciones decorativas. El vidrio medieval se desarrolló en los territorios franco-germanos y asume, con el andar del tiempo, características particulares. Esto determina que el propio vidrio se denomine teutónico, por el lugar de origen. En el campo de esta producción, asistimos a la afirmación de nuevos tipos, muy interesantes y distintos de los del mundo clásico. Estudios recientes han puesto en claro la importancia y las características de esta producción, considerada en un tiempo como un momento oscuro y mediocre. Ellos han revelado, por el contrario, algunos aspectos que son, en muchos casos, absolutamente originales, a pesar de que aún no están totalmente revelados. Recordaremos entre los más típicos vidrios germánicos el largo vaso cónico, de base pequeña y curiosas aplicaciones decorativas que se duplican en la parte externa a modo de trompas de elefante. Característica de la producción franco-germánica es también la copa baja decorada con almohadillas, llamada römer por los alemanes, en reconocimiento a su ascendencia romana tardía o del Bajo Imperio. Otros objetos, pertenecientes a este ámbito o a campos ligados con él, son las pequeñas lámparas colgantes que ensartaban su parte inferior cónica en un anillo o sostén metálico, así como ciertos vasos en dos conos invertidos, copitas redondeadas y frascos portátiles.

El tono verdoso del vidrio germánico se debe a una técnica basada en el uso de fundentes particulares, obtenidos de las cenizas de plantas y de maderas dotadas de carbonato de potasio en vez de carbonato de sodio que era el fundente derivado de las algas usado en los hornos mediterráneos. Es ésta una diferencia substancial que distingue el vidrio nórdico-europeo del vidrio latino, sirio y mediterráneo. Tal vidrio fue bautizado por los belgas y los franceses con el nombre de verre de fougere y por los alemanes con el de waldglas: ambas denominaciones significan vidrio de bosque. La cantidad y la calidad de la producción, junto con la propia organización de los talleres, se van perfeccionando en la Europa de los siglos siguientes, correspondiendo a lo que en las artes figurativas se suele indicar como la Edad del Gótico.

La nueva cultura, de rápida y larguísima duración, se extiende, como es sabido, de Francia a Alemania y en general a los países germánicos, hasta Inglaterra y la parte de España no

ocupada por los árabes. Este período que está comprendido entre los siglos XIII y XIV representa en el arte del vidrio europeo un momento de exuberante florecimiento; no solamente en la producción usual, para el vidrio de mesa, copas y botellones en elegante forma de bulbo con largo cuello (que tan frecuentemente se reproducen en las pinturas y miniaturas de la época), sino también en un campo que era casi desconocido en la antigüedad: el de los vitrales. Algún ejemplo se tenía de él dentro de la propia Roma, en el Alto Medievo, en los ventanales de las primeras basílicas de San Juan de Letrán o de Santa María en Transtevere (siglos VIII-IX). Sin embargo, sólo con las grandes construcciones románicas, poco después del año 1000, y posteriormente con el gótico, esta actividad se manifestó plenamente.

Las catedrales, con las que las nuevas comunas se iban hermoseando, requerían por su misma estructura, amplias superficies vacías por las que la luz debía filtrarse atenuada. Con tal propósito se crearon los vitrales de colores, integrados por fragmentos recortados y compuestos en marcos adecuados de fierro. Estos fragmentos estaban acabados y pintados a fuego, según diseño, con una técnica que en cierto modo recordaba la del esmalte sobre vidrio, romano y clásico.

Nacieron así monumentos de arte que en parte aún podemos admirar: basta pensar en las grandes catedrales de Saint Denis, Chartres, Brujas y, un poco más tarde, en las iglesias conventuales italianas de Asís, Bolonia y Florencia.

Es éste, sin embargo, un tema que cae fuera de nuestro estudio, en cuanto los vitrales pueden ser considerados como una actividad totalmente periférica, si tomamos en cuenta que el vidriero se limitaba a proporcionar la materia prima.

Retomando el hilo de nuestro discurso acerca del vidrio hueco, podemos ver, en rápida vista panorámica, la situación del arte en Europa, antes de que, proviniendo de Italia, se afirmaran las nuevas corrientes renacentistas. Los países de mayor producción y de tendencias y soluciones más originales, los de más avanzada técnica eran por entonces Francia, Bélgica y Alemania. Los hornos más activos en Francia se encontraban en las regiones de los Pirineos, en Normandía, en Provenza y en Lorena. Otros florecieron en los

Países Bajos (Lieja y Bruselas) y otros más en el sur de Alemania: en las provincias de Silesia, Turingia, Sajonia y Baviera.

Italia no tiene todavía un peso importante, aunque no se puede ignorar que, a fines del siglo XIII, Venecia tenía sus maestros fiolari (sopladores del vidrio común) y que el pequeño centro de Altare, en la Liguria, ya exportaba sus vidrieros al exterior.

EL VIDRIO EN VENECIA Y EN EL RENACIMIENTO

Si las condiciones de excelencia del vidrio veneciano coinciden con la maduración de la pintura renacentista, ello no desmiente el hecho de que el arte del vidrio ya existía desde hacía algunos siglos en la Laguna. No se sabe con precisión si fue llevado por la misma población que en los alrededores de los siglos VII y VIII dio origen a la nueva ciudad, al abandonar, bajo las incursiones de los bárbaros, los antiguos centros romanos y romanos tardíos de la costa adriática septentrional, o si fue adquirido a través de nuevas experiencias con ayuda de los monjes, buscadores atentos de fórmulas y maestros en la alquimia, o, en fin, si apareció por exigencias del arte del mosaico, ya en auge en los primeros siglos. El hecho es que documentos indiscutibles afirman la existencia de maestros fiolari (sopladores de botellas o de vidrios huecos comunes) poco antes del año 1000. Pronto se va extendiendo ciertamente la actividad de estos maestros hasta llegar a organizarse en verdaderas corporaciones, disciplinadas como las otras Artes bajo el control del Estado. En 1271 se tiene en Venecia el primer Estatuto o Capitular, y hacia fines del siglo todos los hornos fueron transferidos autoritariamente a la vecina isla de Murano por razones de seguridad.

Este hecho constituyó en verdad el acta de nacimiento oficial del vidrio de Murano, constituido de ahí en adelante en una actividad cada vez más amplia y favorecida por el movimiento comercial. Como en otros centros europeos (por ejemplo en Francia), el ejercicio del arte del vidrio estuvo ligado al título de nobleza. Murano gozará asimismo de cierta autonomía concedida por la República Serenísima; tendrá administradores o representantes del Gobierno propios, y un Libro de oro, a semejanza del que en Venecia regulaba al Consejo Mayor. En él estaban inscritas las familias de los vidrieros, a los cuales les era concedido, inclusive, emparentarse con los patricios venecianos.

Las noticias sobre la actividad en estos primeros siglos no son, sin embargo, muy abundantes, ni muy precisas, salvo algunas citas de nombres y algunas referencias a la organización del trabajo. No sabemos más. Ni siquiera existe una pieza que se pueda asignar con seguridad a aquella época. Podemos suponer que se tuvo al menos por algún

tiempo, una actividad de tipo usual, semejante en mucho a la que se realizaba también en los otros centros del Medievo Occidental.

Es posible reconstruir alguna forma con base en documentos iconográficos: miniaturas, frescos y otras pinturas pertenecientes a los siglos XII y XIII. El arte del mosaico estaba, por otra parte, ligado a la actividad de los hornos, dado que éstos proporcionaban las téseras, elemento indispensable para la composición. Las téseras, elemento indispensable para la composición. Las téseras estaban hechas, casi en su totalidad, de pasta vítrea de color, en una gama de tintes en la que entraba, en buena medida, el oro usado para los fondos. La costumbre de decorar muros y bóvedas se había arraigado, a ejemplo de Bizancio, en Rávena, capital del Exarcado, y de aquí, con nuevos y más intensos desarrollos, en los territorios del Adriático y la de Laguna. Baste pensar en las iglesias decoradas entre los siglos IX y XII, como, en la propia Venecia, San Teodoro, San Jacobo de Rialto, San Nicolás de Lido, San Cipriano de Murano y, en suma, la Basílica de San Marcos.

La demanda de téseras debió ser considerable en un cierto momento, dada la amplia ornamentación en mosaico de la propia Venecia entre los siglos IX y XIII, por lo que no es difícil pensar en una producción local. No sólo, sino que es también probable que los hornos de Murano surtiesen a otras ciudades, incluida la propia Rávena.

Pero, aparte de esta actividad, por así decir, de segundo orden, los maestros de la Laguna debieron dedicarse sobre todo al soplado de objetos, que fue tal vez a lo que la tradición, transmitida de manera aún no clara por la civilización romana tardía, debió hacerse más sensible. Atención especial debió ponerse asimismo a otras aplicaciones del vidrio, como la imitación de las piedras duras o del cristal de roca. En este campo los venecianos crearon una especialidad: existía, por otra parte la corporación de los cristaleros o maestros talladores del cristal de roca, que se distinguían claramente de la de los vidrieros. Otra especialidad de los venecianos –no sabemos si también invención suya- fue la de los lentes para anteojos, que ya se fabricaban en vidrio desde los inicios del siglo XIV.

Puede parecer a primera vista extraño que de tanta actividad nada verdaderamente seguro, o mejor dicho, concreto se haya podido conservar. Una cierta explicación puede tenerse, sin

embargo, considerando, además de la fragilidad del material, el escaso valor atribuido a una producción totalmente utilitaria, destinada a un continuo rehacerse y reponerse: de modo que no se tenía el deseo de conservar tales objetos. Lo contrario es lo que ocurre en los otros, hechos desde su origen para ser apreciados o para un propósito especialmente determinado. Empero, esta última en cuanto producción de lujo, entra en la historia demasiado tarde: no antes –hay que anotar lo- de la mitad del siglo XV, aproximadamente.

Es en realidad el siglo XV la época en que comenzamos a tener noticias más seguras y, por fin, objetos que se pueden fechar, si no todos con absoluta precisión, sí con aproximación suficiente. Tales objetos están vinculados a un amplio movimiento cultural, al cual – sabemos- cuánto había dado Venecia de contribución original en el Renacimiento. No resulta exagerado afirmar que el arte del vidrio se destacó en tal contribución en medida más vasta que las demás artes menores.

Es preciso recordar ante todo que una de las prerrogativas más indisputables de la naturaleza en el área veneciana fue la sensibilidad para el color, el gusto cromático. No por nada Venecia estaba destinada a alcanzar en el campo de la pintura aquella primacía que donde quiera le ha sido reconocida. Por lo demás, un vivaz sentido pictórico animaba, también en los otros campos, toda creación surgida en esta extraordinaria ciudad, equilibrada entre agua y cielo; de esto se aprovecharon, sobre todo, su arquitectura y su escultura, que parecía haber nacido intencionalmente para unirse a la propia arquitectura, desembocando en aquella extensísima gama de claroscuros y de verdadero color, que es la más inconfundible característica de Venecia.

El vidrio, género en su uso más buscado, también fue coherente con semejante gusto. Por otra parte, la habilidad demostrada entonces para imitar las piedras duras, como ya lo habían hecho antes los antiguos, tenía sus presupuestos en la posibilidad de obtener las coloraciones más vivaces y variadas. Este hecho, unido a las consideraciones precedentes, nos explica el porqué los objetos de valor elaborados en los inicios del Renacimiento antepusieron el color a la transparencia. Hoy en día se nos conservan unos cuantos ejemplares, todos en vidrio semitransparente, ora en azul intenso, ora en rojo amatista o en verde esmeralda, a los que se añade también el blanco opaco, o lechoso. Estos tintes, que son los más frecuentes, sirven de fondo a una decoración netamente pictórica, realizada con

la técnica del esmalte (esto es de la fijación del color vítreo en segunda cochura en el horno, llamado en Murano muffola), probablemente aprendida de los ejemplos bizantino e islámico. La finalidad para la que tales objetos fueron creados es comúnmente la celebración u otras circunstancias: regalo de bodas, de compromiso matrimonial, de homenaje a personas de alto rango; más raramente eran destinadas al culto. El tema de la decoración variaba según la pieza. Representaba a veces retratos enmarcados en medallones o coronas de flores, al modo renacentista; otras veces, por el contrario, eran figuraciones más complejas, alegóricas o mitológicas, con séquitos de virtudes (la fe, la justicia, la esperanza), o con amorcillos, caballeros y damas, etc. la variedad del repertorio y cierta afinidad iconográfica dan a entender que una fuente de inspiración debió encontrarse en las artes figurativas coetáneas.

El decorador de vidrio no deja de informarse asimismo en aquel texto de la fantasía humanística del Renacimiento que es el Sueño de Polifilo, surgido hacia los finales del siglo XV. Desde este punto de vista, la ornamentación del vidrio pintado en Venecia es verdaderamente interesante y significativa. Además, aunque ésta en su mayor parte revele, desde el punto de vista estético, más que la mano de un artista, la de un simple artesano, no deja de haber algún ejemplo particularmente refinado y de gran calidad. Basta ver, limitándonos a solo tres ejemplares, la copa llamada Barovier del Museo de Murano; la de forma diversa, pero también de tipo nupcial, que se conserva en el Museo Británico de Londres, y el ejemplar en blanco lechoso del museo de Trento.

Ya hemos visto, a propósito de la producción islámica, cuáles fueron las características de la decoración en esmalte encontrada en objetos diversos. Pues bien, tales características pasaron prácticamente idénticas a la técnica de los venecianos en este momento. No es de sorprender el hecho, si se piensa en la intensidad de las relaciones comerciales de Venecia con el Oriente Medio y en general con todo el Mediterráneo, además, obviamente, de sus contactos en el plano cultural y artístico. Basta considerar la misma arquitectura hasta los finales del siglo XIII y las influencias árabes que la caracterizan prolongándose en el tiempo, para comprender el aflorar de curiosas simpatías en los pintores del siglo XV por temas y modelos derivados del arte islámico.

Inútil sería indagar la paternidad de estos objetos. Todos son, desgraciadamente, anónimos. La denominación Barovier dada a la copa de Murano se justifica por la noticia según la cual el taller de aquellos maestros y los de algunos pintores de la isla habrían cultivado también la decoración de esmalte. Por lo demás, en más de un caso, es evidente la intervención de algún maestro perteneciente a las artes figurativas. No estaremos lejos de la verdad, si pensamos que justamente en el siglo XV la isla de Murano daba a la pintura veneciana personalidades relevantes: familias enteras como la de los Vivarinis, la de los Mocettos, Andreas y Quirizios –denominadas precisamente muranenses-, son nombres que se encuentran en la historia del arte veneciano, al lado de la notable escuela de Jacobo, Gentile y Giovanni Bellini. Algunos pintores, como Bartolomeo Vivarini y el Mocetto, trabajaron pintando vitrales: a ellos se atribuye la gran vidriera de San Juan y San Pablo realizada en los últimos decenios del siglo XV. Aunque sea éste el único ejemplar completo que existe en Venecia, al lado de otros menores y fragmentarios, sabemos ciertamente que el arte de los vitrales no era tenido en poca estima en la Laguna. Ésta, por el contrario, se mantiene todavía fiel a la tradición del gótico tardío, transcribiendo esquemas y valores sobre el nuevo plan formal.

Así pues, la cultura renacentista advino con muchos elementos de contacto para decidir el desarrollo del arte del vidrio veneciano. Y no solamente por los temas iconográficos –como lo hemos señalado a propósito de la decoración- sino también por la participación directa de los maestros de la pintura.

El vidrio se benefició –y no en última instancia- con aquel complejo de experiencia técnica y científica, para el cual impulsó el Renacimiento, lo mismo en Venecia que en la vecina Padua, activas casas de investigación y de estudio. Tenemos el ejemplo de uno de los grandes maestros, fundador entre otros de una de las más ilustres familias, Ángelo Barovier, quien actualizó su propia preparación frecuentando las escuelas humanísticas y cultivando la amistad de los sabios célebres de su época. Es indudable que los contactos con el Ateneo de Padua o con la Escuela filosófico-humanista de Rialto no podían sino facilitar el conocimiento técnico, activando nuevas investigaciones; ayudaron, en suma, a la formación de una mentalidad “humanista”, en el verdadero sentido de la palabra, por encima de la mera actividad artesanal, ennobleciendo aún más el ya de por sí noble arte del

vidrio. Fue así como el propio Barovier pudo llevar a cabo –lo que hoy parece segura- una de las más decisivas experiencias de los muranenses: la fabricación del “vidrio cristalino”: aquel vidrio incoloro, transparente, que no ignoraron los romanos, pero que los venecianos llevaron a la máxima perfección técnica. Éstos anticiparon en muchos sentidos, aunque – como es natural- en compuestos diferentes, el cristal, que sólo siglos más tarde será logrado. El vidrio incoloro comienza a aparecer de primeras en los mismos objetos pintados con esmalte, lo que significa que la decoración era aplicada en los fondos de color del mismo modo y con los mismos motivos ya habituales. Se tienen así copas de tipo nupcial, grandes platos, tazas, cálices, floreros y otros objetos de formas elegantes, pero técnicamente hechos con mayor esmero. Los colores resaltan sobre el fondo transparente, en un diseño absolutamente peculiar, con trazos de pequeños puntos: forman escamas (motivo muy típico, derivado tal vez de la cerámica), ondas, espirales, o rombos y rectángulos diminutos. En muy raras ocasiones se acompañan de elementos florales o figurativos –imágenes religiosas, retratos, alegorías-; es más frecuente, por el contrario, que lleven motivos heráldicos, relacionados con los personajes a quienes las piezas eran delicadas. Ejemplares típicos del género son los dos frascos con el escudo de armas de los Bentivoglio, conservados en el Museo Cívico de Bolonia, o el cáliz llamado “Sforzesco”, en el Castillo de Milán. Entre los objetos más característicos de este momento encontramos las grandes copas, tal vez destinadas a fruteros, de pie cónico extendido y la parte superior en círculo un tanto alargado, forma que recoge un tipo tradicional del siglo XV. Son de mencionarse especialmente ciertas variaciones con resaltes en la superficie del vidrio, como los inconfundibles platos de amplios bordes; las copas con pie de nudo abultado, rociadas de oro; las lámparas cilíndricas de aceite, a semejanza de las hechas en metal, “cinceladas” (ejemplares en el Museo de Murano). El vidrio cristalino hereda, pues, y mantiene por algún tiempo –los primeros decenios del siglo XVI- las formas y decoraciones usuales en formas y colores. Entre tanto, no obstante el afirmarse del vidrio transparente, no cesó la fabricación de pastas a imitación de las piedras duras; a esta categoría pertenecen las llamadas “calcedonias”, el vidrio malaquita, las ágatas, el vidrio en mosaico fundido, que recuerda los antiguos “murrini”. La variedad del material vítreo encontraba un extenso uso comercial en dos ramas conectadas con el arte de Murano: la del mosaico, al que se continuaba proporcionando la materia prima –las téseras de oro o de color-, y la de los

abalorios. Eran éstos pequeñas perlas destinadas a la exportación, principalmente al Extremo Oriente y África. Con gran fortuna corría aún el vidrio lechoso –llamado así por su color blanco lácteo-, que tan bien se prestaba a la imitación de la mayólica y de la porcelana –cuyo secreto de fabricación debía permanecer ignorado de los occidentales todavía por algún tiempo. Sobre el fondo blanco de estos objetos era posible trazar decoraciones policromas: ornamentaciones de flores o grutescos, como en algunos raros garrafones de peregrino, hechos a imitación de la cerámica de Urbino de los comienzos del siglo XVI.

En el arte muranense del vidrio, el primer período renacentista –segunda mitad del siglo XV, adentrándose en el siglo siguiente, aparece caracterizado por una categoría de gran aprecio que, por su conservación, es la que se presta a un estudio histórico. De los productos más comunes tenemos muy pocos ejemplares: únicamente noticias o documentación iconográfica de ellos. Sabemos de cualquier modo que, continuando la actividad ya señalada en el repertorio usual, las formas y diseños son objeto de mayor cuidado y de búsqueda de proporciones. Los vemos aún al examinar los ejemplares que nos ofrecen las pinturas de la época: en las “Cenas” de los pintores surgidos en el círculo de los Bellini o –en las postrimerías del siglo- de sus próximos Andrea Mantegna, Marco Marziale y Carlo Crivelli. Una de las piezas a la que más recurren es la “garrafa” (en los documentos la palabra usada es la veneciana “buca”) para el vino o el agua, de la que sólo se conocen dos ejemplares gemelos que datan de los últimos decenios del siglo XV y que fueron encontrados recientemente en San Segismundo de Cremona. Son objetos típicamente utilitarios, cuya forma no parece haber mudado mucho respecto a los usados en la Edad Media.

Al mismo tiempo, el siglo vio también un creciente asentamiento de la organización del arte del vidrio. Hacia la mitad del siglo XV, el antiguo Estatuto tomó una nueva forma en el libro denominado Mariegola (Regla Madre). Esta regla, como ocurría en las demás artes venecianas, se encuentra transcrita en rico volumen con frontispicio miniado. En ella se recogen todas las disposiciones fundamentales –y las que se derivan de éstas- relativas a una severa disciplina, lo mismo en la práctica del arte que en las ventas, en la rectitud del comercio, en las relaciones entre patrones y mozos y en el aprendizaje de estos últimos. La consulta del texto es sumamente instructiva, inclusive para el conocimiento de la estructura

social de la Venecia de la época. El Estado ejercía, como en el pasado, una severa vigilancia, a través de una Magistratura adecuada, llamada de la “Antigua Justicia”, con sede en Rialto, es decir en la zona donde prosperaban más los talleres y las tiendas. De acuerdo con la costumbre de la época, puesto que toda actividad tenía un carácter religioso y era puesta bajo el patrocinio de un santo, los vidrieros pusieron su propia corporación bajo el de San Antonio.

Conforme es mayor el avance del siglo XVI, se asiste a un curioso fenómeno en el arte muranense del vidrio: la creciente escasez de la decoración pictórica, que pronto será abandonada. El hecho parece tanto más extraño en cuanto significa la renuncia de los venecianos a uno de los atractivos más tradicionales y casi connaturales para ellos: el del color. La pintura en esmalte, que había sido aceptada, acogida y llevada a elevados horizontes por los maestros locales, pasando en instancias sucesivas de fondos oscuros y de color a los claros y transparentes, entró en decadencia. Dejará el puesto al material escueto, más puro y más límpido; su carácter precioso queda confiado casi exclusivamente al mérito de la forma.

Pero el fenómeno, por más curioso que parezca, encuentra explicación en el desenvolvimiento del Renacimiento: en los contactos entre Venecia y los otros centros italianos, en particular la Toscana. En el campo de la pintura, Giorgione ya está abriendo a ésta nuevos horizontes con la invención del “tono”, influenciando incluso a la misma escultura. Entre los arquitectos, después del desfogue de los llamados modos “lombardescos”, esencialmente en claroscuro y color, se daba entrada al concepto florentino de la pureza formal y con éste a la fascinación por los módulos clásicos. Así que, hacia la mitad del siglo XVI, Venecia se nutre igualmente con las manifestaciones afines al nuevo gusto, por conducto de sus más grandes paladines: Sansovino, Sanmichelli y sobre todo Andrea Palladio. La nueva cultura figurativa, en la que ha entrado también el manierismo, se traduce, en el campo de la decoración, en un gusto nuevo por la línea, por las relaciones de perspectiva y por la consonancia de los ritmos.

Tal es, pues, la explicación del porqué de las nuevas orientaciones, a primera vista insólitas, a que asistimos en el arte del vidrio –más sensible tal vez que cualquier otro en el campo industrial al giro de la cultura y de las artes mayores. Además, noticias en parte

documentadas y en parte simplemente tradicionales, hablan asimismo de contribuciones hechas directamente por los pintores al campo del vidrio: diseños que fueron proporcionados a los maestros de Murano quizás por el propio Tintoretto o por Paolo Veronés o por otros, para su traducción en el material transparente. Pero, es prácticamente innecesario ver confirmadas tales noticias. Sólo bastará observar las pinturas coetáneas para encontrar la predilección extraordinaria de los pintores por un repertorio que afortunadamente se nos ha conservado en parte: cálices, copas, tazas, platos, botellones, vaso de formas diversas, tal como aparecen en las mesas representadas por Paolo Veronés, los Basano, Tintoretto y Bonifacio, para no citar más nombres. En uno que otro museo, partiendo del Museo de Murano, muy rico en este campo, se ven ejemplares significativos de la producción veneciana del siglo XVI. En su mayoría están elaborados en vidrio soplado transparente, en aquel “cristalino” predilecto de los muranenses y apreciadísimo ciertamente también en los mercados extranjeros. Sus formas cuentan entre las más elegantes: arquitecturas minúsculas, diseñadas con sentido de la proporción y con refinada elegancia, ya se trate de cálices largos y delicados o de copas de tallo abalaustrado (motivo claramente arquitectónico), pequeños frascos de cuerpo aplastado como las antiguas garrafas de peregrino, botellas en forma de bulbo, según la estructura tradicional, o de sección cuadrada; ánforas, garrafones con pico y asas curvadas, perfumeros, tacitas, platillos, charolas, cubetillas, etc. el repertorio es de tal amplitud que su enumeración resultaría demasiado larga; tanto más que, como anteriormente, el artesano no desdeña copiar los tipos y las formas de otros materiales.

Ante el ideal de la forma, la decoración aplicada casi no tiene razón de ser y es, por ello mismo, descuidada. Algún elemento de color se introduce aun en las partes secundarias aplicadas, especialmente el azul marino, como se ve en los tallos de los cálices o en los mangos de algunas tacitas o en forma de delicados ribetes junto a los bordes o cerca de las bases redondas. Con el tiempo, se da entrada a otro modo de decorar con el mismo material de que está hecho el objeto –manera a la que podemos llamar “plástica”-, afín en muchos aspectos a la antigua tradición romana que nunca se había llegado a negar. Tal manera consiste en aplicaciones diversas, realizadas en caliente, es decir en el proceso de elaboración, con el auxilio de unos cuantos instrumentos, pinzas o tenazas. Se modelan y unen así en ribetes en cordoncillo, crestas, entrelaces en cadenilla, en espirales, en

serpentinatas. Esta decoraci3n se hace cada vez m1s frecuente hacia los 1ltimos decenios del siglo, preludivando ya el justo barroco, que no dejar1 de influir tambi3n en el arte del vidrio. Primicias de este gusto son algunas creaciones de inspiraci3n naturalista o imaginaria: l1mparas, peque1as redomas, floreros, lucernas que cobran figuras de animales –caballitos, ratoncillos, peque1os monstruos fant1sticos. Peque1as jarras en forma de naves, muy t1picas, inventadas a lo que se sabe por Armenia Vivarini, artista, hija del pintor Alvise, se difundieron con gran fortuna desde los primeros a1os del siglo XVI. El amor por lo extra1o y la b1squeda de efectos sorprendentes se abren camino, no obstante que el Renacimiento continu3 siendo el momento de las apasionadas investigaciones t3cnicas de los tratadistas. Tambi3n los escritores prestan al campo del vidrio mucha atenci3n, como puede leerse en los Tratados de Filarete o de Leone Battista Alberti, o en el Biringuccio que en 1540 imprimi3 en Venecia su propio volumen intitulado la Pirotechnia.

Nacen nuevos compuestos, nuevas pastas adaptadas tanto a los abalorios como a las t3seras para los mosaicos, si bien tal actividad va decayendo en adelante en el plano est3tico. Se hacen todav1a imitaciones de las piedras duras, se elaboran objetos en “calcedonia” y en vidrio con biznas de oro. El vidrio lechoso apunta una nueva t3cnica, que los maestros de Murano llevar1n a gran perfecci3n: la de la “filigrana” o “redecilla”. Soplando y pegando ca1as sutil1simas de aquel material, se le emplea como decoraci3n en relieve sobre vidrio transparente. Hilos blancos son dirigidos, ya en espiral, ya en motivos paralelos horizontales, ya entrecruzados, entrelazando las ca1as en hebras retorcidas. Cuando la trama se hace m1s tupida y sutil, se tiene la filigrana, con la que se hacen espl3ndidos platos de servicio o de lujo, flores y compoteras, vasos ornamentales y los m1s diversos objetos requeridos por las mesas se1oriales, en cierto modo, afin a la filigrana, en cuanto tiene su base en el vidrio lechoso, es la decoraci3n llamada de “plumas”, ya conocida en los tiempos de los romanos. Es de recordar, finalmente, entre la variedad de tipos del siglo XVI, el llamado vidrio “de hielo” que se obten1a mediante la inmersi3n en agua fr1a del “bolo” a1n incandescente. La superficie de 3ste cobra as1 un aspecto ligeramente encrespado y un tono semi opaco muy atractivos. Se pueden obtener los objetos m1s diversos, contrastando en algunas partes de color con otras absolutamente lisas y transparentes.

La decoración sobre vidrio puede ser realizada también en frío, es decir cuando el objeto está completamente forjado y templado, después de haber sido soplado. Este modo era igualmente ya conocido por los maestros de la antigüedad, pero los muranenses lo adoptaron y desarrollaron en nuevas aplicaciones. Esto ocurrió, por ejemplo, con la técnica del “graffito”. Esta técnica consiste en el trazo de un dibujo con incisiones ligeras, hechas en la superficie, mediante una punta durísima de diamante o de piedra sílice. El material de fondo es en la mayoría de los casos transparente, y en raras ocasiones de color oscuro, rojo lacre o azul turquí. El dibujo se hace conforme a motivos muy simples, repetidos con frecuencia –orlas o franjas de palmas, pequeños ramos de flores, rosas o algún entrelace geométrico. Son muy escasas en el ambiente veneciano las expresiones figurativas, que únicamente se encuentran en objetos destinados a la liturgia o a conmemoraciones. Aunque los maestros locales no habían alcanzado en este campo el gran refinamiento a que llegarán los flamencos y los holandeses en el siglo siguiente, con todo, los efectos son frecuentemente atractivos. La ligereza y frescura de la decoración a punta de diamante, especialmente cuando está hecha sobre el borde extendido de los platos, sobre copeteras, copas o piezas de gran esmero, suscita la comparación con la fragilidad del arte del encaje, arte que los venecianos, en pleno siglo XVI, no sólo conocieron sino que llevaron a gran éxito.

Otro tipo de decoración en frío es el de la pintura. Este tipo vuelve, hacia la mitad del siglo o un poco más tarde, para sustituir a la técnica del esmalte, prácticamente abandonada. La pintura sobre el objeto es indudablemente más fácil y rápida, ya sea que se aplique directamente sobre la superficie expuesta, ya sea que se haga en el reverso de ésta, de modo que pueda permitir la vista por transparencias. Grande era la variedad de aplicaciones prácticas. Se podían hacer placas o segmentos que se incrustaban después como motivos decorativos en los muebles, marcos, cofres de viaje y piezas litúrgicas. Se obtenía un efecto muy parecido al esmalte eglomisé de los franceses, especialmente donde la pintura, monocroma y ligeramente esgrafiada, venía acompañada de un fondo de oro. La posibilidad de operar en sitios diversos, lejanos de los hornos, contribuyó seguramente a la difusión de esta técnica, que aparece en diversas regiones de Italia acompañando a la orfebrería.

No es inútil, recordar por ejemplo, las típicas reliquias conocidas con el nombre de “Paci”, los altarcillos portátiles, los dípticos con figuras de santos o temas profanos, que era dado encontrar, entre los siglos XV y XVI, en el Véneto, la Emilia, la Lombardía y la Toscana.

A menudo, la decoración en frío se valió de temas sacados de la pintura y, más frecuentemente aún, de las estampas contemporáneas, que fueron copiadas con exactitud. Fue frecuente recurrir a temas mitológicos, alegóricos y religiosos que, con cierta paciencia, se pueden identificar en el vasto campo del arte del grabado (xilografías o grabados en metal). Remontándonos a los inicios del siglo XVI, una de las fuentes mayores fue Marcantonio Raimondi, originario del Véneto: es frecuente encontrar estampas de este artista y de otros pertenecientes al círculo pictórico del Giorgioni y Tizano, en la pintura sobre vidrio del siglo XVI. No falta, en suma, la influencia de maestros alemanes, como el propio Durero.

Entre los inventos muranenses, aparte de los que acabamos de mencionar, debemos incluir también otro muy importante por su desarrollo ulterior: el del espejo. No sabemos con exactitud cuando nació ni si es cierta la noticia de que los espejos de vidrio se habían ya construido, o siquiera intentado, por los antiguos. Esto no parece probable, dado que, durante siglos, al menos hasta el siglo XVI, el espejo no fue hecho sino de metal –de acero o de plata- perfectamente pulido. Los primeros fabricados en vidrio con el sistema de la “amalgama”, nacieron en Murano, en los finales del siglo XV, ya que los hermanos Dal Gallo, vidrieros de la isla, en los comienzos del siglo XVI, reclaman la patente. Los hornos de Murano ya estaban avezados a suministrar láminas grandes y pulidas en lo posible, sacándolas de rollos cortados y extendidos.

Láminas así obtenidas servían igualmente para las ventanas, aunque estaban más difundidas las persianas enrolladas o hechas con tubos de vidrio soplado, dispuestos en bastidores metálicos.

Aplicando en el reverso de las láminas cuadrangulares, perfectamente aplanadas, una hoja delgada de estaño ligado con mercurio (la “amalgama”), se hacía el espejo, que era montado después en marcos con soporte para mesa o sobre muebles hechos a propósito. Conviene decir que la producción de estos artículos no fue, sin embargo, frecuente: estaba

todavía lejana la fama que cobrarían en el siglo XVIII. Queda innegable, no obstante, el hecho de la prioridad de los venecianos en este invento.

El panorama que hemos trazado hasta aquí, puede dar idea de la amplitud y excelencia de Venecia en el campo del vidrio durante todo el Renacimiento. Se puede decir que cualquier centro vidriero –de Italia ante todo, pero igualmente del resto de Europa- aparece bajo la preeminencia de Murano. La historia del vidrio italiano y europeo de este período se concentra de hecho en Venecia, aunque no falta la actividad de otros centros. Por lo que sabemos, existían hornos en la vecina Padua, en Verona, en Vicenza, en Ferrara y en Lombardía. Pero es de suponer que sus productos no anduvieron fuera de las características comunes. Lo mismo se puede decir de otros centros de la península, como Nápoles, Arezzo, Pistoia, Figline en el Valle del Arno. Debemos, sin embargo, hacer excepción, aunque en un sentido limitado, de dos centros italianos, que debieron ser, después de Murano, los más importantes: Florencia y Altare.

En cuanto a Florencia, fue mérito del gobierno de los Médici que la actividad de los hornos del vidrio haya tenido un discreto desenvolvimiento, significando en algún momento una verdadera concurrencia frente a los productos venecianos. Leyes proteccionistas tendían a moderar en lo posible la importación de los “cristallini” de Murano, al mismo tiempo que no se ahoraban esfuerzos por imitarlos, haciendo llegar expertos de la Laguna que enseñasen el secreto. La emigración estaba severamente prohibida por el Gobierno de la Serenísima. A pesar de esto, uno que otro se escapaba, no sólo directamente a Florencia, sino también al otro lado de los Alpes. Así que, ya por la aportación directa de los artesanos, ya por el entusiasmo e impulso de la Señoría, los hornos de Florencia, Pisa y de alguna otra ciudad toscana incrementaron su propia actividad, tendiendo al mismo tiempo a mejorarla en el plano artístico. Ciertamente tal actividad no fue diligente en la producción usual; se especializó, más bien, en algunos artículos como botellas y frascos, que eran después forrados de paja, como se usa todavía en la actualidad. Otro ramo en el que se especializaron los hornos de los Médici fue el de recipientes para medicinas o para fines científicos. Su fabricación se intensificará aún más en el siglo de Galileo. Son testimonio de ello las piezas actualmente conservadas en el Museo de la Ciencia, propiedad en un tiempo de la famosa “Academia del Cimiento”. Son vasos para medicinas, probetas, recipientes

diversos, como también verdaderos instrumentos: termómetros de alcohol, barómetros y, en suma, lentes para anteojos con los que Florencia iba a competir con los venecianos. En el campo estrictamente artístico, ya antes de los finales del siglo XV, pero sobre todo poco después, se presentó la fabricación de piezas que por la forma, el diseño y la técnica (comprendidas las más tradicionales creaciones muranenses, como la filigrana) vendrían a acercarse a los productos de la Laguna. Solo cierta pesadez y una calidad menos pura del material acusan la diversidad de su origen.

El otro centro vidriero italiano, surgido en el tiempo y hora de mayor auge, es Altare. Su actividad está, en cierto sentido, rodeada de misterio, porque no se conocen objetos que se le puedan atribuir con seguridad. Sin embargo, las noticias históricas son precisas: los vidrieros altarenses estaban reunidos en una corporación de fecha muy antigua, pero reorganizada a fines del siglo XV: la Universidad del Arte del Vidrio. Como a los muranenses, a ellos se les reconocía también título de nobleza; pero, a diferencia de aquéllos, no les estaba prohibida la posibilidad de emigrar. De hecho, su fama estaba, por así decirlo, ligada a esta prerrogativa: la pequeña ciudad fundaba su mayor fama en ser la surtidora de artesanos a toda Europa. No le faltaron, sin embargo, relaciones con la propia Venecia, que ciertamente la ayudó en su desarrollo. A lo que parece, ciertas innovaciones técnicas en el campo de los espejos y del soplado de láminas fueron para los altarenses, por vía de tales relaciones, un fruto benéfico.

“EL ESTILO DE VENECIA” EN EUROPA

Los cambios que en toda época acompañan el sucederse de nuevas tendencias y de nuevos ideales estéticos no dejaron de caracterizar en el vidrio el paso del pleno Renacimiento al momento siguiente. Fenómeno típico fue la complicación de los brotes creativos, el enriquecimiento, cada vez menos controlado, de las estructuras y superestructuras, hasta llegar a romper aquel maravilloso equilibrio que era la característica principal del Renacimiento. Traducido a términos más particulares, semejante mutación llevaba, sobre todo en la producción del vidrio, a la superposición de nuevos elementos que tendían a sofocar las líneas estructurales originales. Por este camino, abierto en los últimos decenios del siglo XVI, se llegará al gusto barroco.

Muchos factores concurren obviamente a la maduración de una sensibilidad tan diversa. Entre éstos, la intensificación de los intercambios en un momento de los más espléndidos en la vida política, cultural y económica de la República. De modo que, si el arte del vidrio reflejaba aquel esplendor, aquella manifiesta grandeza, se veía afectada al mismo tiempo por la intensificación de las relaciones internacionales. Desde cierto punto de vista, tal afectación será benéfica por las múltiples demandas y por un movimiento de colonización vítrea en los diversos países. Desde otro, sin embargo, tal expansión no podrá evitar el surgimiento de nuevos centros y una reaparición del vidrio europeo, con el cual Murano un día deberá hacer las cuentas.

Entre tanto, los venecianos no dejarán de atender también a algunas de las experiencias tenidas más allá de los Alpes, asumiendo y variando formas para ellos inusitadas. Ejemplo típico son los botellones de cuello torcido, semejantes a los alemanes Guttrolf, o las copas de superficie ondulada, como las Maigelein. Son pocos elementos en una contrapartida por el momento débil, pero prueba significativa de una ampliación de intereses en el plano internacional.

Ya habíamos señalado, entre las diversas maneras de decorar el vidrio, la del tipo plástico, o sea el basado casi exclusivamente en la sobreestructura, en elementos que, ya en el mismo material del objeto, ya en colores diferentes, eran previamente modelados aparte y después

soldados a la superficie, para obtener así el máximo efecto escultórico o de claroscuro. La predilección por esta técnica ornamental se encuentra en los países del norte de Europa desde la época medieval, como ya habíamos tenido ocasión de recordarlo. Se asiste entonces al fenómeno de una penetración, inclusive en el vidrio de Murano, de ésta y de otras características transalpinas. La ornamentación plástica se hará cada vez más rica y compleja, hasta desembocar en un gusto, por así decirlo, internacional, que caracterizará la producción del siglo XVII.

Entre las anticipaciones barrocas, en la época del Renacimiento tardío, la más interesante por su desenvolvimiento ulterior es un tipo de cáliz, llamado “de atletas” o “serpenteado”. Se adereza con elementos, muchas veces de color, que se fijan en el tallo, modificando la línea de éste. Los motivos son hojuelas, pequeños ramilletes, diminutas flores de color, o bien círculos calados o adornos laterales simétricos, como en el “a giorno”, nombre con que tales cálices fueron bautizados. No sabemos hasta qué punto hayan intervenido en la creación de este tipo peticiones extranjeras; pero será éste justamente el que se constituirá en emblema del “estilo de Venecia”, atrayendo la simpatía e imponiendo la moda veneciana en el vidrio de toda Europa. Su fechación resulta, en términos generales, difícil, ya que los ejemplares más felices y equilibrados parecen pertenecer aún a los últimos años del siglo XVI, en tanto que formas y ornamentaciones más pesadas denuncian, por el contrario, el pleno gusto barroco. Las mismas consideraciones pueden valer, en grado mucho mayor, para los otros tipos –la filigrana, el “graffito”-, realizados en el período que cubre los confines de los dos siglos. La escasez de documentos, la falta casi absoluta de datos, de firmas o de marcas, hacen prácticamente imposible una cronología exacta. Cálices de este tipo se fabricaron en diversos países –en Alemania son llamados Flügelglas y son más característicos, sin embargo, de la producción flamenca.

El estilo de Venecia fue un fenómeno de largo alcance. Sus raíces se encuentran en pleno siglo XVI, pero tendrá desenvolvimiento en el siglo siguiente. Desconocerlo sería imposible, ya que imprime su sello en la mayor actividad europea productora de vidrio. Su impulso primero viene de la difusión comercial de los productos de Murano, y es secundado por la estabilización –dada casi contemporáneamente en los diversos países- de corrientes al estilo de Venecia. Le favorece, por una parte, la necesidad de refrenar una

concurrancia preocupante y, por otra, la búsqueda, por parte de los hornos locales, de aquella perfección técnica y estética que los venecianos habían alcanzado.

Los altarenses contribuyen también de modo notable a la influencia italiana. Fueron muchos los que pasaron a la vecina Francia, a Bélgica y a Inglaterra, aunque no faltaron posteriormente vidrieros muranenses que, afrontando grandes riesgos, emigraron, atraídos por la promesa de grandes ganancias, a diversos países.

En los últimos decenios del siglo XVI, se había estabilizado ya una tupida red de relaciones. Francia fue quizás la primera en experimentarla, al acoger a venecianos y altarenses, no sólo en la Capital, sino también en Saint Germain-en-Laye, Rouen, Nantes, Nevers. Los Países Bajos ampliaron, a su vez, los contactos comerciales ya existentes con Venecia; una demanda particular viene de los hornos de Amberes y de aquella región de Hainaut, donde los Colinet, hacia la mitad del siglo XVI, se especializaban precisamente en la imitación de modelos de la Laguna.

Nos ofrece una prueba singular el Catálogo del Vidrio que los mismos Colinet habían redactado en su propia fábrica. Encontramos en él objetos que los venecianos adoptaron a su vez, como el cáliz de forma estrecha y larguísima, llamado por ello “flauta”. Maestros de origen muranense se encuentran asimismo en los centros de Lieja y de Bruselas. Otras partes de Bélgica para ir más allá de La Mancha, donde igualmente cobran fama los vidrieros italianos. Uno de los más notables es Jacopo Verzelini, que obtiene un gran éxito en la Inglaterra isabelina. Sus creaciones se caracterizan, aparte de sus formas elegantes y de su límpido material, afín al “cristalino” de los muranenses, por la decoración a punta de diamante. Muchas piezas conservadas hoy en día ostentan decoraciones de florecillas y animales. Llevan también fechas, de las cuales la más antigua es 1577. Los vidrieros italianos llegan hasta Suecia en los mediados del siglo XVI.

En Austria, asistimos al florecimiento de un centro particularmente interesante por sus contactos con Venecia; es el centro tirolés de Hall, donde se tiene predilección por la técnica del “graffito”. Objetos muy semejantes, por su forma y diseño, a los modelos muranenses aparecen decorados así. Son vasos de formas diversas: copas, relicarios, copones. Su particularidad más distintiva es su enriquecimiento en oro y color, agregados

en frío a las partes incisas: como se ve en los ejemplares conservados en los museos de Insbruch y de Viena, entre otros.

España es otra de las regiones europeas que sostiene estrechos y provechosos contactos con el vidrio veneciano. A este respecto, el centro de mayor interés es Barcelona y, en general, la región catalana, donde, ciertamente por la repercusión de la civilización árabe, alcanza una gran fortuna el uso de la pintura en esmaltes policromos. En tal campo, por encima de demandas e intercambios con la propia Venecia, los españoles crearon objetos de gran vivacidad en vidrio transparente, de formas y para propósitos diversos: frascos de viaje, copas, confiteros, etc., todavía según las exigencias del mercado local.

Se distinguen de los venecianos por la particularidad de los motivos. Abundan las ornamentaciones de flores, figuras de animales, pájaros, en grafías que, por el recurso a esquemas y cadencias simétricas, dispuestas con singular intensidad, evocan el gusto oriental. La técnica muranense contribuirá también a un refinamiento del material en el mismo repertorio local, como en los vasos de muchos picos (tipo almorratxa) o en los botellones para vino de uso popular (el porrón).

A más de Barcelona, otros centros españoles se van dando a conocer entretanto, con una actividad siempre en aumento; alicante, Granada, Cadalso –al que se añade el sobrenombre “de los Vidrios”-, Toledo y Almería. Castilla mostrará particular predilección por los tipos que entran en el círculo del gusto barroco: el tipo de decoración plástica donde, al material preferentemente oscuro de tono (predomina el verde esmeralda oscuro y el negruzco), se agrega una sobreabundante floración de protuberancias, aletas, crestas y anillas. Este género, sin embargo, hallará pleno desarrollo en el siglo siguiente.

El vidrio europeo asume, en cierto momento que puede situarse en la segunda mitad del siglo XVI, nuevas orientaciones. Las tradiciones locales, aun estando en la parte más baja de la producción renacentista, tienden a modificarse y a colocarse en un plano estéticamente más elevado; gran importancia tiene en ello el ejemplo italiano, o sea el estilo de Venecia, del que brotarán nuevos impulsos.

En las regiones que, desde el tiempo de la civilización romana tardía y en la época franco-carolingia, se distinguieron por una producción de vidrio casi autónoma, encontramos

interesantes sobrevivencias que la influencia veneciana no pudo sino parcialmente modificar. Una de éstas es la copa cónica, sin pie y sin color, con borde a veces ligeramente ensanchado y de fondo recogido, como la vemos reproducida en las pinturas de los maestros flamencos. Esta copa es, por el contrario, más bien rara en Italia. Al lado de ella, se vuelve frecuente en el siglo XVI un tipo de doble estructura –copa y base de conos invertidos y separados por un nudo en el centro. Este ejemplar es realizado a veces en Murano.

Usada en el norte de Europa es una larga copa, de forma cilíndrica y pie cónico, hinchada en la parte superior. Era llamada, por su uso, Pass-glass, porque, en efecto, era pasada entre los comensales de la misma mesa. Anotemos, finalmente, otra creación característica, difundida en varios países, especialmente en los germánicos; el Römer de antecedentes góticos, que perduró también en el siglo XVI. Hay, todavía más, una copa de mesa, algunas veces burda y a veces más ligera, cuya ornamentación son almohadillas aplicadas a lo largo de la superficie externa, revistiéndola en ocasiones por completo y en ocasiones sólo en parte inferior. Este modo de decorar el vidrio está entre los más usados en la producción alemana, y se mantiene igualmente durante la influencia del estilo de Venecia.

Otras copas alemanas, por el contrario, aparecen onduladas en la superficie por el uso de moldes. Un tipo frecuente es el llamado Maigelein, adoptado también por Bélgica y Francia e incluso por Venecia. Otro ejemplo de adopción de modelos extranjeros hecha por Venecia es el Kuttrolf o Guttrolf. Se trata de un botellón de cuello estrangulado o bien de canales separados y trenzados que se unifican en una embocadura muy alargada en pico. El Guttrolf es de origen antiguo y tiene su propia evolución. La versión más elegante aparece en el siglo XVI, para complicarse después del período barroco. En Alemania como en Francia, no faltan, en suma, objetos de particular estimación en los que se adoptó, a la manera veneciana, la decoración en esmalte. Pero, a diferencia de los ejemplares de la Laguna, las copas tipo Verres de Mariage francesas, que se vuelven a hacer en su forma más tradicional renana, parecen preferir la figura representada por entero, con leyendas y cartelas. Los alemanes aprendieron también de Venecia el modo de decorar tales copones con representaciones pintadas en esmalte. Tal producción tendrá su mayor desarrollo en el siglo XVII.

El estilo de Venecia cumplió, pues, la función de despertar el interés estético y técnico por el vidrio con nuevos estímulos creativos. Esto implica, a fin de cuentas, que la absorción de los maestros y la adopción de los modelos fue tal en un determinado momento, que se hace difícil, actualmente, distinguir los objetos elaborados por Bélgica, Francia o Inglaterra y los originales mismos de Murano. La unión entre estas fuerzas de origen diverso será la que conducirá a la común civilización europea del vidrio en el Barroco.