

**Simbolizando la arquitectura pintada.
Representaciones metafóricas del espacio urbano-arquitectónico
en la pintura italiana bajomedieval
Symbolizing the painted architecture.
Metaphorical representations of urban and architectural space
in late medieval Italian painting**

José María SALVADOR GONZÁLEZ
Universidad Complutense de Madrid
jmsalvad@ucm.es

Resumen: La pintura es uno de los medios más fáciles y eficaces de crear la arquitectura en clave poética. Tal aserto se comprueba fácilmente en la producción pictórica italiana del *Trecento* y el *Quattrocento*. Estudiando las obras de la mayoría de los pintores italianos de esos dos siglos podemos descubrir al menos cinco formas de “ideación” poética del espacio urbano-arquitectónico: la “lógica” de la incongruencia; transparencias de la opacidad; fragmentos totalizadores; la ciudad como casa, la casa como ciudad; la ciudad como escenografía. Mediante el análisis de veintitrés cuadros de Duccio, Giotto, Pietro Lorenzetti, Taddeo Gaddi, Lippo Vanni, Masaccio, Fra Angelico, Uccello, Fra Filippo Lippi, Piero della Francesca, Benozzo Gozzoli, Botticelli y Perugino, pretendemos en este trabajo poner en luz esas cinco modalidades de invención simbólica de la arquitectura.

Palabras Clave: Arte medieval, pintura italiana, arquitectura, representación ideal, *Trecento*, *Quattrocento*.

Abstract: Painting is one of the easiest and most effective means of creating a poetic architecture. Such an assertion is easily verified in the *Trecento* and *Quattrocento* Italian painting. Studying the works of most of the Italian painters of these two centuries we can find at least five forms of poetic “idealization” of urban and architectural space: the “logic” of the incongruity; transparencies of the opacity; the fragment as a whole; the town as a house, the house as a town; the town as a scenic setting. Through the analysis of twenty-three paintings of Duccio, Giotto, Pietro Lorenzetti, Taddeo Gaddi, Lippo Vanni, Masaccio, Fra Angelico, Uccello, Fra Filippo Lippi, Piero della Francesca, Benozzo Gozzoli, Botticelli and Perugino, in this paper we intend to highlight these five types of symbolic invention of architecture.

Key Words: Medieval art, Italian painting, town, ideal representation, *Trecento*, *Quattrocento*.

Sumario: 1. A guisa de proemio. 2. La “lógica” de la incongruencia. 3. Transparencias de la opacidad. 4. Fragmentos totalizadores. 5. La ciudad como casa, la casa como ciudad. 6. El espacio urbano como escenografía. 7. Conclusión. Fuentes y Bibliografía

Recibido: 11/04/2013

Aceptado: 14/05/2013

1. A guisa de proemio

Es bien sabido que los artistas italianos del *Trecento*, y más aún los del *Quattrocento*, superaron de manera notable a sus coetáneos colegas del resto de Europa en lo relativo al creciente “realismo” con que plasmaron la realidad del mundo físico. Con semejante enfoque naturalista –que debe, sin duda, mucho al espectacular avance de la filosofía aristotélica frente al antes predominante

platonismo— los pintores italianos de esas dos centurias interpretaron los seres corporales (personas, animales y cosas) con un tratamiento cada vez más natural y objetivo, llevando su descripción de figuras y escenarios hasta un detallismo de creciente precisión y una apariencia de cada vez mayor verosimilitud. Ese enfoque de progresivo “realismo” o “naturalismo” lo aplicarán los pintores itálicos también a los escenarios arquitectónicos y urbanos, los cuales se convierten en sus cuadros en auténticos estudios de profundidad topológica y de incipiente perspectiva lineal, pese a que esta última llegue a ser intuitiva solo de manera parcial, sin llegar a ser todavía sistematizada en exactas fórmulas matemático-geométricas.

Ahora bien, por paradójico que pudiera lucir, el hecho de que los pintores italianos bajomedievales hayan decidido plasmar con tal “realismo” los escenarios arquitectónicos y urbanos de sus obras pictóricas¹ no les impide en absoluto concederse notorias excepciones a esa norma. En el presente artículo nos proponemos precisamente analizar algunas de las numerosas “licencias poéticas” que los pintores del *Trecento* y el *Quattrocento* se permitieron de buen grado a la hora de representar —en una sugestiva modalidad de recreación ideal y simbólica— los elementos de la arquitectura y la ciudad.²

Para ser más concretos, trataremos aquí de poner en luz las siguientes cinco formas con que dichos artistas juegan a “idear” o metaforizar el espacio urbano-arquitectónico: 1) la “lógica” de la incongruencia; 2) transparencias de la opacidad; 3) fragmentos totalizadores; 4) la ciudad como casa, la casa como ciudad; 5) la ciudad como escenografía.

2. La “lógica” de la incongruencia

El primer modo de recreación poética del espacio construido que asumen dichos artistas consiste en jugar con ciertas in(ter)conexiones incongruentes de los elementos urbanos y arquitectónicos en el ámbito real, con el propósito de presentar como coherentes en el ámbito ideal ciertos contenidos eidéticos y simbólicos. Tan insólitas incongruencias objetivas entre la ciudad pintada y la ciudad real se aprecian, por ejemplo, en cuatro obras de Giotto (c. 1266-1336), Duccio di Buoninsegna (c. 1255-1319), Fra Filippo Lippi (c. 1406-1469) y Benozzo Gozzoli (c. 1420-1497).

¹ Hemos hecho una breve aproximación a ese tópico en nuestro ensayo “*Ascensio in Deum per vestigia et in vestigiis*. La Estética inmanente de San Buenaventura y sus posibles reflejos en la iconografía de la Basílica de San Francisco en Asís”, *Mirabilia. Journal of Antiquity & Middle Ages*, nº 16, Institut d’Estudis Medievals, Universitat Autònoma de Barcelona, enero-junio 2013 (en prensa).

² Realizamos un primer abordaje a este tema en la ponencia “La ciudad y su (re)creación poética en la pintura de Giotto”, en: Francisco GARCÍA GARCÍA (ed.), *Actas del I Congreso Internacional Ciudades Creativas*, Universidad Complutense de Madrid, 22-24 de octubre de 2009. Publicadas en *Ikono 14*, nº A3, 11/ 2009, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Vol. 1, p. 275-294. De hecho, el presente artículo complementa y amplía en medida considerable lo que expusimos en dicha ponencia.

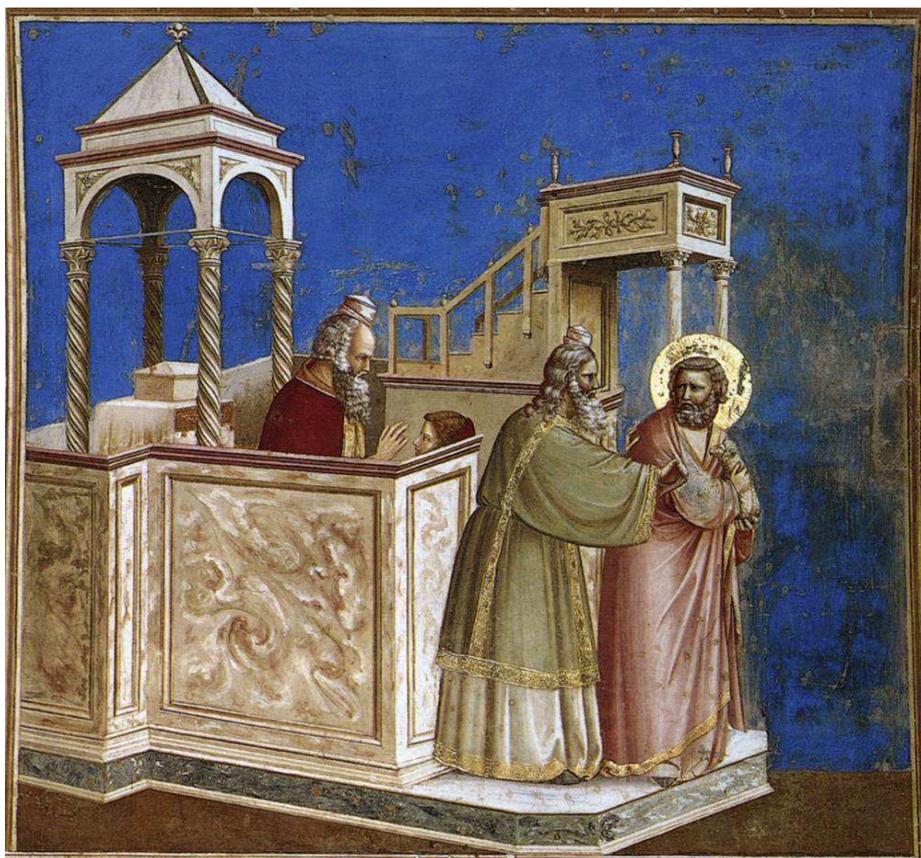


Fig. 1. GIOTTO, *La expulsión de Joaquín del templo*, 1302-1305. Capilla Scrovegni, Padua. Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 10/04/2013)

Claro ejemplo de esa primera metaforización del contexto urbano-arquitectónico es *La expulsión de Joaquín del templo*, plasmado por Giotto en 1302-1305³ en la Capilla Scrovegni de Padua.⁴ Inspirándose en los apócrifos *Protoevangelio de Santiago*⁵ (c. siglo II)⁶ y *Evangelio del Pseudo Mateo*⁷ (c. siglo VI),⁸ el pintor ilustra aquí el legendario relato según el cual, por no haber engendrado descendencia, Joaquín fue impedido por el escriba Rubén de hacer

³ Eugenio BATTISTI (*Giotto*, Genève, Skira, 1990, p. 106) fecha este fresco en 1305-1306.

⁴ Véase el análisis que de esta obra ofrece Bruce COLE en *Giotto and Florentine painting 1280-1375*, New York, Icon Editions / Harper & Row, 1976, p. 74-76.

⁵ *Protoevangelio de Santiago*. Texto bilingüe griego/español publicado en Aureliano de SANTOS OTERO, *Los Evangelios apócrifos* (Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios por Aurelio de Santos Otero), Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 13ª impresión, 2006 (1956), pp. 130-170. En lo sucesivo citaremos este apócrifo con su título, seguido del número del capítulo y del epígrafe, y (separado por dos puntos) de la página del libro de Santos Otero en que aparece publicado. Este apócrifo relata la expulsión de Joaquín en sus capítulos I, 1-4: 130-132.

⁶ SANTOS OTERO 2006: 122.

⁷ *Evangelium Pseudo Matthaei*. Texto bilingüe latín/castellano publicado en SANTOS OTERO 2006: 173-236. En lo sucesivo citaremos este apócrifo con su título, seguido del número del capítulo y del epígrafe, y (separado por dos puntos) de página del libro de Santos Otero en que aparece publicado. Este apócrifo relata la expulsión de Joaquín en sus capítulos I y II: 178-181.

⁸ SANTOS OTERO 2006: 170.

ofrendas en el templo⁹ y de mezclarse entre quienes allí ofrecían sacrificios a Dios.¹⁰

Ahora bien, al representar tan dramático episodio Giotto estructura esa sintética composición en torno a un excéntrico y minúsculo “edificio” (sinónimo de templo), cuyos elementos a duras penas respetan una lógica constructiva convincente.¹¹ Arbitrario suena, en verdad, el irregular diseño en planta (pese a su ortogonalidad) de este inmueble, cuya anomalía se acentúa en el estrecho saledizo que emerge de su costado izquierdo al fondo. Además, ninguna concordancia con los muros manifiestan ni el baldaquín que cubre el altar ni sus cuatro columnillas salomónicas, cada una de las cuales se dispersa a capricho, sin lograr siquiera una coherencia interna entre ellas. No menos imposible resulta la escalera, la cual, desplegando su primer tramo (invisible) desde el exterior del templo, incrusta su segundo ramal en el interior, antes de desembocar en un púlpito, que, aun cuando debería alojarse dentro del edificio cultural, se halla aquí abismado hacia el vacío exterior.¹²

Sin embargo, pese a tamañas disonancias contra la sensatez edilicia, Giotto ofrece en este fresco, con una admirable economía de medios, la pura “idea” –no la crasa realidad física— del templo de Jerusalén, con sus previsibles bendiciones y sus anatemas eventuales. Para hacer evidente tal idea, el artista representa dentro del templo a un sacerdote bendiciendo a un fiel arrodillado, por

⁹ “Según cuentan las memorias de las doce tribus de Israel, había un hombre muy rico por nombre Joaquín, quien hacía sus ofrendas en cantidad doble diciendo: « El sobrante lo ofrezco por todo el pueblo, y lo debido en expiación de mis pecados será para el Señor a fin de volverle propicio. » Llegó la fiesta grande del Señor, en que los hijos de Israel suelen ofrecer sus dones, y Rubén se plantó frente a Joaquín diciéndole: «No te es lícito ofrecer el primero tus ofrendas, por cuanto no has suscitado un vástago en Israel.»” (*Protoevangelio de Santiago*, I, 2: 131).

¹⁰ “Factum est autem ut in diebus festis inter eos qui offerebant incensum Domino staret Ioachim, parans munera sua in conspectu Domini. Et accedens ad eum scriba templi nomine Ruben, ait: «Non tibi licet inter sacrificia Dei agentes consistere, quia non te benedixit Deus ut daret tibi germen in Israel.»” (*Evangelium Pseudo Matthaei*, II, 1: 179-180).

¹¹ Joachim POESCHKE analiza así este fresco: “Le Temple est symbolisé par un sanctuaire cerné d’une clôture de marbre. À l’intérieur apparaît à gauche, devant le ciborium, un prêtre qui bénit un homme agenouillé devant lui dont l’offrande a été accepté avec bienveillance. De tels détails ne figurent pas dans les textes, Giotto les introduit pour créer un contraste éloquent avec l’expulsion hors du périmètre sacré qui doit subir Joachim pour être resté sans descendance.” (*Fresques italiennes du temps de Giotto, 1280-1400*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003, p. 186).

¹² Sobre esta *Expulsión de Joaquín* escribe Bruce COLE (1976: 74-75): “The temple itself is represented by its most characteristic parts. There is a tabernacle supported on four columns under which stands the altar, the spiritual center of the structure. In the background is a pulpit entered by a flight of stairs. Altar and pulpit, prayer and preaching are, after all, the two most important aspects of a religious building. Giotto, realizing this, represented both in the simplest, most direct form possible. The altar and the two figures in front of it are surrounded by a marble wall. Undoubtedly this stands for the precinct of the temple, but it also has a deeper meaning, for inside a priest blesses a young man who, we assume, has children and whose sacrifice has been accepted. He is within the structure of the temple psychologically as well as physically, sheltered both by the high walls and by the acceptance of his offering.”

considerarlo digno de la casa del Señor,¹³ mientras pinta fuera de él a otro sacerdote o escriba (Rubén) expulsando a empellones a Joaquín, por juzgarlo indigno de entrar en el santuario, al no haber sido bendecido por Dios con ningún hijo.¹⁴



Fig. 2. DUCCIO, *Jesús entre los doctores del templo*, 1308-1311, catedral de Siena. Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 10/04/2013)

Aun mayor incongruencia espacial revela Duccio en *Jesús entre los doctores del templo*, 1308-1311,¹⁵ panel integrante del retablo de la *Maestà* en la catedral de Siena.¹⁶ Esta pequeña tabla ilustra el premonitorio episodio de la infancia del

¹³ Moshe BARASCH, en su monografía *Giotto and the language of gesture* (Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p. 146), expresa al respecto: “The representation of Joachim’s expulsion from the temple is full of dramatic tension. The whole composition is focused on an unmitigated juxtaposition of inside and outside, of being projected within and exposed without. Inside, shielded by an encompassing wall, a believer, obviously blessed with offspring, is comfortably seated (or possibly kneeling) while he receives the priest’s blessing. Outside, the childless Joachim is expelled from the temple by a priest, who pitilessly pushes him off the platform, literally –and visibly—into nothingness.”

¹⁴ BARASCH (1990: 146-147) analiza este fresco, destacando el doble gesto del sacerdote de empujar a Joaquín por la espalda con su mano izquierda, y de agarrarle con fuerza el manto con su mano derecha.

¹⁵ Enzo CARLI (*Duccio*, Milano, Electa, 1999, p. 29) data esta *Maestà* de Duccio en 1308-1310.

¹⁶ Una vez concluido, el monumental retablo de la *Maestà* fue trasladado procesionalmente a la catedral de Siena el 9 de junio de 1311, en medio del júbilo de la ciudadanía. En dos contextos diferentes, Enzo CARLI (*Duccio di Buoninsegna*, Milano, Aldo Martello, 1961, p. 20-21; y 1999: 22-24) da detalles del encargo de dicho retablo, del contrato suscrito y de su triunfante traslado procesional a la catedral de Siena. Cf. asimismo Curt H. WEIGELT, *Sienese painting of the Trecento*, New York, Hacker Art Books, 1974, p. 9.

Redentor, cuando, después de tres días de buscarlo sin éxito entre los familiares y amigos que vinieron con ellos a Jerusalén para conmemorar la Pascua,¹⁷ María y José encontraron a su pequeño hijo en el templo, dando lecciones a los escribas y doctores de la ley;¹⁸ el episodio culmina cuando, para justificar su aparente desapego hacia sus padres, el niño Jesús revela a estos el deber que le incumbe de ocuparse de los asuntos celestiales de su Padre Dios, antes que de las menudencias de su familia terrena.¹⁹

Duccio interpreta este acontecimiento cristológico con evidentes anomalías poéticas respecto a la lógica arquitectónica. A primera vista, el artista concreta aquí el interior del templo de Jerusalén mediante dos naves con bóvedas de arista, visibles al fondo cruzándose en L, si bien la nave de la derecha no concuerda en absoluto con su par de la izquierda.²⁰ En segunda instancia, sin embargo, el interior del santuario aparece definido con más claridad formal por un aparente “claustro”, delimitado por las arquerías y los muros con canecillos,²¹ “claustro” en el que se ubican los doctores de la Ley, sentados sobre un piso con baldosas de mármoles policromos, junto a quienes María y José permanecen en pie, mientras el niño Jesús se sienta sobre la tribuna. Con esa engañosa “exterioridad” del “claustro” (fuera de las naves abovedadas), introducida como

¹⁷ “Et ibant parentes eius per omnes annos in Ierusalem, in die solemni Paschae. Et cum factus esset annorum duodecim, ascendentibus illis Ierosolymam secundum consuetudinem diei festi, consummatisque diebus, cum redirent, remansit puer Iesus in Ierusalem, et non cognoverunt parentes eius. Existimantes autem illum esse in comitatu, venerunt iter diei, et requirebant eum inter cognatos et notos. Et non invenientes, regressi sunt in Ierusalem, requirentes eum.” (Lc 2, 41-45. En *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam. Nova editio (logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga et Laurentio Turrado)*, Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 12ª edición, 2005, p. 1013). En lo sucesivo, citaremos esta biblia latina con la abreviatura *Vulgatam*.

¹⁸ “Et factum est, post triduum invenerunt illum in templo sedentem in medio doctorum, audientem illos, et interrogantem eos. Stupebant autem omnes qui eum audiebant, super prudentia et responsis eius. Et videntes admirati sunt.” (Lc 2, 46-48. En *Vulgatam*: 1013).

¹⁹ “Et dixit mater eius ad illum: Fili, quid fecisti nobis sic? ecce pater tuus et ego dolentes quaerebamus te. Et ait ad illos: Quid est quod me quaerebatis? nesciebatis quia in his quae Patris mei sunt, oportet me esse? Et ipsi non intellexerunt verbum quod locutus est ad eos.” (Lc 2, 48-50. En *Vulgatam*: 1013).

²⁰ Tal discrepancia se percibe no solo en la excesiva estrechez de dicha “nave” de la derecha, sino también en el imposible paralelismo entre sus dos arcos formeros visibles. Dispuestos muy próximos entre sí e iluminados ambos con la misma brillante luz exterior, esos dos arcos han sido representados como si formasen parte integrante de la misma bóveda. En realidad, el arco formero de la derecha se integra en la bóveda de esquina al fondo —precisamente la bóveda que articula las dos naves en L—, mientras el arco formero de la izquierda compone la segunda bóveda de la nave lateral derecha.

²¹ Enzo CARLI (1999: 32) analiza así este panel: “E che ad una ricerca di effettiva unità e profondità spaziale Duccio fosse quanto meno indifferente mi par testimoniato dalla *Disputa coi Dottori nel tempio*: un pannello della predella bellissimo per i gesti di richiamo di Maria e di Giuseppe, cui risponde Gesù giovinetto isolato dall’alto del suo sedile, ma dove l’ambiente è rappresentato con un semplice e contrastante orientamento: dalle formelle del pavimento che da sinistra salgono, ma quasi verticalmente, verso destra e dei pilastri e delle arcate e volte del portico di fondo chiaramente impostato in tralice da destra verso sinistra.”

fórmula para indicar la “interioridad” del templo, Duccio reitera las ambivalencias espaciales que los artistas del *Trecento* y el *Quattrocento* ponen a menudo en juego para hacer más atractivas sus historias pintadas.

Para colmo, mientras los dos doctores del centro y la Virgen parecen situarse en el borde exterior de la nave del fondo,²² la tribuna donde se sienta Jesús aparenta estar ocupando el espacio interno de dicha nave. Así lo sugieren tanto el alineamiento tangencial entre la peana de la tribuna y la línea inicial del embaldosado marmóreo, como el ficticio contacto que el escaño superior de la tribuna y la espalda de Jesús mantienen con el muro del fondo. Tales discrepancias se tornan aun más estridentes cuando se constata que uno de los pilares exteriores del pórtico, junto a la rodilla derecha del Mesías, se apea directamente sobre dicho escaño, adosado, según parece, al muro del fondo.



Fig. 3. DUCCIO, *Jesús ante Anás* y *La primera negación de Pedro*, 1308-1311, panel de la *Maestà*, catedral de Siena. Imagen tomada de Web Gallery of Art (10/04/2013)

Aún más notorias son las incoherencias topológicas y constructivas que el mismo Duccio introduce en la doble escena *Jesús ante Anás* y *La primera negación de Pedro*, 1308-1311, panel del reverso de la mencionada *Maestà* de la

²² Así lo dan a entender no solo la estrecha proximidad de María y los dos doctores a los pilares externos, sino también el hecho de que el más alejado de ambos doctores tiene sus pies sobre las líneas que inician el diseño del piso taraceado.

catedral sienesa.²³ El pintor divide el cuadro en dos discordantes compartimentos superpuestos. En el superior plasma la residencia de Anás (al parecer, en el propio palacio del sumo sacerdote Caifás, suegro suyo),²⁴ ante quien Cristo es conducido en primera instancia para interrogarlo;²⁵ ese interrogatorio tiene su punto álgido en la bofetada (plasmada con claridad por el pintor) que un asistente del pontífice propina a Jesús, en castigo por su –considerada irrespetuosa– respuesta al pontífice.²⁶

En el compartimento inferior se representa la triple negación de Pedro en el atrio del mismo palacio.²⁷ Aparece allí Pedro, quien, tras ingresar al atrio por intermedio del apóstol Juan,²⁸ se calentaba al fuego entre los sirvientes del pontífice: en ese atrio Pedro niega por primera vez a Cristo, tras ser descubierto por una criada del sumo sacerdote (momento que plasma aquí el pintor),²⁹ poco antes de que vuelva a negar a su Maestro dos veces más, luego de ser delatado por otros dos sirvientes del pontífice.³⁰

En la mitad superior del panel Duccio describe la sala de Anás en vista frontal, a contrapelo de la aberrante disposición de las partes constitutivas del sillón del

²³ Según James H. STUBBLEBLINE (*Duccio di Buoninsegna and his school*, Princeton, Princeton University Press, c. 1979, vol. I, p. 32 y 42; y vol. II, s.p., fig. 104), las dos escenas de este panel doble fueron pintadas por Ambrogio Lorenzetti, cuando formaba parte del taller de Duccio.

²⁴ La conducción de Jesús ante Caifás es descrita en Mt 26, 57-68; en Mc 14, 53-65; en Lc 22, 54-71; y en Jn 18, 13-27. Es importante, en cambio, observar que Anás –cuyo nombre y actuación omiten los evangelistas Mateo, Marcos y Lucas– aparece solo en el evangelio de Juan, quien lo menciona de pasada, diciendo que, por ser suegro del sumo sacerdote Caifás, fue el primero ante quien condujeron a Jesús (Jn 18, 13), y quien remitió a este, maniatado, ante el pontífice Caifás.

²⁵ “Pontifex ergo interrogavit Iesum de discipulis suis, et de doctrina eius. Respondit ei Iesus: Ego palam locutus sum mundo: ego semper docui in synagoga, in templo, quo omnes Iudaei conveniunt: et in occulto locutus sum nihil. Quid me interrogas? interroga eos qui audierunt quid locutus sim ipsis: ecce hi sciunt quae dixerim ego.” (Jn 18, 19-21. En *Vulgatam*: 1061).

²⁶ “Haec autem cum dixisset, unus assistens ministrorum dedit alapam Iesu, dicens: Sic respondes pontifici? Respondit ei Iesus: Si male locutus sum, testimonium perhibe de malo: si autem bene, quid me caedis? Et misit eum Annas ligatum ad Caipham pontificem.” (Jn 18, 22-24. En *Vulgatam*: 1061).

²⁷ El suceso es descrito en Mt 26, 69-74; en Mc 14, 69-72; en Lc 22, 54-62; y en Jn 18, 15-27.

²⁸ Así lo expone, por ejemplo, el evangelista Juan: “Sequebantur autem Iesum Simon Petrus, et alius discipulus [Juan]. Discipulus autem ille erat notus pontifici, et introivit cum Iesu in atrium pontificis. Petrus autem stabat ad ostium foris. Exivit ergo discipulus alius, qui erat notus pontifici, et dixit ostiariae: et introduxit Petrum.” (Jn 18, 15-16. En *Vulgatam*: 1061).

²⁹ “Dicit ergo Petro ancilla ostiaria: Numquid et tu ex discipulis es hominis istius? Dicit ille: Non sum. Stabant autem servi et ministri ad prunas: quia frigus erat, et calefaciebant se: erat autem cum eis et Petrus stans, et calefaciens se.” (Jn 18, 17-18. En *Vulgatam*: 1061).

³⁰ Algunos versículos más adelante, Juan prosigue así el relato de la triple negación de Pedro: “Erat autem Simon Petrus stans, et calefaciens se. Dixerunt ergo ei: Numquid et tu ex discipulis eius es? Negavit ille, et dixit: Non sum. Dicit ei unus ex servis pontificis, cognatus eius, cuius abscidit Petrus auriculum: Nonne ego te vidi in horto cum illo? Iterum ergo negavit Petrus: et statim gallus cantavit.” (Jn 18, 25-27. En *Vulgatam*: 1061).

dignatario hebreo. En la mitad inferior, por el contrario, dispone en acusada perspectiva todos los elementos integrantes del atrio –pared de fondo, puertas, ventana, escalera, “balcón”—, cuyas respectivas inclinaciones no se compaginan con las oblicuas formas de la arquería interna, visible por entre la gran puerta de la izquierda bajo una irreal luz exterior.³¹

Como elemento de “unión” y “congruencia” entre esos dos incongruentes espacios superpuestos, el atrio y la sala de Anás, Duccio coloca una inverosímil escalera,³² cuyo primer largo tramo comunica, a mitad de su recorrido, con una estrechísima “puerta” (tan ancha como un solo escalón), abierta hacia el vacío detrás de la pared. Para colmo de lo irreal, el artista incluye el sorprendente detalle de que el segundo breve tramo de la escalera –luego de recular en un descansillo hacia un tan curioso como inservible “balcón”, rasgado por una ventana bífora gótica— desemboque en la sala de Anás, mediante un acceso lateral a la misma, el cual convierte en redundante e inútil su gran puerta de ingreso, semiabierta a la derecha.³³ En cualquier caso, más allá de las evidentes inconexiones y discrepancias topológicas y constructivas entre todas y cada una de las partes de esa escena doble (y de ese doble y antitético escenario),³⁴ Duccio nos entrega en esta composición una admirable secuencia narrativa, del todo inteligible para quien conoce el episodio evangélico ahí ilustrado.³⁵

³¹ Situada muy dentro del edificio, bajo la sala de Anás, esa arquería interna debería ser apenas visible, envuelta como debería estar en sombras profundas.

³² Robert OERTEL (*Early Italian Painting to 1400*, London, Thames and Hudson, 1966, p. 198) escribe sobre Duccio: “Yet there are also some surprisingly successful and advanced solutions: the scenery in front of the city gate in the *Entry into Jerusalem*, and the way the outdoor scene of *Peter denying Christ* is connected by a staircase to the interior scene above it of *Christ before Annas*.”

³³ Así analiza James H. STUBBLEBINE (1979, vol I: 42) esta escena doble: “The upper scene [del doble panel *Cristo ante Anás*, y *Primera negación de Pedro*: NdR] has a full interior similar to the three green rooms [*La Última Cena*, *Las bodas de Caná* y *El lavatorio de los pies*: NdR], but now with a blind arcade across the back wall. The artist connected this scene to the one below by an exterior staircase, a marvel of invention and one of the delights of the *Maestà*. The artist had a great store of devices with which to embellish the courtyard episode: the fire, the men warming their hands, the interesting stairs and balcony, and the maidservant –her profile lost to view and her hand jabbing an accusation.”

³⁴ Jacques DUPONT y Cesare GNUDI (*Gothic painting*, Genève, Skira, s.a., p. 74-77) analizan así este panel: “Occasional inconsistencies or seeming-arbitrary touches, far from impairing the coherency and verisimilitude of the composition, seem on the contrary to strengthen the general effect, as in the panel containing two scenes one above the other, *Jesus before Annas* and *St Peter’s Denial*. Space is boldly rendered and indistinctively the beholder’s eye follows up the diagonal formed by the flight of stairs starting from near the porch of the room where the Denial is taking place and terminating at the little balcony or landing of the upper room, which is setting of the second episode. Noteworthy is the different treatment of space in the two scenes. And spatial recession is further suggested by the presence of windows, arcades and doors, whose effect is to remind us in a simple, literal way of the existence of the outside world beyond the walls.”

³⁵ Enzo CARLI (1961: 29) analiza así este panel: “si osservi infatti con quale finissima penetrazione psicologica sia stato rappresentato il duetto tra l’Apostolo e l’ancella nel *Primo rinnegamento di Pietro*: dove quest’ultimo nega troppo impetuosamente per esser sincero, e al



Fig. 4. FRA FILIPPO LIPPI, *Madonna con niño*, 1452, Galleria Palatina, Florencia. Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 10/04/2013)

En su *Madonna con niño y escenas de Santa Ana*, 1452, de la Galleria Palatina en Florencia, Fra Filippo Lippi combina en una sola estructura compositiva varios episodios distantes en el tiempo y en el espacio: al fondo a la derecha, el momento inicial del encuentro de Joaquín y Ana ante la Puerta Dorada,³⁶ representada aquí no como la monumental puerta amurallada de Jerusalén, sino como una pequeña y simple puerta de una casa cualquiera; a la izquierda, el momento intermedio del nacimiento de María, con la parturienta Ana yaciendo sobre el lecho;³⁷ en el centro, el momento conclusivo de esta relación materno-filial, con María, ya adulta, sosteniendo en su regazo a su hijo Jesús. Lo que de

fine di dissimulare il proprio imbarazzo, allunga i piedi sul fuoco, fingendo di averli intrizziti, mentre la figura dell'ancella, vista di schiena, col grembiule arrotolato alla vita, col secchiello nella sinistra e l'altro braccio già poggiato alla ringhiera delle scale, appar colta dal vero con stupefacente freschezza. Ma, occorre ripetere, non v'è alcun sedimento prosaistico o realístico in queste notazioni pur così piene di umana verità, così come è al di là del semplice impegno documentario la rappresentazione degli ambienti, degli suppelettili, degli oggetti di cui quasi ogni storieta ci offre degli incantevoli esempi”.

³⁶ Así narra el *Evangelio del Ps. Mateo* este encuentro: “Cumque triginta dies ambularent [Joaquín y sus pastores] et essent iam prope, apparuit Annae in oratione stanti angelus Domini dicens ei: « Vade ad portam quae aurea vocatur et occurre viro tuo, quoniam veniet ad te hodie ». At illa festinanter perrexit cum puellis suis, et coepit in ipsa porta stans orare. Et cum diutius exspectaret et longa exspectatione deficeret, elevans oculos suos vidit Ioachim venientem cum pecoribus suis, occurrensque Anna suspendit se in collo eius, gratias agens Deo et dicens : « Vidua eram, et ecce iam non sum; sterilis eram, et ecce iam concepí ». Et factum est gaudium magnum vicinis omnibus et notis eius, ita ut universa terra Israel de ista fama gratularetur.” (*Evangelium Pseudo Matthaei*, III, 5: 184-185).

³⁷ Así describe el apócrifo *Protoevangelio de Santiago* tal acontecimiento: “Y se le cumplió a Ana su tiempo, y el mes noveno alumbró. Y preguntó a la comadrona: « ¿Qué es lo que he dado a luz? » Y la comadrona respondió: « Una niña ». Entonces Ana exclamó: « Mi alma ha sido hoy enaltecida ». Y reclinó a la niña en la cuna.” (*Protoevangelio de Santiago*, V, 2: 138).

interesante nos propone aquí el pintor no es la ya para entonces común sincronización y proximidad topológica de momentos diacrónicamente distintos y de lugares distantes, sino la insólita forma de interconectar tan diferentes espacios y escenas.

Como foco central y eje estructurador de la composición, Fra Filippo Lippi coloca en primer término la imponente figura de la Virgen entronizada con su niño en brazos. A su izquierda representa con minucia la escena del nacimiento de María, en una improbable alcoba que se expande y se contrae a capricho por todos sus bordes, sin adquirir la necesaria unidad. De hecho, la cama de la recién parida colma la habitación del fondo —cuyo artesanado aparece cubierto en parte por las dos cortinas rojas, dispuestas para garantizar intimidad al lecho conyugal—, como lo demuestra la circunstancia de que la cabecera del tálamo ocupa por entero la pared lateral, en tanto que el tope de los pies se comporta de idéntico modo en la pared opuesta. Pese a semejante situación de ambos topes del lecho en el recinto del fondo, resulta evidente que la recién parida, las comadronas y las sirvientas que la rodean aparecen situadas en la recámara más cercana al espectador, bajo su artesanado autónomo, por delante del marco separador de ambos aposentos. Así lo corroboran no solo la ubicación del estrado de la cama y los pies de la comadrona, casi bordeando los límites del piso de la alcoba, sino también el hecho de que todas esas mujeres se hallan enmarcadas por las dos paredes laterales del recinto —la de la izquierda en sombra, la de la derecha, resplandeciente de luz—, con su inexplicable secuencia de puerta, ventana y marco abierto hacia el sector derecho.

Al margen de su audaz suplantación de una puerta monumental en las murallas de Jerusalén (la Puerta Dorada) por una minúscula puerta de una modesta casa, Fra Filippo asume aquí con deliberada intención otras incongruencias contra la lógica espacial. Ninguna razón objetiva, por ejemplo, haría previsible la miniaturización de Joaquín y Ana en su abrazo, teniendo en cuenta que la pared contra la que se apoya la puerta ante la que acontece su reencuentro se erige en perfecta continuidad con el marco separador de los dos aposentos, como lo demuestran las líneas que delimitan ambos techos. Por lo demás, ninguna razón topológica permite relacionar los distintos pavimentos de los sectores derecho e izquierdo del cuadro. En primera instancia, la uniforme y elevada plataforma que sostiene el tálamo de la recién parida resulta imposible de coligar con el piso de mármoles sobre el que deambulan las tres mujeres y el niño que, desde el ala derecha, vienen a ofrecer refrigerio y confort a la novel madre. Aun menor conexión guardan los sucesivos suelos del sector derecho, en cuyos extremos dos pavimentos marmóreos lucen separados por un amplio piso rojo, sin olvidar la problemática conexión entre esos tres pisos distintos mediante dos arbitrarias series de escalones.

Pese a tantas y tan chirriantes incoherencias topológicas y constructivas, Fra Filippo Lippi logra aquí una vigorosa propuesta plástica, mediante la cual el fiel creyente puede inducir, en buena lógica doctrinal, la “unificada” continuidad y congruencia entre el encuentro de dos ancianos estériles ante la Puerta Dorada, el nacimiento inmaculado de su hija, la Virgen María, y el engendramiento por esta del Redentor, a quien ella, —magnificada en primer plano sobre un trono—

exhibe en su regazo, en el más puro estilo de la *Theotókos*, entronizada además en mayestática pose como *Regina Coeli*.

3. Transparencias de la opacidad

Por otra parte, en su deseo de representar con la mayor claridad posible el edificio o la ciudad, los artistas italianos del *Trecento* y el *Quattrocento* crean imaginativas estrategias para permitir al espectador ver desde el exterior lo que está oculto en el interior de las construcciones, “exteriorizando” y visibilizando así lo interior invisible. Una de esas estrategias es convertir las opacos muros en vanos virtuales, a través de los que se transparenta todo cuanto ellas encierran, permitiendo al observador enseñorearse visualmente de los secretos escondidos bajo la intimidad del habitáculo.



Fig. 5. GIOTTO, *La llamada del crucifijo de San Damiano*, c. 1295-1300, iglesia alta, Basílica de San Francisco, Asís. Imagen tomada de Web Gallery of Art (10/04/2013)

Tal es la fórmula retórica asumida por Giotto en *La llamada del crucifijo de San Damiano*, c. 1295-1300,³⁸ en la iglesia alta de la Basílica de San Francisco en Asís.³⁹ El artista ilustra en este fresco la mirífica revelación que el *Poverello* tiene, cuando, orando en la ruinosa iglesia de San Damiano, escuchó la voz del

³⁸ Hemos hecho un breve análisis de dicho cuadro en la ya citada ponencia “La ciudad y su (re)creación poética en la pintura de Giotto”.

³⁹ Reconstruido por Marinangeli, el texto latino inscrito bajo el fresco de Giotto dice: CUM BEATUS FRANCISCUS ORARET ANTE IMAGINEM CRUCIFIXI, VOX DILAPSA EST DE CRUCE TER DICENS: FRANCISCE, VADE REPARA DOMUM MEAM QUAE TOTA DESTRUITUR: PER HOC ROMANAM SIGNIFICANS ECCLESIAM. (Citado en Alastair SMART, *The Assisi problem and the art of Giotto. A study of the “Legend of St. Francis” in the Upper Church of San Francesco*, Assisi, Oxford at the Clarendon Press, 1971, p. 265).

Cristo crucificado del altar, incitándole a reconstruir la iglesia, en referencia no tanto a aquella iglesita umbra,⁴⁰ sino especialmente a la Iglesia institucional de Roma.⁴¹

Para manifestar con mayor eficacia aquella aparición divina, Giotto introduce en su cuadro dos recursos compositivos para permitir ver el interior del templo desde el exterior. “Desmaterializa”, en primera instancia, los muros, sustituyéndolos por dos ficticios “vanos”, sostenidos sobre delicadas columnillas, cada uno de ellos concebidos para visibilizar –enmarcándolos y focalizándolos— al santo orante y al crucifijo sobre el altar. Además, el pintor sitúa a San Francisco en primer plano, casi fuera del templo, recortando su luminosa figura sobre un fondo oscuro, con aspecto de profundo nicho, coronado por el paño intacto del muro, con sus ménsulas, ventanas, arquillos ciegos y techo.

Para completar esa primera exteriorización de lo interior, Giotto hace desaparecer por completo, en el tercio derecho del cuadro, la parte superior de la pared y la techumbre correspondiente, para así lograr un doble objetivo: para permitir ver la cúspide del crucifijo (con el rótulo INRI), la bóveda de horno del ábside, el arco triunfal y el frontón del presbiterio; y, además, para significar el estado de ruina e incuria de aquel templo de Asís en particular, y de la Iglesia institucional de Roma, en general.

Con similar transparencia de la opacidad trabaja Duccio en *Cristo interrogado por Pilatos por primera vez*,⁴² 1308-1311, panel integrante de la *Maestà* de la catedral de Siena, donde plasma el episodio en que el gobernador romano, tras interrogar a Jesús, no halló en él culpa punible, pese a reconocerse Rey de los judíos.⁴³ En esta pequeña tabla el pintor comienza por reducir metonímicamente

⁴⁰ “Como quiera que el siervo del Altísimo no tenía en su vida más maestro que Cristo, plugo a la divina clemencia colmarlo de nuevos favores visitándole con la dulzura de su gracia. Prueba de ello es el siguiente hecho. Salió un día Francisco al campo a meditar, y al pasear junto a la iglesia de San Damián, cuya vetusta fábrica amenazaba ruina, entró en ella —movido por el Espíritu— a hacer oración; y mientras oraba postrado ante la imagen del Crucificado, de pronto se sintió inundado de una gran consolación espiritual. Fijó sus ojos, arrasados en lágrimas, en la cruz del Señor, y he aquí que oyó con sus oídos corporales una voz procedente de la misma cruz que le dijo tres veces: « ¡Francisco, vete y repara mi casa, que, como ves, está a punto de arruinarse toda ella! ».” (SAN BUENAVENTURA, *Leyenda Mayor*, II, 1. En SAN FRANCISCO DE ASÍS, *Escritos*. (San Buenaventura) *Leyenda mayor. Florecillas* (Edición preparada por José Antonio GUERRA), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2010, p. 174).

⁴¹ “Quedó estremecido Francisco, pues estaba solo en la iglesia, al percibir voz tan maravillosa, y, sintiendo en su corazón el poder de la palabra divina, fue arrebatado en éxtasis. Vuelto en sí, se dispone a obedecer, y concentra todo su esfuerzo en la decisión de reparar materialmente la iglesia, aunque la voz divina se refería principalmente a la reparación de la Iglesia que Cristo adquirió con su sangre, según el Espíritu Santo se lo dio a entender y el mismo Francisco lo reveló más tarde a sus hermanos.” (SAN BUENAVENTURA, *Leyenda Mayor*, II, 1. *Op. cit.*, p. 174.175).

⁴² Este suceso se halla descrito en Mt 27, 1-26; en Mc 15, 1-15; en Lc 23, 1-7; y en Jn 18, 28-40.

⁴³ San Lucas sintetiza así este suceso: “Et surgens omnis multitudo eorum, duxerunt illum ad Pilatum. Coeperunt autem illum accusare, dicentes: Hunc invenimus subvertentem gentem nostram, et prohibentem tributa dare Caesari, et dicentem se Christum regem esse. Pilatus autem interrogavit eum, dicens: Tu es Rex Iudaeorum? At ille respondens ait: Tu dicis. Ait autem Pilatus ad príncipes sacerdotum et turbas: Nihil invenio causae in hoc homine. Et illi

el palacio de Pilatos mediante una estrecha sala, en la que caben apenas él mismo, siete soldados y Cristo, junto a quienes se agolpa el grupo de judíos acusadores. La masiva presencia de estos últimos prolonga virtualmente la residencia del jerarca romano hacia un espacio edilicio que —sin techumbre ni soportes, y cuyo límite es la uniforme pared del fondo— luce aún más desmaterializado.



Fig. 6. DUCCIO, *Cristo interrogado por Pilatos por primera vez*, 1308-1311, panel de la *Maestà*, catedral de Siena. Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 10/04/2013)

Para colmo, dicha sala/palacio se sustenta sobre dos paredes en L y tres columnillas torsas, la intermedia de las cuales se desliza de manera inverosímil por detrás del Redentor, mientras el “trono” sobre el que se sienta el procurador romano entra en franca discrepancia con la postura de su ocupante y con las paredes sobre las que debería adosarse. Obviando tales discordancias en morfología y perspectiva, lo interesante es que Duccio usa aquí las tres columnillas —evidente frontera de la sala/palacio— y la ausencia de techo y soportes en la “habitación” ocupada por los judíos, como recursos para “transparentar” los herméticos muros de la residencia, con el fin de permitir al observador la contemplación del drama que se urde en su interior.

invalescant, dicentes: Commovet populum docens per universam Judaeam, incipiens a Galilaea usque huc. Pilatus autem audiens Galilaeam, interrogavit si homo Galilaeus esset. Et ut cognovit quod de Herodis potestate esset, remisit eum ad Herodem, qui et ipse Ierosolymis erat illis diebus.” (Lc 23, 1-7. En *Vulgatam*: 1038).

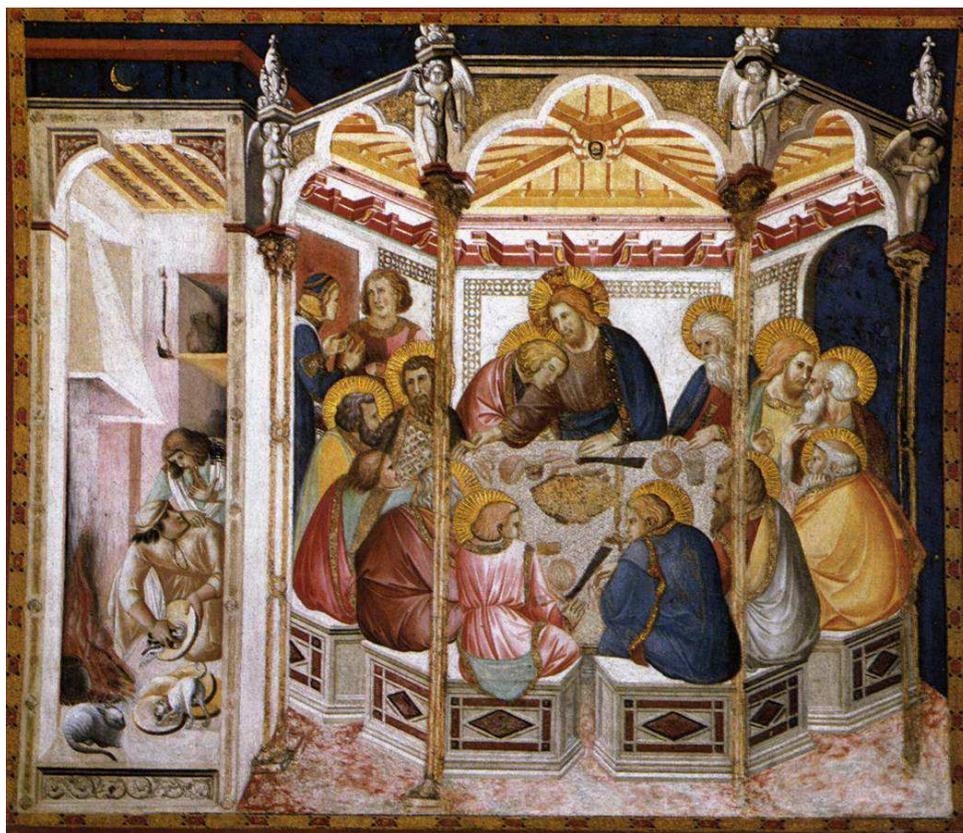


Fig. 7. PIETRO LORENZETTI, *La Última Cena*, c. 1320-1325, Basílica de San Francisco, Asís. Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 10/04/2013)

Un tanto diferente a la de Duccio es la propuesta de Pietro Lorenzetti (c. 1280-1348) en *La Última Cena*,⁴⁴ fresco plasmado hacia 1320-1325⁴⁵ en la iglesia inferior de la basílica de San Francisco en Asís,⁴⁶ para ilustrar los múltiples pormenores del decisivo acontecimiento de la instauración de la Eucaristía mientras Jesús celebraba con sus apóstoles el banquete de la Pascua judía.⁴⁷ De hecho, el pintor escoge aquí plasmar dos incidencias simultáneas, aunque de muy distinta significación, a saber, el momento en que Juan reclina su cabeza sobre el pecho de Jesús, y la revelación que este hace al discípulo amado, identificando al apóstol traidor con aquel a quien le daría un trozo de pan untado en salsa.⁴⁸

⁴⁴ Kurt WEIGELT (1974: s.p., fig. 89) atribuye esta *Última Cena* a la Escuela de Pietro Lorenzetti, y no a este último.

⁴⁵ Aun tomando nota de las discusiones de los expertos en torno a las fechas de ejecución de los frescos de Pietro Lorenzetti en la iglesia inferior de la basílica de San Francisco en Asís (desde algunos que, como Carlo Volpe, las suponen anteriores a 1320), Joachim POESCHKE (2003: 127) prefiere decantarse por la fecha de hacia 1325 para esta *Última Cena* y los otros frescos de Pietro Lorenzetti en dicha iglesia baja.

⁴⁶ Hemos hecho un breve análisis de este cuadro de Pietro Lorenzetti en el ya citado artículo “*Ascensio in Deum per vestigia et in vestigiis...*”

⁴⁷ El episodio de la Última Cena se relata con abundancia de detalles en Mt 26, 17-35; en Mc 14, 12-25; en Lc 22, 7-38; y en Jn 13, 1-38.

⁴⁸ Así lo refiere el evangelista Juan: “Cum haec dixisset Iesus, turbatus est spiritu: et protestatus est, et dixit: Amen, amen dico vobis: Quia unus ex vobis tradet me. Aspiciebant ergo ad invicem

Al interpretar ese dramático momento del desvelamiento de la traición de Judas —quien, sin orla de santidad y sentado junto a la cocina, recibe de manos del Salvador el pedazo de pan untado—, Lorenzetti, en vez de situarnos dentro del edificio, como lo hizo Duccio, nos permite ver desde fuera el interior de la casa donde Jesús celebra la Pascua con los suyos. Para ello, el artista imagina el cenáculo en forma de caprichoso templete exaédrico, en el que apenas caben, comprimidos, Cristo y sus doce discípulos, sentados de dos en dos, en torno a una mesa exagonal, sobre lujosos asientos marmóreos, que diseñan un chato exaedro, en perfecto paralelismo con el volumen constructivo principal.⁴⁹

De las seis facetas del templete, dos constituyen sendas puertas —la de ingreso al conjunto y la que comunica con la estrecha cocina⁵⁰—, mientras las tres facetas más próximas al espectador se truecan en transparentes vanos, coronados por arcos trilobulados que apean sobre finas columnillas. Como lo hiciera Duccio en el panel anterior, también Pietro Lorenzetti usa aquí esos tres vanos lobulados —como asimismo el falso “arco” que focaliza la mirada hacia el interior de la cocina⁵¹— con la consabida voluntad de desmaterializar y transparentar el espesor de los muros, para permitir visibilizar cuanto acontece en la reconditez de la casa. Así el artista nos deja ver en el exaedro central la institución de la Eucaristía y el anuncio de la defección de Judas, como asimismo nos facilita que en el angosto paralelepípedo de la cocina observemos el hacendoso trajinar de las sirvientas y los ágiles movimientos del perro y el gato buscando saciarse con las sobras de la comida.⁵²

discipuli, haesitantes de quo diceret. Erat ergo recumbens unus ex discipulis eius in sinu Iesu, quem diligebat Iesus. Innuvit ergo huic Simon Petrus, et dixit ei: Quis est, de quo dicit? Itaque cum recubisset ille supra pectus Iesu, dicit ei: Domine, quis est? Respondit Iesus: Ille est cui ego intinctum panem porrexero. Et cum intinxisset panem, dedit Iudae Simonis Iscariotae.” (Jn 13, 21-26. En *Vulgatam*: 1057).

⁴⁹ Alastair SMART dice sobre esta obra: “The *Last Supper* is extremely inventive, and the hexagonal construction given to the upper room at Jerusalem has no known precedent in Italian painting. The walls facing the spectator have been indicated by four piers composed of clustered columns, each supporting a statue of winged *putto*, so that we seem to look through a richly decorated loggia. The magnificence of this setting is enhanced by the attention accorded to the Cosmati-work and other ornamental details of the whole symmetrical structure and by the glowing colours of the draperies of the figures.” (*The dawn of Italian painting 1250-1400*, Oxford, Phaidon, 1978, p. 100).

⁵⁰ Alastair SMART (1978: 100) prosigue así su comentario sobre esta obra: “To the left, a crescent moon appears over a realistically rendered kitchen abutting on to the main apartment. Within the kitchen, by a blazing fire, a servant is scouring out a dish to offer scraps to a dog, while a cat drowns nearby. The realism of this delightful genre passage, which provides a telling contrast to the sacred scene of the Last Supper, and which is particularly notable for its light effects (the fire itself being the source of light), anticipates the down-to-earth naturalism beloved of the northern masters of the International Style, such as the Limbourg brothers, Broederlam, and Campin.”

⁵¹ Las líneas y planos de esa cocina —paredes, techumbre, piso, “marco” de encuadre— no concuerdan de ningún modo ni entre sí, ni, menos aún, con las líneas y planos rectores del exaedro principal.

⁵² Robert OERTEL (1966: 222) comenta así este fresco: “In the *Last Supper*, the uneasiness is alleviated. Judas sits among the disciples and reaches for a piece of bread that Christ is handling



Fig. 8. FRA ANGELICO, *La Anunciación*, c. 1430-1432, Museo del Prado, Madrid.
Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 10/04/2013)

Bastante similar a la de Pietro Lorenzetti en el cuadro anterior es la fórmula empleada un siglo más tarde por Fra Angelico (c. 1387-1455) en *La Anunciación* del Museo del Prado (c. 1430-1432).⁵³ El Beato artista permite aquí al observador contemplar desde el jardín aledaño el evento que se desarrolla en la recoleta casa de María.⁵⁴ Sin embargo, la solución del Angelico busca cierta originalidad respecto a la de Lorenzetti, al concebir la hermética residencia de la púdica doncella como un pórtico exento y transitable, del todo abierto por entre los numerosos y amplios arcos, sostenidos por ligeras columnas.

Obviando el impenetrable enclaustramiento elegido por la Virgen en lo más recóndito de su hogar, Fra Angelico exhibe aquí en luz meridiana la devota

him. The painter was absorbed not so much with the psychological content of the scene as with its external aspects: the festively lit round table, the landlord and his servant, the cook at the blazing log-fire conversing with his mate as he cleans the plates. The close attention to ancillary matters, trivial and incidental details, is almost a profanation; but there is an astonishing freshness of observation, and the representation of the scene, the interior of a hexagonal room, and the treatment of the lighting, are also very unusual. There was no other example of a hexagonal room in the whole range of Italian painting of interiors since the end of the thirteenth century.”

⁵³ Hemos analizado este retablo de Fra Angélico en el artículo “La Virgen de la Anunciación, un paradigma de humildad en la doctrina y la imagen de la Edad Media”, *Mirabilia. Journal of Antiquity & Middle Ages*, nº 15, Institut d’Estudis Medievals, Universitat Autònoma de Barcelona, julio-diciembre 2012, p. 343-344.

⁵⁴ El suceso de la Anunciación del ángel está relatado en Lc 1, 26-38.

intimidación de la chiquilla, la furtiva visita del arcángel,⁵⁵ el apenas perceptible diálogo entre ambos,⁵⁶ la tranquilizante promesa de la intervención del Espíritu Santo en la maternidad virginal de María,⁵⁷ su definitiva sumisión de esclava ante la voluntad divina,⁵⁸ y, en suma, el misterioso inicio de la historia de la Redención.

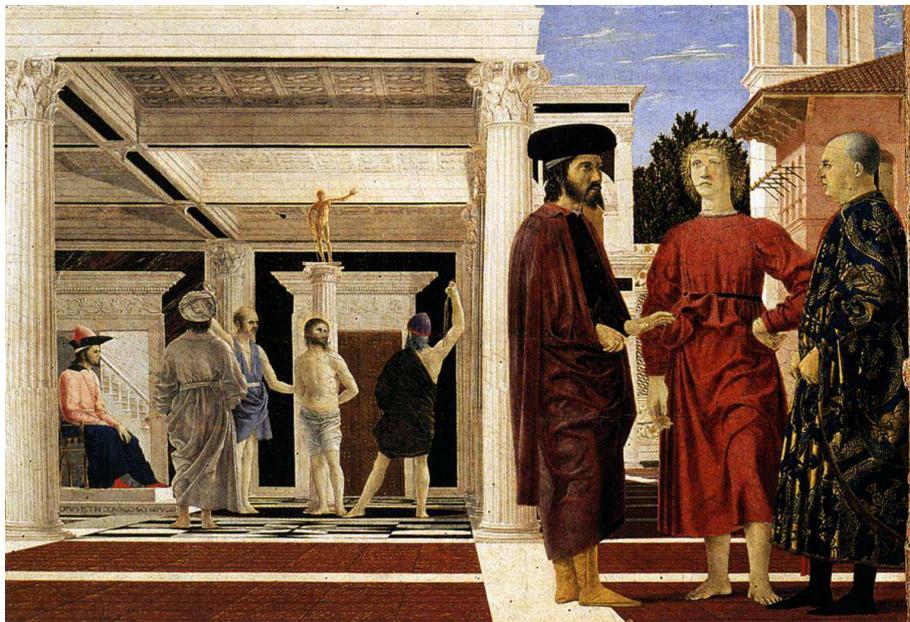


Fig. 9. PIERO DELLA FRANCESCA, *La flagelación de Cristo*, c. 1455, Galleria Nazionale delle Marche, Urbino. Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 10/04/2013)

Notable originalidad ofrece la fórmula asumida por Piero della Francesca (1416-1492) en *La flagelación de Cristo*, c. 1455, en la Galleria Nazionale delle Marche en Urbino. Sometiéndose por entero a las constricciones de la Sección Áurea, el pintor diagrama aquí sus líneas, planos, formas y volúmenes con un extremo rigor matemático. En sintonía con tan exigente estructura matemático-geométrica, Piero distribuye, en las proporcionales parcelas que le facilita el

⁵⁵ “In mense autem sexto, missus est angelus Gabriel a Deo in civitatem Galilaeae, cui nomen Nazareth, ad virginem desponsatam viro, cui nomen erat Ioseph, de domo David, et nomen virginis Maria.” (Lc 1, 26-27. En *Vulgatam*: 1011).

⁵⁶ “Et ingressus angelus ad eam dixit: Ave gratia plena: Dominus tecum: benedicta tu in mulieribus. Quae cum audisset, turbata est in sermone eius, et cogitabat qualis esset ista salutatio. Et ait angelus ei: Ne timeas Maria, invenisti enim gratiam apud Deum: ecce concipies in utero, et paries filium, et vocabis nomen eius Iesum: hic erit magnus, et Filius Altissimi vocabitur, et dabit illi Dominus Deus sedem David patris eius: et regnabit in domo Iacob in aeternum, et regni eius non erit finis. Dixit autem Maria ad angelum: Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco?” (Lc 1, 28-34. En *Vulgatam*: 1011).

⁵⁷ “Et respondens angelus dixit ei: Spiritus sanctus superveniet in te, et virtus Altissimi obumbrabit tibi. Ideoque et quod nascetur ex te sanctum, vocabitur Filius Dei. Et ecce Elisabeth cognata tua et ipsa concepit filium in senectute sua: et hic mensis sextus est illi, quae vocatur sterilis: quia non erit impossibile apud Deum omne verbum.” (Lc 1, 35-37. En *Vulgatam*: 1011).

⁵⁸ “Dixit autem Maria: Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum. Et discessit ab illa angelus.” (Lc 1, 38. En *Vulgatam*: 1011).

Numero de Oro, dos grandes espacios urbano-arquitectónicos: a la izquierda, modulado por una arquitectura clásica de columnas compuestas, el palacio de Pilatos, ante cuya presencia se efectúa la flagelación del Redentor;⁵⁹ a la derecha, la ciudad —en teoría, Jerusalén, si bien, en la práctica, semeja, por el aspecto de sus torres y techos, una urbe italiana coetánea al pintor—, lugar donde aparecen magnificados tres personajes (¿donante y familiares?), luciendo ricos vestidos del siglo XV.

El artista establece así una relación/tensión dialéctica entre las dos escenas y escenografías, al unir/contraponer el remoto drama de la flagelación de Jesús en el palacio jerosolimitano de Pilatos y la moderna vida de algunos florentinos en la ciudad toscana erigida a sus espaldas. Lo atractivo del caso es que Piero vuelve a concebir el palacio del procurador romano como un abierto espacio porticado, cuyas paredes de cierre (salvo la del fondo) se esfuman y transparentan, sustituidas por amplios intercolumnios, para así permitir ver desde fuera todo lo que sucede dentro.

4. Fragmentos totalizadores

Los pintores italianos del *Trecento* y el *Quattrocento* son también maestros consumados en recrear la entera ciudad o un edificio concreto mediante la metonimia, al significar una totalidad urbana o arquitectónica mediante una sola de sus partes.

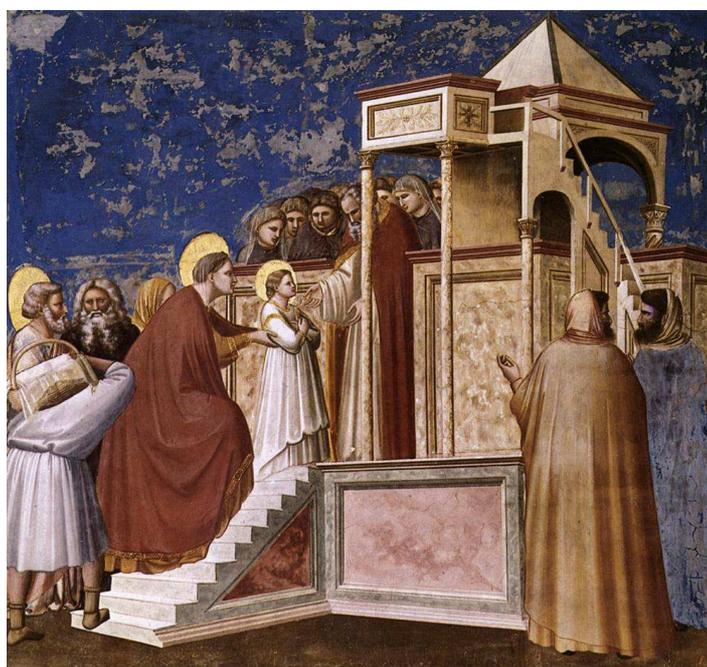


Fig. 10. GIOTTO, *Presentación de la Virgen al templo*, 1302-1305, Capilla Scrovegni, Padua. Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 10/04/2013)

Ese recurso retórico a la metonimia es utilizado con harta frecuencia por Giotto, como se aprecia, por ejemplo, en su *Presentación de la Virgen en el*

⁵⁹ La flagelación de Cristo es descrita en Mt 27, 26; y en Jn 19, 1.

templo, 1302-1305, de la Capilla Scrovegni en Padua.⁶⁰ Inspirándose en los textos apócrifos *Protoevangelio de Santiago*,⁶¹ *Evangelio del Pseudo Mateo*⁶² y *Libro de la Natividad de María*,⁶³ el artista representa el momento en que, después de que José llamase a algunas doncellas para que acompañaran a su pequeña hija al templo,⁶⁴ esta –niña de apenas tres años—, aprovechando un descuido de sus padres,⁶⁵ subió por sí sola las quince gradas ceremoniales⁶⁶ de la escalinata que daba acceso al templo,⁶⁷ sin volver la vista atrás para mirar a sus progenitores,⁶⁸ para gran sorpresa de todos los circunstantes.⁶⁹

Para significar el gran templo de Salomón y, de rebote, la entera ciudad de Jerusalén, el pintor se contenta con plasmar en ese fresco un minúsculo y desarticulado constructo, cuyo carácter cultural viene sugerido tanto por el casi escondido ciborio sobre el altar como por el púlpito, extrañamente expuesto

⁶⁰ Hemos analizado este fresco de Giotto en el artículo “La Presentación de María en el Templo en la pintura italiana bajomedieval. Análisis de cinco casos”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, XIV (44), Madrid, marzo-junio 2010, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información.

⁶¹ *Protoevangelio de Santiago*. Texto bilingüe griego / español. En SANTOS OTERO 2006: 130-170.

⁶² Apócrifo ya citado, Véase nuestra nota 7.

⁶³ *Liber de Nativitate Mariae*. Texto bilingüe latín / español. En SANTOS OTERO 2006: 238-252.

⁶⁴ Así narra este suceso el primer apócrifo mencionado: “Al llegar [María] a los tres años, dijo Joaquín: « Llamad a las doncellas hebreas que están sin mancilla y que tomen sendas candelas encendidas [para que la acompañen], no sea que la niña se vuelva atrás y su corazón sea cautivado por alguna cosa fuera del templo de Dios ». Y así lo hicieron mientras iban subiendo al templo de Dios. Y la recibió el sacerdote, quien, después de haberla besado, la bendijo y exclamó: « El señor ha engrandecido tu nombre por todas las generaciones, pues al fin de los tiempos manifestará en ti su redención a los hijos de Israel ». ” (*Protoevangelio de Santiago*, VII. 2: 142-143).

⁶⁵ “Y cuando ellos [sus padres] estaban entretenidos en cambiar sus vestidos de viaje por otros más limpios y curiosos, la Virgen del Señor se fue subiendo una a una todas las gradas, sin que nadie le diera la mano para levantarla y guiarla, de manera que, por lo menos en este punto, nadie podría decir que le faltaba la gravedad propia de la edad madura. Y es que ya el Señor hacía cosas magníficas en la infancia de su Virgen y daba a conocer de antemano con esta maravillosa señal cuan grande había de ser en el futuro.” (*Libro de la Natividad de María*, VI, 2: 245).

⁶⁶ “Quae cum posita esset ante templum Domini, quindecim gradus ita cursim ascendit ut penitus non aspiceret retrorsum, neque, ut solitum est infantiae, parentes requireret.” (*Evangelium Pseudo Matthaei*, IV: 186).

⁶⁷ “Erant autem circa templum iuxta quindecim graduum psalmos quindecim ascensionis gradus; nam quia templum erat in monte constitutum, altare holocausti, quod forinsecus erat, adiri nisi gradibus non valebat.” (*Liber de Nativitate Mariae*, VI, 1: 235).

⁶⁸ “Bajaron sus padres, llenos de admiración, alabando al Señor Dios porque la niña no se había vuelto atrás.” (*Protoevangelio de Santiago*, VIII, 1: 144).

⁶⁹ “In quo facto (el hecho de que María no mirase hacia atrás) omnes stupore attoniti tenebantur, ita ut ipsi pontifices templi mirarentur.” (*Evangelium Pseudo Matthaei*, IV: 186).

hacia el exterior del edificio.⁷⁰ Tras los muros de ese breve recinto se vislumbran las doncellas que sirven a Dios en el templo, mientras delante de ellas el sumo sacerdote acoge entre sus brazos a la recién presentada niña María, quien, conforme al relato apócrifo, asciende con celeridad las gradas del santuario,⁷¹ sin mirar siquiera hacia sus padres, a sus espaldas.⁷² A la postre, Giotto logra hacer inteligible la legendaria presentación de la virgencita al templo,⁷³ sugiriendo para ello la “idea” del enorme edificio salomónico y de la entera ciudad de Jerusalén mediante unos pocos planos geométricos desnudos, dispuestos en forma de irregular casita de muñecas.

Expediente muy distinto en morfología, aun cuando similar en concepto, es el ofrecido por Lippo Vanni (activo 1340-1375) en su *Presentación de María al templo*, pintada al fresco en 1360-1365 en la iglesia San Leonardo al Lago en Siena.⁷⁴ Para significar el templo de Jerusalén, el artista colma el luneto con un grácil y abierto pabellón exagonal, cuyo volumen central, en la cima de la escalinata, es un incongruente paralelepípedo abovedado. Por entre su enorme puerta abierta se entrevén tres oficiantes en torno al altar, incluyendo el sumo sacerdote que, obturando la mitad del vano de ingreso, acoge a la Virgen niña, mientras, del flanco derecho del santuario emerge una extraña quilla donde se alojan las jóvenes doncellas allí residentes al servicio de Yahvé.

⁷⁰ En su interesante monografía *The light of early Italian painting* (New Haven and London, Yale University Press, 1987), Paul HILLS comenta con amplitud (p. 44-46) este fresco de Giotto desde el punto de vista de la distribución de la luz sobre las diversas partes del templo.

⁷¹ Moshe BARASCH (1990: 83-84) destaca y trata de interpretar en este fresco el gesto de la Virgen María cruzando sus manos sobre el pecho.

⁷² Alastair SMART (1978: 82) se refiere así a esta obra: “In Giotto’s imagination the story had taken on the aspect of a tender scene of maternal solicitude on the part of St Anne, and of benign sympathy on the part of the High Priest; and the miraculously circumstance which was central to it –the child’s precocious ability to mount the fifteen steps of the Temple unaided— was in the process lost sight of.”

⁷³ Millard MEISS analiza así este cuadro: “The spirit of Giotto’s fresco in the Arena Chapel is even more remote from the miraculous event of the apocrypha. He sees in the story the drama of the departure of a young child from her home, and he shows wonderful sympathy for the human realities of the event. The final moment of the separation itself is represented. The child stands at the portal of the temple before the priest. Anne has accompanied her part way up the steps, but stops short of the final ones and bends toward her daughter, looking intently to her with mixed feelings while she both supports her and presents her to the priest. The little girl, crossing her arms over her breast, accept the transfer quietly, reassured by the tender but firm intention of her mother and the understanding warmth of the priest, who bows his head and opens his arms in a gentle welcome. Her entry into the new world of the temple is made less trying also by the appearance nearby of her future companions, the virgins. They crowd together, enveloping the child and the priest and peering over the wall with benevolent curiosity at the newcomer.” (*Painting in Florence and Siena after the Black Death. The arts, religion and society in the mid-fourteenth century*, New York, Harper & Row, 1964, p. 28).

⁷⁴ En el recién citado artículo “La Presentación de María en el Templo en la pintura italiana bajomedieval. Análisis de cinco casos”, analizamos también esta obra de Lippo Vanni, si bien en dicho artículo el fresco aparece, por error, atribuido a Lippo Memmi.



Fig. 11. LIPPO VANNI, *Presentación de María al templo*, 1360-1365, San Leonardo al Lago, Siena. Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 10/04/2013)

Vanni exagera la desmaterialización del inmueble mediante el adelgazamiento extremo de los muros y columnas, la enorme amplitud de los intercolumnios, el etéreo vacío de los espacios intermedios e incluso la estrechez y frontalidad del cuerpo central, con apariencia de simple pared delgada. No sería descartable que, con semejante desmaterialización y vaciamiento de la estructura edilicia, el pintor quiera poner de relieve con vigorosa compacidad física la escalinata de ingreso al santuario, la cual juega especial protagonismo en la deliciosa anécdota de la virgencita, niña de tres años que sube por sí sola, con desenvuelta celeridad, sus quince gradas ceremoniales,⁷⁵ para consagrarse al servicio de Dios, tras desentenderse por entero de sus padres.⁷⁶

⁷⁵ Según la tradición, esas quince gradas permitían recitar, una a una, las quince plegarias con que se acostumbraba acercarse al tabernáculo. El dato preciso de que eran quince gradas se incluye, por ejemplo, en el *Evangelio del Ps. Mateo*, IV: 185-186.

⁷⁶ Así comienza el *Evangelio del Ps. Mateo* a relatar esta presentación de María al templo: “Post haec autem, expletis mensibus novem, peperit Anna filiam, et vocavit nomen eius Mariam. Cum autem tertio anno perlactasset eam, abierunt simul Ioachim et Anna uxor eius ad templum Domini, et offerentes hostias Domino tradiderunt infantulam suam Mariam in contubernium virginum, quae die noctuque in Dei laudibus permanebant.” (*Evangelium Pseudo Matthaei*, IV: 185-186).



Fig. 12. PAOLO UCCELLO, *Nacimiento de la Virgen María*, c. 1435, catedral de Prato. Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 10/04/2013)

Una nueva interpretación del fragmento como totalidad y de la totalidad como fragmento proporciona Paolo Uccello (1397-1475) en su *Nacimiento de la Virgen María*, figurada al fresco hacia 1435 en la catedral de Prato. En el sector central del luneto el artista plasma, en forma de estrecho paralelepípedo, la alcoba conyugal, colmada por entero por el inmenso lecho, sobre el que la recién parida Ana es atendida por dos sirvientas. Delante de la cama, si bien fuera de la habitación –por mejor decir, en un espacio accesorio que “continúa” virtualmente el aposento de la parturienta—, el artista representa la escena del baño de la neonata, que efectúan dos comadronas y una joven asistente, mientras a su lado se yerguen, enhiestas, las figuras de la donante y sus dos comparsas.

Para llenar los espacios residuales del luneto, Uccello “completa” la casa de Ana superponiendo a la alcoba una improbable “terraza”, de pretil perforado por tondos tetralobulados, y construyendo a la izquierda una escalera por donde descende otra sirvienta con vituallas. Con el fin de significar esos dos clásicos puntos focales del nacimiento de María –la escena del baño y las atenciones recibidas por la recién parida en su lecho—, Uccello se sirve de apenas tres o cuatro planos para construir una simple habitación miniaturizada, a modo de caja semitransparente, esbozo arquitectónico mínimo que le sirve, a su vez, para sugerir la entera residencia de Joaquín y Ana.

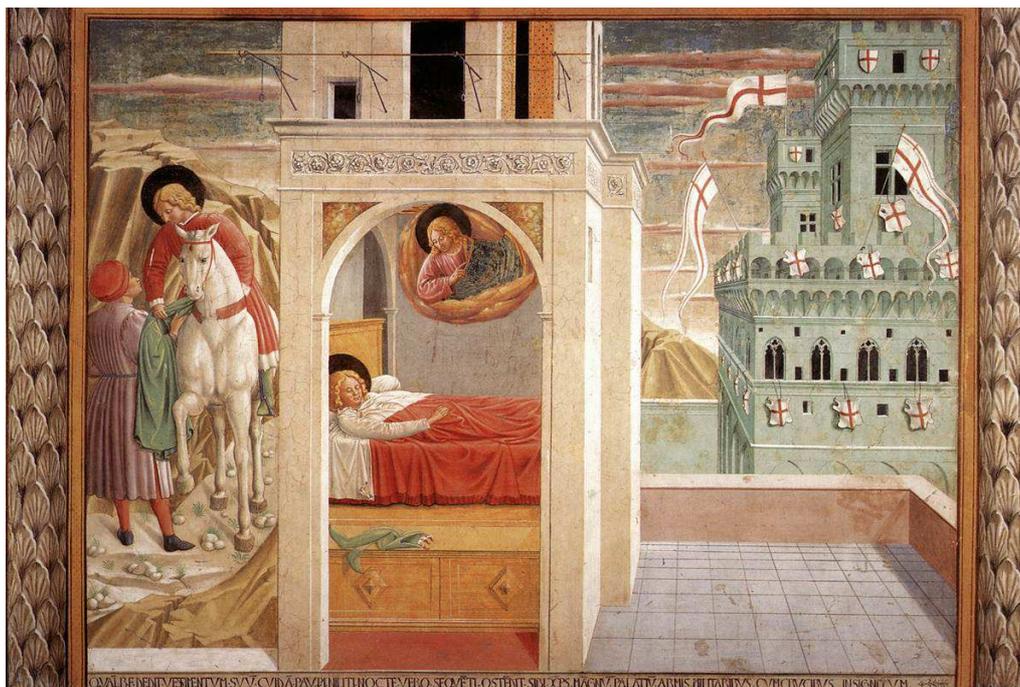


Fig. 13. BENOZZO GOZZOLI, *San Francisco regalando su vestido y Visión de la Iglesia militante y triunfante*, 1452, Capilla de San Francisco, Montefalco. Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 10/04/2013)

Mucho más complejo es el procedimiento concebido por Benozzo Gozzoli en su *San Francisco regalando su vestido y Visión de la Iglesia militante y triunfante*, 1452, en la Capilla de San Francisco en Montefalco. Pautándolo según una rígida urdimbre de verticales y horizontales, el pintor articula el espacio plástico en tres escenas adyacentes, si bien relativamente autónomas. A la izquierda, sobre un fondo de montañas se aprecia al joven caballero Francisco de Asís en el momento de entregar su vestido a un caballero pobre.⁷⁷ En el centro, enmarcado por un transparente “arco” (en realidad, una hermética pared), el mismo Francisco recibe en la noche siguiente, mientras duerme en casa, una revelación celestial en la que Cristo (visible sobre el lecho del santo, entre nubes de gloria) muestra un espléndido palacio repleto de escudos de armas y banderas signados por la cruz, destinado para él y sus caballeros, como recompensa por su reciente acto de caridad en favor del caballero pobre.⁷⁸

⁷⁷ “Una vez recobradas las fuerzas corporales y cuando –según su costumbre– iba adornado con preciosos vestidos, le salió al encuentro un caballero pobre y mal vestido. A la vista de aquella pobreza, se sintió conmovido su compasivo corazón, y, despojándose inmediatamente de sus atavíos, vistió con ellos al pobre, cumpliendo así, a la vez, una doble obra de misericordia: cubrir la vergüenza de un noble caballero y remediar la necesidad de un pobre.” (SAN BUENAVENTURA, *Leyenda Mayor*, I, 2. *Op. cit.*, p. 170-171).

⁷⁸ “A la noche siguiente, cuando estaba sumergido en profundo sueño, la clemencia divina le mostró un precioso y grande palacio, en que se podían apreciar toda clase de armas militares, marcadas con la señal de la cruz de Cristo, dándosele a entender con ello que la misericordia ejercitada, por amor al gran Rey, con aquel pobre caballero sería galardonada con una recompensa incomparable. Y como Francisco preguntara para quién sería el palacio con aquellas armas, una voz de lo alto le aseguró que estaba reservado para él y sus caballeros.” (SAN BUENAVENTURA, *Leyenda Mayor*, I, 3. *Op. cit.*, p. 171).

Esa visión sobrenatural es precisamente la que Gozzoli materializa en el sector derecho del cuadro, dominado por una sólida fortaleza repleta de escudos y estandartes. Queda, sin embargo, sobrentendido aquí el desenlace de esa contemplación celestial, cuando el Señor revele al santo que tan impresionante palacio repleto de emblemas heráldicos simboliza no una humana gloria militar, sino un galardón espiritual que obtendría por su futura obra como fundador de la orden de los Hermanos Menores.⁷⁹ Ahora bien, de entre los muchos elementos de interés en este cuadro, cabe destacar ahora, en el sector central, la metonímica sustitución de la entera casa paterna por el simple y estrecho prisma abierto que figura la alcoba del *Poverello*.

5. La ciudad como casa, la casa como ciudad

A la hora de recrear poéticamente la ciudad, los artistas italianos del *Trecento* y el *Quattrocento* extienden a menudo hasta la desmesura las posibilidades metafóricas de la sinonimia, al proponernos la identificación casa = ciudad. Semejante licencia retórica se manifiesta cuando plasman en sus cuadros una simple vivienda (o, mejor aún, alguna de sus simples partes) como metonimia de la entera ciudad, como signo paradigmático capaz de significar la totalidad urbana.

Esa estrategia de identificación metonímica, consistente en “definir” una totalidad por una sola de sus partes, la hace patente Giotto en *Jesús camino del Calvario*, 1302-1305,⁸⁰ en la Capilla Scrovegni de Padua. En este fresco el maestro toscano sustituye la entera ciudad de Jerusalén por el breve bosquejo de una de sus puertas amuralladas, por la que sale el cortejo que acompaña a Cristo hacia el lugar de su suplicio en la cruz.⁸¹

⁷⁹ “Al despertar por la mañana —como todavía no estaba familiarizado su espíritu en descubrir el secreto de los misterios divinos e ignoraba el modo de remontarse de las apariencias visibles a la contemplación de las realidades invisibles— pensó que aquella insólita visión sería pronóstico de gran prosperidad en su vida. Animado con ello y desconociendo aún los designios divinos, se propuso dirigirse a la Pulla con intención de ponerse al servicio de un gentil conde, y conseguir así la gloria militar que le presagiaba la visión contemplada. Empezó poco después el viaje, dirigiéndose a la próxima ciudad, y he aquí que de noche oyó al Señor que lo hablaba familiarmente: «Francisco, ¿quién piensas podrá beneficiarte más: el señor o el siervo, el rico o el pobre? ». A lo que contestó Francisco que, sin duda, el señor y el rico. Prosiguió la voz del Señor: « ¿Por qué entonces abandonas al Señor por el siervo y por un pobre hombre dejas a un Dios rico? ». Contestó Francisco: « ¿Qué quieres, Señor, que haga? » (cf. Hch 9,6). Y el Señor le dijo: « Vuélvete a tu tierra (Gén 32,10), porque la visión que has tenido es figura de una realidad espiritual que se ha de cumplir en ti no por humana, sino por divina disposición ».” (SAN BUENAVENTURA, *Leyenda Mayor*, I, 3. *Op. cit.*, p. 171).

⁸⁰ Joachim POSCHKE (2003: 184-192) fecha estos frescos de la Capilla Scrovegni en 1303-1305.

⁸¹ Este episodio de la Pasión de Cristo es relatado en Mt 27, 32-33; en Mc 15, 20-22; en Lc 23, 25-32; y en Jn 19, 16-17.



Fig. 14. GIOTTO, *Jesús camino del Calvario*, 1302-1305, Capilla Scrovegni, Padua.
Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 10/04/2013)

Prescindiendo, en efecto, de la convencional exposición panorámica de múltiples viviendas y edificios públicos, con la que se acostumbra representar las urbes —plétora de información objetiva que en este episodio de la Pasión podría distraer la atención ante el drama central—, Giotto selecciona la mencionada puerta de salida como metonímico sucedáneo de Jerusalén, por dos motivos complementarios: ante todo, porque ella es un elemento arquitectónico que identifica con claridad la capital amurallada; además, y en especial, porque dicha puerta —por la que Cristo es compelido hacia fuera como reo de muerte— es un distintivo paradigmático capaz de simbolizar la expulsión de Jesús de la ciudad para ser crucificado,⁸² con el mismo valor paradigmático que, en la aledaña escena de *La entrada de Jesús en Jerusalén*,⁸³ una similar puerta amurallada simboliza por sí sola —como sucedáneo de la entera ciudad— la triunfal acogida de Jesús como Rey por los jerosolimitanos.

⁸² En referencia a este fresco, Moshe BARASCH (1990: 154) se interesa por el gesto de empujar la ropa de alguien, al decir: “In the Arena Chapel Giotto once more painted the same gesture of pulling the coat, or a gesture closely related to it. In *Christ Bearing the Cross*, we see the Virgin (at the extreme left of the picture), coming out of the city gate, to follow her son who is bearing the cross, but she is brutally pushed aside by a beardless figure wearing a helmet-like headgear, obviously a Roman soldier. He grasps the Virgin’s cloak, and forcefully tugs it towards the left, out of the picture —that is, in the direction opposed to that of Christ bearing the cross. The Virgin, thus suddenly prevented from following her son, turns her head towards Christ.”

⁸³ GIOTTO, *La entrada de Jesús en Jerusalén*, 1302-1305, fresco. Capilla Scrovegni, Padua.

A mayor abundancia, ese simple fragmento arquitectónico, reflejo simbólico de la totalidad urbana, ocupa solo una porción insignificante en el margen izquierdo del cuadro, como para no ensombrecer el protagonismo del Redentor, visto en primer plano en su doliente ascenso al Gólgota con su cruz a cuestas.



Fig. 15. TADDEO GADDI, *La expulsión de Joaquín del templo y El anuncio del ángel a Joaquín*, 1326-1330, Capilla Baroncelli, Santa Croce, Florencia. Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 10/04/2013)

Esa idea de la ciudad como edificio y del edificio como ciudad está también presente en el fresco doble de Taddeo Gaddi (activo c. 1330-1366),⁸⁴ *La expulsión de Joaquín del templo y El anuncio del ángel a Joaquín*, 1326-1330,⁸⁵ de la Capilla Baroncelli en la iglesia de Santa Croce de Florencia.⁸⁶

Al dividir el luneto en dos sectores claramente antitéticos, si bien físicamente unidos en un paisaje “integrado”, el pintor refuerza tal sinonimia. En el sector izquierdo plasma el repudio de Joaquín del santuario,⁸⁷ insertando para ello una alta y frágil construcción basilical: esta significa no solo el templo de Salomón – del que él es rechazado, mientras allí son acogidos otros fieles,⁸⁸ que ingresan por su “abierta” nave lateral derecha—, sino también Jerusalén en su conjunto.

⁸⁴ Véase Richard FREMANTLE, *Florentine Gothic Painters. From Giotto to Masaccio. A guide to painting in and near Florence 1300 to 1450*, London, Martin Secker and Warburg, 1975, p. 72.

⁸⁵ POESCHKE (2003: 250) fecha hacia 1330 esta escena doble de Taddeo Gaddi, y sus otros frescos en la capilla Baroncelli con escenas de la vida de la Virgen.

⁸⁶ Alastair SMART (1976: 78) hace un breve comentario formalista sobre esta pintura y sobre las otras ocho escenas que la acompañan en el muro izquierdo (Este) de la Capilla Baroncelli.

⁸⁷ Recuérdese lo que sobre este episodio fabuloso dijimos al analizar el homólogo fresco de Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua.

⁸⁸ Esa reconfortante acogida de otros fieles viene indicada aquí por la presencia de dos de ellos, que entran al santuario a través de su “abierta” nave derecha.

Semejante sustitución vicaria de la ciudad por el solo templo viene reforzada por la escena en el sector derecho del luneto, donde se representa el sueño en que Joaquín, mientras se halla recluido entre sus pastores en el campo, lejos de la capital,⁸⁹ recibe de un ángel la revelación del inminente nacimiento de su hija.⁹⁰ Esa nítida antítesis entre el amorfo paisaje rocoso donde se verifica el revelador anuncio y la regular volumetría geométrica del santuario jerosolimitano refuerza aún más la metonímica sinonimia entre edificio (templo) y ciudad (Jerusalén).



Fig. 16. MASACCIO, *El tributo de la moneda*, 1426-1427, Capilla Brancacci, iglesia del Carmine, Florencia. Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 10/04/2013)

Idéntica intercambiabilidad edificio = ciudad se aprecia en el célebre cuadro de Masaccio (1401-1428), *El tributo de la moneda*, 1426-1427, de la Capilla Brancacci, en la iglesia florentina de Santa Maria del Carmine.⁹¹ A todo lo ancho de un vasto paralelogramo, el artista sitúa al mismo tiempo –como si fuese un único episodio— tres momentos sucesivos del relato evangélico del pago del impuesto del templo, al entrar Jesús con los apóstoles en Cafarnaúm: en el

⁸⁹ Así narra el *Evangelio del Ps. Mateo* este episodio: Tras haber sido excluido del templo por el escriba Rubén, Joaquín “Passus itaque verecundiam in conspectu populi, abcessit de templo Domini plorans, et non est reversus in domum suam, sed abiit ad pecora sua, et duxit secum pastores inter montes in longinquam terram, ita ut per quinque menses nullum nuntium potuisset audire de eo Anna uxor eius.” (*Evangelium Pseudo Matthaei*, II, 1: 179-180).

⁹⁰ Tras señalar que Joaquín comunicó a un joven que se le apareció en las montañas el hecho de haber sido obligado a abandonar el templo, por la vergüenza de no tener descendencia después de veinte años de matrimonio con su esposa, este mismo apócrifo prosigue así el relato de la revelación angélica: “Et cum haec dixisset, respondit ei iuvenis: «Angelus Dei ego sum, qui apparui hodie uxori tuae flenti et oranti, et consolatus sum eam, quam scias ex semine tuo concepisse filiam. Haec in templo Dei erit et Spiritus Sanctus requiescet in ea; et erit beatitudo eius super omnes sanctas feminas, ita ut nullus possit dicere quia fuit talis ante eam, sed et post eam numquam erit ei similis ventura in hoc saeculo. Propter quod descende de montibus et revertere ad coniugem tuam, et invenies eam habentem in utero : excitavit enim Deus semen in ea, unde gratias referas Deo, et semen eius erit benedictum, et ipsa erit benedicta et mater benedictionis aeternae constituetur.»” (*Evangelium Pseudo Matthaei*, III, 1-2: 182-183).

⁹¹ Paul HILLS (1987: 137-138) hace un brevísimo comentario formalista sobre algunos colores de este fresco.

centro, en medio de sus discípulos el Mesías indica a Pedro dónde buscar la moneda del tributo al templo que le exige el recaudador, enhiesto a su vera;⁹² en el extremo izquierdo, Pedro pesca en el lago de Genesaret un pez, de cuya boca extrae la moneda;⁹³ en el extremo derecho el mismo Pedro entrega la moneda del impuesto al recaudador junto a una construcción religiosa de apariencia monumental. Ese solitario edificio —el templo, para cuyo servicio se recauda el tributo— viene, una vez más, a representar, en metonímico remplazo, la entera ciudad de Cafarnaúm, como su equivalente simbólico y su sucedáneo visual.



Fig. 17. PIERO DELLA FRANCESCA, *Veneración de los maderos de la cruz, y Encuentro de Salomón y la reina de Saba*, c. 1452, iglesia de San Francisco, Arezzo. Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 10/04/2013)

Bastante similar a la planteada casi ciento treinta antes por Taddeo Gaddi en el ya analizado fresco *La expulsión y La revelación de Joaquín por el ángel* es la fórmula asumida por Piero della Francesca en la escena doble *La veneración de los maderos de la cruz, y El encuentro de Salomón y la reina de Saba*, pintada hacia 1452 en la Capilla Mayor de la iglesia de San Francisco en Arezzo.

También Piero plasma aquí, en los dos sectores de una composición aparentemente unitaria, dos eventos distintos en el tiempo y en el espacio. En el sector izquierdo, íntegramente modulado por un irregular paisaje de montañas y árboles, el artista representa el legendario suceso conforme al cual la reina de Saba, en su camino a Jerusalén para visitar a Salomón, al encontrar unos maderos

⁹² Así inicia San Mateo a relatar este episodio: “Cuando entraron en Cafarnaúm, se acercaron a Pedro los que cobraban las didracmas, y le dijeron: « ¿No paga vuestro Maestro las didracmas? ». Dice él: « Sí. » Y cuando llegó a casa, se anticipó Jesús a decirle: « ¿Qué te parece, Simón?: los reyes de la tierra, ¿de quién cobran tasas o tributo, de sus hijos o de los extraños? » (Mt 17, 24-25. En *Biblia de Jerusalén* (Edición española. Dirección: José Ángel UBIETA LÓPEZ, Coordinador general: Víctor MORLA ASENSIO), Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998, p. 1.449-1.450. En lo sucesivo citaremos esta obra con la abreviatura *Biblia de Jerusalén*).

⁹³ El evangelista prosigue así su narración: “Al contestar él [Pedro]: « De los extraños», Jesús le dijo: « Por tanto, libres están los hijos. Sin embargo, para que no les sirvamos de escándalo, vete al mar, echa el anzuelo, y el primer pez que salga, cógelo, ábrele la boca y encontrarás un estáter. Tómalo y dáselo por ti y por mí. »” (Mt 17, 25-27. En *Biblia de Jerusalén*: 1.450).

(extraídos del árbol nacido de la tumba de Adán) que formaban un puente, se arrodilló ante ellos para venerarlos, tras recibir la revelación de que ellos serían usados varios siglos más tarde para construir la cruz donde moriría Cristo. En la parte derecha del fresco, geométricamente estructurada por el monumental palacio de Salomón en Jerusalén, el pintor narra el momento del encuentro de la reina de Saba con el rey hebreo.⁹⁴

Al separar esas dos escenografías tan diferentes –natural la de la izquierda (el paisaje aledaño a Jerusalén), cultural la de la derecha (el palacio del rey sabio en dicha capital)—, Piero della Francesca insiste de nuevo en la metonímica similitud y mutua sustitución edificio = ciudad, con el palacio de Salomón como sustituto de Jerusalén como un todo.

6. El espacio urbano como escenografía

Los pintores italianos del *Trecento* y el *Quattrocento* utilizan a menudo la representación de la ciudad como una mera tramoya teatral, un simple aparato ficticio, susceptible de sugerir la circunstancia urbana en que se desarrolla el acontecimiento descrito en el cuadro. Semejante postura revela una original modalidad de creación simbólica de la ciudad mediante la táctica de “poner en escena” lo urbano-arquitectónico, exhibiendo la ciudad y sus construcciones como fantasmagórica escenografía ante la cual el hombre “escenifica” su drama particular.

Tal es la solución adoptada por Giotto en *La renuncia a los bienes paternos*, c. 1295-1300,⁹⁵ en la iglesia alta de la basílica de San Francisco en Asís,⁹⁶ episodio en que, luego de que su padre, Pietro di Bernardone, le recriminase con dureza por malversar su fortuna y le pidiese renunciar a su herencia,⁹⁷ Francisco se desnuda por entero y arroja sus vestidos a los pies del airado progenitor,⁹⁸ antes de que el obispo de Asís acierte a cubrirlo con su capa pluvial.⁹⁹

⁹⁴ Este episodio aparece relatado en el *Libro Primero de los Reyes*, 10, 1-13.

⁹⁵ POESCHKE (2003: 64 y 68) fecha hacia 1295-1300 estos frescos de Giotto sobre la Leyenda de San Francisco en la iglesia alta de la Basílica de San Francisco. Por el contrario, Eugenio BATTISTI (1960: 43-55) los fecha en 1296-1297, incluyendo el de la renuncia a los bienes paternos.

⁹⁶ Giuseppe BASILE se refiere a los arduos y no resueltos problemas del encargo, fechas de ejecución y realización de estos frescos del ciclo franciscano en la iglesia alta de la Basílica de San Francisco en Asís. (*Giotto. Las historias franciscanas*, Milán, Electa, 1996, p. 13-17).

⁹⁷ “Intentaba después el padre según la carne llevar al hijo de la gracia —desposeído ya del dinero— ante la presencia del obispo de la ciudad, para que en sus manos renunciara a los derechos de la herencia paterna y le devolviera todo lo que tenía.” (SAN BUENAVENTURA, *Leyenda Mayor*, II, 4. *Op. cit.*, p. 176).

⁹⁸ “Se manifestó muy dispuesto a ello el verdadero enamorado de la pobreza, y, llegando a la presencia del obispo, no se detiene ni vacila por nada, no espera órdenes ni profiere palabra alguna, sino que inmediatamente se despoja de todos sus vestidos y se los devuelve al padre. Se descubrió entonces cómo el varón de Dios, debajo de los delicados vestidos, llevaba un cilicio ceñido a la carne. Además, ebrio de un maravilloso fervor de espíritu, se quita hasta los calzones y se presenta ante todos totalmente desnudo, diciendo al mismo tiempo a su padre: «Hasta el presente te he llamado padre en la tierra, de aquí en adelante puedo decir con absoluta



Fig. 18. GIOTTO, *La renuncia a los bienes paternos*, c. 1295-1300, iglesia alta, Basílica de San Francisco, Asís. Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 10/04/2013)

El artista divide aquí la composición en dos compactos grupos, cada uno de los cuales aparece dominado por sendos edificios:¹⁰⁰ a la izquierda, el grupo del padre del santo y sus acompañantes resulta “modulado” simbólicamente por una minúscula construcción de apariencia palaciega; a la derecha, el grupo de San Francisco con el obispo y otros eclesiásticos se recorta contra el fondo escenográfico de un pequeño edificio de aspecto vagamente eclesial, como lo sugiere, sobre todo, el templete clásico que lo corona.

Pese al escaso volumen de esos dos sintéticos edificios, Giotto crea una convincente tramoya urbana, capaz de conseguir un doble propósito. Ante todo, como ya lo vimos antes en otros casos, representa metonímicamente, mediante dos breves “fragmentos” arquitectónicos, la totalidad de la ciudad de Asís, donde

confianza: *Padre nuestro, que estás en los cielos* (Mt 6,9), en quien he depositado todo mi tesoro y toda la seguridad de mi esperanza.» (SAN BUENAVENTURA, *Leyenda Mayor*, II, 4. *Op. cit.*, p. 176-177).

⁹⁹ “Al contemplar esta escena el obispo, admirado del extraordinario fervor del siervo de Dios, se levantó al instante y —piadoso y bueno como era— llorando lo acogió entre sus brazos y lo cubrió con el manto que él mismo vestía.” (SAN BUENAVENTURA, *Leyenda Mayor*, II, 4. *Op. cit.*, p. 177).

¹⁰⁰ James H. STUBBLEBINE (1985: 21) hace un breve comentario formalista de esta obra, comparándola con otra posterior de Giotto sobre el mismo tema en la Capilla Bardi de Florencia.

acontece el evento. Además, al separar con tan profundo y concluyente hiato ambos grupos y espacios –de un lado, el opulento Pietro di Bernardone con gente de mundo, sobre fondo de palacio profano; del otro, San Francisco con el obispo y los clérigos, sobre fondo de basílica—, Giotto pretende significar, a la izquierda, la riqueza y los bienes terrenales del mundo inmanente (la ciudad profana), a los que renuncia *il Poverello*, y, a la derecha, la pobreza y la consagración al servicio de Dios (la Iglesia), a las que Francisco se entrega sin reservas, tras desnudarse de pies a cabeza.¹⁰¹



Fig. 19. BENOZZO GOZZOLI, *Renuncia de San Francisco a los bienes terrenales*, 1453, Capilla de S Francisco, Montefalco. Imagen tomada de Web Gallery of Art (10/04/2013)

Aun tratándose del mismo tema iconográfico, Benozzo Gozzoli, en su *Renuncia de San Francisco a los bienes terrenales*, 1453, en la Capilla de San Francisco en Montefalco, brinda una solución compositiva bastante diferente a la dispuesta por Giotto en el cuadro precedente, si bien coincide con esta en su propósito conceptual. En efecto, al margen de la previsible separación entre los dos grupos de protagonistas, Gozzoli inunda la retroescena del fresco con un impresionante conjunto de monumentales edificios –civiles los de la izquierda y el fondo; eclesial el de la derecha—, que, por su peculiar morfología y estilo, identifican claramente una ciudad italiana medieval, en este caso, Asís.

Y, sin embargo, la cristalina geometría de sus volúmenes, la pulida desnudez de sus facetas, la inverosímil riqueza de su piso de mármoles taraceados y la impresionante soledad de sus calles y casas revelan a todas luces que ese es solo un gigantesco decorado teatral, una artificiosa escenografía monumental, “creada” en la pura fantasía del pintor para hacer aún más conmovedoramente ejemplar la renuncia absoluta del santo al mundo terrenal.

¹⁰¹ En ese mismo orden de ideas POESCHKE (2003: 65-66) afirma: “le vide médian entre les deux architectures servant de cadre à la scène du *Renoncement aux biens paternels*, et clairement défini comme une césure, n’est pas uniquement dicté par des soucis de composition ; il sert aussi à la narration picturale en symbolisant le profond fossé qui sépare les deux parties en présence. Cité devant le tribunal épiscopal par son père qui l’accuse d’avoir dilapidé la fortune familiale, saint François se défait en public de ses vêtements et les redonne à son père qu’il décide de quitter.”

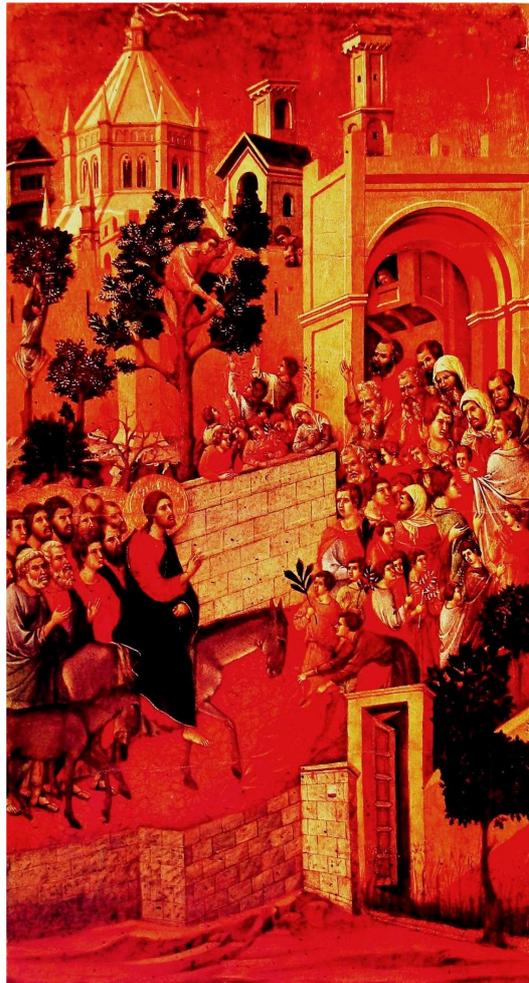


Fig. 20. DUCCIO, *La entrada de Jesús en Jerusalén*, 1308-1311, panel de la *Maestà*, catedral de Siena. Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 10/04/2013)

Bastante diferente es, en cambio, el procedimiento concebido por Duccio en *La entrada de Jesús en Jerusalén*, 1308-1311,¹⁰² panel integrante del reverso de la *Maestà* en la catedral de Siena.¹⁰³ Luce ya atractivo el teatral artificio de imaginar la Jerusalén bíblica como una medieval ciudad toscana, si bien el pintor se ha contentado con expresar esa anacrónica “modernidad” urbana sintetizando la imaginaria urbe itálica mediante dos paradigmáticos edificios muy frecuentes en Toscana,¹⁰⁴ a saber, una gótica cúpula con tambor octogonal y una prismática torre del homenaje de un *Palazzo Pubblico*.

No obstante, más allá de ese nada novedoso anacronismo, Duccio parece querer acentuar el sentido de recibimiento triunfal de Jesús en Jerusalén mediante

¹⁰² OERTEL (1966: 197) y WEIGELT (1974) fechan el retablo de la *Maestà* en 1308-1311. Según OERTEL (1966: 197), el retablo, comisionado en 1308, fue completado en 1311.

¹⁰³ Según James H. STUBBLEBLINE este panel fue pintado por Ambrogio Lorenzetti, cuando formaba parte del taller de Duccio. (STUBBLEBINE 1979, vol. I: 32, 43 y 57; y vol. II: s.p., fig. 100).

¹⁰⁴ Véase lo que sobre esta *Entrada en Jerusalén* aporta Florens DEUHLER (*Duccio*, Milano, Electa, 1984, p. 169-171).

dos recursos convergentes: en primer lugar, oculta casi del todo las murallas – hermética y hostil frontera urbana—por detrás de los frondosos árboles sobre los que un par de jóvenes colectan ramas para aclamar a Jesús;¹⁰⁵ además agiganta la puerta de ingreso, convirtiéndola en un genuino arco de triunfo, para simbolizar con mayor fuerza la idea del recibimiento triunfal del Mesías en Jerusalén,¹⁰⁶ cuya puerta amurallada han abierto de par en par sus habitantes.



Fig. 21. PIETRO LORENZETTI, *Jesús camino del Calvario*, c. 1320, Basílica de San Francisco, Asís. Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 10/04/2013)

Ciertas analogías con el precedente panel del Duccio¹⁰⁷ guarda el fresco de Pietro Lorenzetti, *Jesús camino del Calvario*, pintado hacia 1320 en la iglesia baja de la Basílica de San Francisco en Asís. También Lorenzetti trueca la ancestral Jerusalén en una medieval ciudad toscana, con sus palacios fortificados, sus torres del homenaje y sus iglesias góticas. Como ya lo hizo Duccio, también

¹⁰⁵ Así analiza STUBBLEBINE (1979, vol I: 42) esta obra: “The *Entry into Jerusalem* has the same narrative charm as the double scene just discussed [*Jesús ante Anás*, y *La primera negación de Pedro*], with the exuberant realism of its crowds, the vista of the walled city, and the enchanting detail of the child in the balcony window well up inside the city gate. Here too, are those vanishing profiles: the boy in the tree in the upper left and the small lad in the lower right corner. Other more elusive elements tie together the scenes in this group; for example, there is a curious lack of decorative detail in the architecture –the large rosette on the back wall of the green sets seems an arbitrary, token decoration. Then too, the brackets that support the ceilings in the tree green rooms are strangely soft and puttylike as though molded of some malleable substance, and in this they resemble the sides of the throne of Annas.”

¹⁰⁶ Esta entrada de Jesús en Jerusalén queda descrita en Mt 21, 1-10; en Mc 11, 1-11; en Lc 19, 28-40; y en Jn 12, 12-15.

¹⁰⁷ Para las relaciones de Duccio con los otros pintores sieneses, véase Hayden B.J. MAGINNIS, *The world of the early Siennese painter*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2001, 310 p + ill. s.p.

Lorenzetti agiganta y deja sin batientes la puerta de la muralla, cual si fuese un arco de triunfo, sin imprimirle, en cambio, el carácter triunfal que Duccio le diera en su panel recién analizado.

A decir verdad, Lorenzetti parece asumir esa puerta –en plena concordancia con las altas y sólidas murallas almenadas— como un elemento escenográfico meramente decorativo, en detrimento de la previsible intención catequética que debería tener la escena descrita. De hecho, la grandiosa tramoya urbana erigida por Lorenzetti llega a distraer no poco al observador hacia los aspectos más artificiosos e insignificantes de la escena, obstaculizándole en buena medida su atención sobre el trágico avatar de la Pasión de Cristo ahí representado.



Fig. 22. PERUGINO, *La entrega de las llaves a San Pedro*, 1481-1482, Capilla Sixtina, Vaticano. Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 10/04/2013)

La creación de la ciudad como escenografía postiza se torna aún más patente en el fresco de Pietro Perugino (1450-1523), *La entrega de las llaves a San Pedro*, pintado en 1481-1482 en la Capilla Sixtina del Vaticano. Encargado por el papa Sixto IV (Francesco della Rovere) para presidir la Capilla Sixtina, uno de los lugares más emblemáticos del Palacio Vaticano, este cuadro está concebido para ensalzar el poder espiritual y temporal del papa. Por ello, a la escena descrita –el gesto de Cristo de entregar metafóricamente a Pedro, su sucesor y primer papa, las llaves del reino de los cielos, como signo de su poder espiritual sobre los cristianos¹⁰⁸— añade Perugino la ficticia escenografía del fondo.

¹⁰⁸ San Mateo narra así el suceso: Tras preguntar Jesús a sus apóstoles con quién lo identifican a Él los hombres, les pregunta a su vez: “« Y vosotros ¿quién decís que soy yo? » Simón Pedro contestó: « Tú eres el Cristo, el Hijo de Dios vivo ». Replicando Jesús le dijo: « Bienaventurado eres Simón, hijo de Jonás, porque no te ha revelado esto la carne ni la sangre, sino mi Padre que está en los cielos. Y yo a mi vez te digo que tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia, y las puertas del Hades no prevalecerán contra ella. A ti te daré las llaves del Reino de los Cielos, y lo que ates en la tierra quedará atado en los cielos, y lo que desates en la tierra quedará desatado en los cielos ».” (Mt 16, 13-20. En *Biblia de Jerusalén*: 1.448).

Suena ya muy artificioso el hecho de que la Jerusalén judía, ciudad en que se verificó este suceso neotestamentario, sea figurada aquí por un octogonal templo cristiano –al que se adosan en cruz griega cuatro pórticos— y por dos arcos de triunfo romanos. A decir verdad, ninguno de esos tres monumentos guarda correspondencia alguna con la realidad urbano-arquitectónica de la Jerusalén de los tiempos de Cristo. Y, sin embargo, Perugino usa tan falaz tramoya urbana por dos motivos suplementarios: a primera vista, para hacer más solemne y espectacular la transferencia de la autoridad magisterial del Mesías a su sucesor Pedro y, de rebote, a los demás papas, sucesores de Pedro; en segundo lugar, con un sentido aún más profundo y sutil, para significar que el poder del papa es no solo espiritual (de ahí el gigantesco templo en planta central situado como fulcro de la composición),¹⁰⁹ sino también temporal, como lo dan a entender los dos arcos de triunfo, signos de hegemonía y grandeza del Imperio romano.

Por si fuera poco, la cercanía y el sesgo jerárquico de esas tres grandiosas construcciones podría leerse en el sentido de exaltación de la preminencia de la Iglesia (el papa) frente al poder temporal del Imperio (los monarcas): la Iglesia/papado (el templo octogonal) como centro y eje rector del poder regio (los arcos de triunfo); y, desde la perspectiva inversa, el poder temporal de los reyes (los arcos triunfales) como guardia pretoriana de la Iglesia.



Fig. 23. BOTTICELLI, *La historia de Lucrecia*, 1496-1504. Isabella Stewart Gardner Museum, Boston. Imagen tomada de Web Gallery of Art (Último acceso: 10/04/2013)

Aún más teatral se muestra la recreación de la ciudad que efectúa Sandro Botticelli (1445-1510) en su cuadro *Historia de Lucrecia*, 1496-1504, en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston. El cuadro narra secuencialmente el rapto de Lucrecia, virtuosa mujer romana, por el hijo de Tarquino, último rey etrusco, el suicidio de esta para salvar su honor, y la subsiguiente sublevación del ejército romano contra sus dominadores etruscos.

¹⁰⁹ La llave colgante que Jesús entrega a Pedro se sitúa en primer plano como el arranque del eje de la composición, el cual se continúa al fondo con el que divide al templo en dos secciones simétricas, incluyendo las de su puerta abierta. Perugino usa tal fórmula compositiva para reforzar la tesis de que la simbólica llave que Pedro (el papa) recibe de Cristo es precisamente el poder espiritual con que el Mesías le inviste para permitir o negar el acceso (abrir o cerrar la puerta) de los cristianos a la Iglesia y, por tanto, también al cielo.

Para describir ese complejo relato, Botticelli divide el cuadro en tres escenas distintas, cada una de ellas inserta en un entorno urbano-arquitectónico diferente: a la izquierda, en un edificio palaciego, la violación de Lucrecia; a la derecha, bajo otro palacio no menos grandioso, el hallazgo de Lucrecia por su esposo y los compañeros de este; en el centro, se observa, ante el cadáver de Lucrecia, la revuelta del ejército romano, arengado por Bruto para vengar su ultraje, revuelta que concluirá con el derrocamiento de la monarquía etrusca.

Lo interesante es que Botticelli recrea aquí la ciudad como tramoya, con un sentido no solo de teatral monumentalidad (y de monumental teatralidad), sino también con un propósito simbólico. Lo ilusorio de semejante “ciudad” – diseñada en abstracto como la *scaena* de un teatro romano— queda patente en la excesiva grandiosidad, en la rígida simetría y en la connotada selección “profética” de los edificios: de hecho, los dos palacios clásicos y, sobre todo, el gigantesco arco de triunfo y la columna conmemorativa ahí incluidos, sin relación alguna con el período de la monarquía etrusca, “preanuncian” el poder político y el esplendor arquitectónico que logrará Roma después de que, liberada de la dominación etrusca, se convierta en expansiva República y, casi cinco siglos más tarde, en hegemónico Imperio.

Por si fuera poco, lo artificial de ese simbólico decorado arquitectónico se hace aún más evidente por la relación/identidad que Botticelli establece entre la historia de Roma y la historia del pueblo judío. En efecto, el amplio friso que corona la puerta en la que se produce el rapto de Lucrecia representa la escena de Judit llevando la cabeza decapitada de Holofernes, lo cual marca así la identidad entre la triunfante heroína hebrea y la trágica heroína romana, ambas en directa referencia con la posterior liberación de sus respectivos pueblos; además la columna conmemorativa, por detrás de Bruto, sustenta la estatua de David con la cabeza de Goliat, con lo cual se establece sin dificultad la identificación David/Bruto y pueblo judío/pueblo romano en lucha contra sus correspondientes enemigos, filisteos y etruscos.

7. Conclusión

Al concluir este recorrido analítico por algunas obras de trece conspicuos pintores italianos del *Trecento* y el *Quattrocento*, parece razonable inferir este corolario esencial: a contrapelo del indeclinable entusiasmo con que asumieron como norma el modelo “realista” o “naturalista” para representar el mundo objetivo, todos ellos se concedieron excepcionalmente, a modo de “licencias poéticas”, no pocas desviaciones topológicas y constructivas mediante las cuales interpretaron la arquitectura y la ciudad en clave metafórica o simbólica.

Dichos artistas consiguieron a veces ese propósito haciendo creíbles ciertas aberrantes incongruencias espaciales y arquitectónicas, al extremo de que la heteróclita agregación de las partes no resulta en una totalidad armoniosamente integrada.

En ocasiones jugaron también a desmaterializar y transparentar la pesada opacidad de los muros, con objeto de permitir ver desde fuera la escena que se desarrolla en el interior de un edificio.

Además recurrieron con frecuencia a la metonimia o al sucedáneo, lo cual les impulsó a sugerir una casa entera mediante una sola de sus partes, e incluso la totalidad de una urbe mediante un único edificio.

Representaron también a menudo el tejido urbano o las fábricas arquitectónicas a guisa de escenografía teatral, ante la cual pusieron en escena significativos relatos sacros o profanos.

A la postre, los artistas italianos del *Trecento* y el *Quattrocento* que hemos analizado supieron idear en su pintura convincentes formas de creación metafórica y simbólica de la arquitectura y la ciudad.

* * * * *

Fuentes y Bibliografía

1. Fuentes

Biblia de Jerusalén. Nueva edición revisada y aumentada (Edición española. Dirección: José Ángel UBIETA LÓPEZ, Coordinador general: Víctor MORLA ASENSIO), Bilbao, Desclée de Brouwer, 1998, 1.895 p.

Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam. Nova editio (logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga et Laurentio Turrado), Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 12ª edición, 2005, 1.255 p.

BUENAVENTURA, SANTO, *Leyenda Mayor*, II, 1. En FRANCISCO DE ASÍS, SANTO, *Escritos...* 2010: 165-321.

Evangelio del Pseudo Mateo. Texto bilingüe latín/castellano publicado en SANTOS OTERO 2006: 173-236.

Evangelium Pseudo Matthaei. Texto bilingüe latín/castellano publicado en SANTOS OTERO 2006: 173-236.

FRANCISCO DE ASÍS, SANTO, *Escritos*. (San Buenaventura) *Leyenda mayor. Florecillas* (Edición preparada por José Antonio GUERRA), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2010, *Protoevangelio de Santiago*. Texto bilingüe griego / español. En SANTOS OTERO 2006: 130-170.

Liber de Nativitate Mariae. Texto bilingüe latín / español. En SANTOS OTERO 2006: 238-252.

Protoevangelio de Santiago. Texto bilingüe griego/castellano publicado en SANTOS OTERO 2006, pp. 130-170.

SANTOS OTERO, Aureliano de, *Los Evangelios apócrifos* (Colección de textos griegos y latinos, versión crítica, estudios introductorios y comentarios por Aurelio de Santos Otero), Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 13ª impresión, 2006 (1956), 781 p.

2. Bibliografía

BARASCH, Moshe, *Giotto and the language of gesture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, 196 p.

- BASILE, Giuseppe, *Giotto. La Cappella degli Scrovegni*, Milano, Electa, 1992, 388 p.
- BASILE, Giuseppe, *Giotto. Las historias franciscanas*, Milán, Electa, 1996, 131 p.
- BATTISTI, Eugenio, *Giotto*, Genève, Skira, 1960, 147 p.
- CARLI, Enzo, *Duccio di Buoninsegna*, Milano, Aldo Martello, 1961, 33 p.
- CARLI, Enzo, *Duccio*, Milano, Electa, Coll. I Maestri, 1999, 164 p.
- COLE, Bruce, *Giotto and Florentine painting 1280-1375*, New York, Icon Editions / Harper & Row, 1976, 209 p.
- DEUHLER, Florens, *Duccio*, Milano, Electa, 1984, 233 p.
- DUPONT, Jacques y Cesare GNUDI, *Gothic painting*, Genève, Skira, s.a., 215 p.
- FREMANTLE, Richard, *Florentine Gothic Painters. From Giotto to Masaccio. A guide to painting in and near Florence 1300 to 1450*, London, Martin Secker and Warburg, 1975, 665 p.
- HILLS, Paul, *The light of early Italian painting*, New Haven and London, Yale University Press, 1987, 160 p.
- MAGINNIS, Hayden B.J., *The world of the early Sienese painter*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 2001, 310 p.
- MEISS, Millard, *Painting in Florence and Siena after the Black Death: The arts, religion and society in the mid-fourteenth century*, New York, Harper & Row, 1964, 195 p.
- OERTEL, Robert, *Early Italian painting to 1400*, London, Thames and Hudson, 1966, 376 p.
- POESCHKE, Joachim, *Fresques italiennes du temps de Giotto, 1280-1400*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2003, 456 p.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “La Virgen de la Anunciación, un paradigma de humildad en la doctrina y la imagen de la Edad Media”, *Mirabilia. Journal of Antiquity & Middle Ages*, nº 15, Institut d’Estudis Medievals, Universitat Autònoma de Barcelona, julio-diciembre 2012, p. 343-344.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “La Presentación de María en el Templo en la pintura italiana bajomedieval. Análisis de cinco casos”, *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, XIV (44), Madrid, marzo-junio 2010, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Ciencias de la Información.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “*Ascensio in Deum per vestigia et in vestigiis*. La Estética inmanente de San Buenaventura y sus posibles reflejos en la iconografía de la Basílica de San Francisco en Asís”, *Mirabilia. Journal of Antiquity & Middle Ages*, nº 16, Institut d’Estudis Medievals, Universitat Autònoma de Barcelona, enero-junio 2013 (en prensa).
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “La ciudad y su (re)creación poética en la pintura de Giotto”, en: Francisco GARCÍA GARCÍA (ed.), *Actas del I Congreso Internacional Ciudades Creativas*, Universidad Complutense de Madrid, 22-24 de octubre de 2009. Publicadas en *Ikono 14*, nº A3, 11/ 2009, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Vol. 1, p. 275-294.
- SCHMIDT, Victor M. (ed.), *Italian panel painting of the Duecento and Trecento*, New Haven and London, National Gallery of Art, Washington, 2002, 527 p.

- SMART, Alastair, *The Assisi problem and the art of Giotto. A study of the "Legend of St. Francis" in the Upper Church of San Francesco, Assisi*, Oxford at the Clarendon Press, 1971, 310 p. + 110 pl.
- SMART, Alastair, *The dawn of Italian painting 1250-1400*, Oxford, Paidon, 1978, 152 p.
- STUBBLEBINE, James H., *Duccio di Buoninsegna and his school*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1979, 2 v.
- STUBBLEBINE, James H., *Assisi and the rise of vernacular art*, New York, Harper & Row, 1985, 140 p.
- WEIGELT, Curt H., *Sienese painting of the Trecento*, New York, Hacker Art Books, 1974, 108 p.