

Significación del Espacio Urbano en el Ciclo Franciscano de Asís

Autor:
Francisco Corti

Revista:
Estudios e investigaciones

1996, 1, 9-22



Artículo

SIGNIFICACION DEL ESPACIO URBANO EN EL CICLO FRANCISCANO DE ASIS

FRANCISCO CORTI

Se analizan dos frescos del ciclo franciscano de la iglesia superior de Asís: "Homenaje en la plaza" y "Expulsión de los demonios de Arezzo", tratando de dilucidar la significación particular de los edificios que en cada caso configuran el espacio urbano, y de establecer la relación de aquellos con las acciones que se desarrollan en dicho espacio. Considerando además las composiciones formal y colorística se articulan estructuras que determinan una retórica visual, cuyos contenidos y significados trascienden la mera transcripción en imágenes de la palabra escrita en la que está basada, constituyendo una expresión autónoma y original de la compleja situación política y social de una ciudad italiana hacia 1300 y de los poderes implicados.

They are analyzed two wall paintings from the St. Francis cycle in the upper church of St. Francis at Assisi: "Homage in the Piazza" and "Expulsion of the demons from Arezzo", concerning the peculiar meaning of the buildings shaping the city space and the relationship between those buildings and the respective narratives. Composition and colors are included too. The analysis leads to visual structures determining a new image rethoric. Contents and meanings of such a rethoric is much more that the direct transcription of the written word in images, as they are autonomous and original expression of the politic and social situation and the implicated powers at an Italian city around 1300.

SIGNIFICACIÓN DEL ESPACIO URBANO EN EL CICLO FRANCISCANO DE ASÍS

FRANCISCO CORTI

En *La figura y el lugar*, Francastel en el capítulo dedicado a la “Vas de mutación” que desembocan en la pintura del *quattrocento*, destaca que con el ciclo de la “Leyenda de San Francisco” de la iglesia homónima de Asís, se instaura una nueva retórica de la imagen.¹ A pesar de algunas observaciones medulosas sobre aspectos generales del ciclo, el único ejemplar analizado, “Navidad en Greccio”, no trasluce de manera clara en qué consiste específicamente esa nueva retórica.

En el presente estudio trataremos de demostrar, a través de dos ejemplos del ciclo de Asís que tiene como escenario el espacio urbano, de qué manera acciones que tienen lugar en dicho espacio y la selección de signos específicos del mismo, más allá de simbolismos preestablecidos, determinan la articulación de estructuras significativas que implican una nueva retórica visual. Los contenidos y significados de dicha retórica, trascienden la mera descripción en imágenes de la palabra escrita en la que está basada y se constituyen en expresión autónoma y original de una compleja situación política y social.

Homenaje en la plaza

- Es en el fresco inicial del ciclo, en el que es notoria la mano del Maestro de Santa Cecilia en la plasmación de las figuras humanas. No obstante hay acuerdo en considerar que el diseño general es obra de Giotto.

En 1260, el capítulo general de la Orden franciscana reunido en Narbona, encomienda a San Buenaventura, superior general desde 1257, la biografía de Francisco de Asís que tendrá carácter oficial, pues en 1266 se manda destruir las anteriores. Entre éstas se encontraban las dos biografías escritas hacia 1230 y 1245 respectivamente por Tomás de Celano, hermano de la Orden.²

La escena del “Homenaje...” está basada en un pasaje de la Leyenda Mayor de San Buenaventura que reza:

... Cierta hombre muy simple de la ciudad de Asis, inspirado sin duda por Dios, siempre que al recorrer las calles de la ciudad de Asis se encontraba con San Francisco, sola quitarse la capa y la extendía a sus pies, asegurando a todos con espíritu profético que Francisco llegara a ser digno de tal reverencia, porque habría de realizar estupendas maravillas y merecer por esto ser honrado gloriosamente por todos los fieles de este mundo.³

Aunque el texto no lo especifica el pintor ha localizado el hecho en la plaza principal de la ciudad, frente al Palacio Comunal y al antiguo templo romano dedicado a Minerva, que mucho más tarde se convertiría en la Iglesia de *Santa Maria sopra Minerva*. Ambos edificios, con variantes, subsisten en la actualidad. Esta localización merece especial atención, pues es quizás uno de los primeros casos en el arte medieval de una identificación tan detallada de un paisaje urbano.⁴ Templos y palacios aparecen con cierta frecuencia con elementos escenográficos de pinturas y esculturas, pero en todos los casos se trata de motivos convencionales heredados en general del repertorio iconográfico helenístico-romano. Aquí es muy precisa la representación del Palacio Comunal, construido hacia 1282, con sus dos pisos altos protegidos por un alero y ventanas góticas geminadas, y de la contigua *Torre del Pópolo* que presenta los signos heráldicos de la ciudad de Asis. Dicha torre fue concluida en 1305 con el remate almenado que aún hoy conserva. En consecuencia el fresco, donde aparece inconclusa, debe datarse con anterioridad a esa fecha.

Frente a la actitud realista manifestada por Giotto en la imagen del complejo palacio-torre, las alteraciones impuestas al templo de Minerva resultan desconcertantes y sugieren, aparentemente, un total desprecio del artista por las formas clásicas. El templo hexástilo se ha convertido en pentástilo y sus columnas, estilizadas a la manera de columnillas y fustes típicos de la arquitectura gótica, se apartan radicalmente de las proporciones grecorromanas. También sorprende la decoración cosmatesca del arquitrabe. Esta decoración, difundida por artífices romanos durante los siglos XII y XIII,⁵ se encuentra en la iglesia franciscana de Asis, en la fachada y en el interior. Finalmente, el timpano está perforado por una rosa, tal como en las dos iglesias principales de Asis, la catedral de San Rufino y San Francisco.⁶ En ambas la rosa está rodeada por el tetramorfo, en tanto que en la pintura está flanqueada por dos ángeles, derivados de las victorias aladas romanas, portando palmas. A las desviaciones apuntadas hay que añadir el hecho sorprendente de que el muro frontal del templo, en lugar de la habitual puerta de acceso, está totalmente cerrado, salvo dos pequeñas aberturas enrejadas.

La escenografía arquitectónica se completa con dos cuerpos de edificación bien diferenciados. El lindero al templo consiste en tres *loggie* superpuestas, la inferior abierta a la plaza, la superior saliente. A continuación se eleva un alto muro totalmente cegado, salvo las pequeñas ventanas próximas al techo. Es probable que estas arquitecturas existieran en la plaza de Asís hacia fines del siglo XIII. Sea como fuere, sus imágenes responden a una realidad urbana pues los palacios de las grandes familias tenían ese carácter de fortaleza inexpugnable dado por extensos paños murarios carentes de aberturas.⁷ Las *loggie*, cuando habían sido construidas por la comuna en una plaza pública, estaba destinadas a la protección contra las inclemencias atmosféricas y a otros fines, como por ejemplo, transacciones comerciales. También podían ser de propiedad privada y en ese caso, construidas junto al palacio se constituían en expresión del poder y del prestigio de las grandes familias.⁸

2 La anterior enumeración nos dice que el pintor en lugar de recurrir a un montaje de signos convencionales para ambientar la escena, ha plasmado en imágenes, más allá de las desconcertantes transformaciones sufridas por el templo clásico, una visión fragmentaria de la plaza de Asís bastante aproximada a la realidad. Dicho carácter fragmentario, dado el recorte lateral de los palacios y el escorzo de los muros laterales, sugiere la prolongación del espacio físico más allá de los límites del fresco y en consecuencia refuerza la intencionalidad realista. Veamos a continuación cómo esta escenografía se relaciona con la acción narrativa.

En primera instancia advertimos la conexión entre la composición arquitectónica simétrica y los personajes, que se ubican en grupos de tres, en correspondencia con los edificios que flanquean el templo de Minerva. Ambos grupos están bien diferenciados. A la izquierda, delante del Palacio Comunal dos burgueses, cuya posición estatuaría se prolonga exactamente en las ventanas góticas del palacio, expresan su satisfacción por el homenaje. En el otro grupo, dos personajes vestidos más suntuosamente que los acompañantes de Francisco, incluso con tocas que expresan cierta arrogancia, dejan traslucir en sus rostros el desagrado que les produce el hecho de que alguien, quizás en el pasado uno de sus pares, se despoje del manto, signo de *status*, para homenajear a quien según Tomás de Celano "...esforzábese en sobrepujar a los demás en el fausto de la gloria mundana".⁹ Quizás los disgustados personajes consideren el hecho como una profanación, pues el personaje que extiende el manto en acto de devoción está indisolublemente vinculado a la tradicional iconografía de la "Entrada de Cristo en Jerusalén". La simetría absoluta de estos grupos y el riguroso orden compositivo según horizontales y verticales es atenuado por la gestualidad de los personajes principales. La mano derecha de Francisco se prolonga en el perfil inclinado del "simple", en tanto que la inclinación de la cabeza es paralela a los brazos que extienden el manto. Este se corresponde exactamente con el metamorfoseado templo romano, el que de esta manera avanza expresivamente al primer plano. Este avance no puede explicarse solamente por la vía formal, pues creemos que tiene estrecha relación con las alteraciones que el pintor

impuso al edificio clásico. En primer término, el notable adelgazamiento de las columnas, la reducción de su número, la decoración del arquitrabe, la rosa y la conversión de las victorias aladas en ángeles, nos hablan de una verdadera cristianización del templo pagano. Salvo el arquitrabe cosmatesco, de todos modos derivado de la arquitectura eclesial, los restantes motivos arquitectónicos determinantes de la metamorfosis visual, provienen de la arquitectura gótica, es decir, del estilo moderno, actual, hacia fines del siglo XIII. De todos los motivos, uno de los más característicos del gótico es la rosa, relacionada simbólicamente a través de la imagen solar con Jesucristo.¹⁰ En la misma ciudad de Asís, en la catedral y en la iglesia de la Orden dicho simbolismo no ofrece duda pues las respectivas rosas están rodeadas por el tetramorfo. Dentro de este contexto, se impone recordar un episodio decisivo en la vida de Francisco. Dos años antes de su muerte acaecida en 1226, se retiró en compañía de un hermano, a meditar en las soledades del Monte Alverna. En esa ocasión, un oráculo divino le advirtió que abriendo el Evangelio le serían revelados los designios de Dios sobre su vida terrenal. Después de una plegaria, Francisco rogó al hermano abrir el Evangelio tres veces a nombre de la Santísima Trinidad. En las tres oportunidades el libro quedó abierto en un pasaje de la Pasión de Cristo. Así Francisco reconoció que no sólo debía imitar las acciones terrenales de Cristo, sino que antes de su muerte debía padecer los mismos martirios y dolores. A continuación sigue la famosa "Estigmatización" que convierte a Francisco de manera definitiva en cabal imitador del Redentor, en un verdadero "Nuevo Cristo".¹¹

Si recordamos la relación con la iconografía de la Entrada de Cristo en Jerusalén, la rosa, además de subrayar la cristianización del templo de Minerva, se impregna de un claro simbolismo franciscano. Además, al ser la rosa símbolo lumínico por excelencia ¿no está acaso en oposición a la oscuridad sugerida por el muro carcelario del templo?

Schrade, refiriéndose al motivo de las rejas en el templo de Minerva, propone dos explicaciones posibles, sin pronunciarse de manera definitiva.¹² Una, que el templo antes de convertirse en iglesia haya sido destinado a prisión, en menoscabo de su sacralidad pagana; la otra, atribuye cerramiento y rejas a una ocurrencia artística equiparable al paño que cuelga de una de las ventanas del Palacio Comunal. Descartamos la última hipótesis y en su reemplazo proponemos otra relacionada con un episodio de la vida de Francisco, anterior a su renuncia a la vida mundana. Con motivo del largo conflicto suscitado por las aspiraciones hegemónicas de Perugia sobre Asís, en 1202 Francisco fue hecho prisionero en la batalla de Collestrada y conducido en cautiverio a la ciudad enemiga. Allí en la prisión, quizás simulando desprecio por su situación, Francisco, según un pasaje de la Leyenda de los Tres Compañeros, dijo: "... da llegar en que ser adorado por todo el mundo",¹³ frase que parece anticipar proféticamente el Homenaje de la Plaza. Dentro de estos contextos la reja nos remite a hechos concretos de la vida mundana del Santo. A esto hay que añadir que en la Le-

yenda Mayor se incluyen cinco casos de liberación milagrosa de prisioneros, algunos por causas incuestionablemente políticas.¹⁴ Es indudable que todos estos hechos debían de tener no poca significación para los habitantes de Asis y para la misma Orden, especialmente cuando después de un período de tregua apoyado por el Papado, se desató en la última década del siglo XIII un nuevo conflicto con Perugia que culminó con la derrota y la sumisión de Asis.¹⁵

En materia de iconografía, la reja es un motivo relacionado con San Juan Bautista, incluso dentro de la órbita giottesca. Una torre con rejas aparece en la escena del "Festín de Herodes", fresco de la capilla Peruzzi en la iglesia franciscana de Santa Croce en Florencia, ejecutado por Giotto posiblemente hacia 1320. En una tablita de la Galería de Dresde, incorporada al catálogo de pinturas autógrafas de Giotto, vemos tras la reja a Juan Bautista recibiendo la visita de sus discípulos.¹⁶ Si tenemos en cuenta que Francisco había recibido como segundo nombre de bautismo, el de Juan Bautista, el motivo de la reja evoca el cautiverio de ambos. Además el precursor de Cristo lo es también de Francisco, no sólo por la homonimia, sino porque el *Poverello* de Asis es el "Nuevo Cristo".

Estas consideraciones pueden parecer en primera instancia arbitrarias, pero en verdad no lo son en la medida en que nos familiaricemos con el pensamiento exegético medieval, cuyos inicios los encontramos ya en el Evangelio. Estas especulaciones empeñadas especialmente en relacionar mediante determinados signos el Antiguo con el Nuevo Testamento, se afirman desde fines del siglo III con la Patristica y posteriormente se extienden a textos no bíblicos a lo largo de todo el Medioevo. Las influencias directas e indirectas de este pensamiento especulativo sobre la iconografía cristiana son innumerables. Ateniéndonos a ello, consideramos que el templo de Minerva y el espacio que lo antecede connotan una sacralidad muy particular cuyo núcleo es la persona de Francisco. Este carácter emana de la estructura significativa resultante de la integración de signos de diversa procedencia, incluida la homonimia, y se entrecruza con la sacralidad impuesta por la gestualidad de Francisco, quien proféticamente nimbado se dispone a atravesar el manto que le presenta su conciudadano. Este gesto sacralizador no está exento de connotaciones políticas. Como ya observamos el manto es nexo formal entre los dos grupos de personajes y edificios que enmarcan al grupo central conformado por Francisco, el templo y el "simple". Este agrupamiento no parece ser casual, pues Francisco y los hombres sobriamente vestidos están delante de los edificios que representan el poder comunal, en tanto que los arrogantes y el "simple" se ubican del lado de los edificios representativos del poder de la aristocracia. ¿No aludiría este peculiar agrupamiento a alguno de los conflictos que a partir de 1291, reavivaron la secular lucha con Perugia? Dadas las lagunas existentes en cuanto a las fuentes y a la cronología precisa de los frescos, esta pregunta carece de respuesta definitiva. Sin embargo, una lectura rápida de la pintura nos dice que el gesto de humildad del "simple", quien formalmente es un desprendimiento del grupo de ofendidos, genera el gesto

sacralizador de Francisco. Dentro del contexto compositivo que hemos señalado, dicho gesto de convierte en gesto de unión, de conciliación entre ambos grupos. “Paz a esta casa”, era frase habitual en boca de Francisco, quien así seguía el mandato de Cristo a los setenta y dos discípulos encargados de difundir la Buena Nueva (Lucas 10,5 ss.). La paz era fervorosamente anhelada y hasta considerada como milagro divino en las ciudades del centro y norte de Italia, sacudidas por frecuentes luchas facciosas, que a veces involucraban al Papa o al Emperador. Además, hacia la segunda mitad del siglo XIII, la paz era uno de los temas esenciales de la predicación popular y el origen de grandes movimientos pacifistas.¹⁷ En consecuencia es muy probable que el gesto conciliador de Francisco que se despliega en un espacio sacralizado, represente las aspiraciones de la comunidad de Asís y quizás también las del Papado. Como consecuencia de la adhesión de Asís al partido güelfo, los Papas, quienes visitaron a menudo la ciudad, le reconocieron franquicias comunales y la ciudad inició un período de tranquilidad hasta 1291. Por otra parte hay que recordar que la orden franciscana, contrariando a veces sus principios fundamentales, se había convertido en apoyo eficiente del Papado. Según Vasari, en 1296, Giovanni di Muro, superior general de la orden y perteneciente al grupo de los conventuales que eran partidarios de Roma, encargó a Giotto la realización del ciclo franciscano de la iglesia superior.¹⁸

De acuerdo con el análisis precedente, las complejas relaciones entre los significantes y los significados que conforman la estructura del “Homenaje...”, otorgan sentido a la elección del lugar de la acción. En vez de ser en una calle cualquiera, ésta tiene lugar en la plaza central de la ciudad, verdadero núcleo de la vida urbana en sus múltiples aspectos, social, político, religioso, etc. Que esta traslación no es casual, queda demostrado por la misma escena pintada un siglo y medio más tarde en la iglesia de San Francisco de Montefalco por Benozzo Gozzoli. Allí la escenografía es un sitio indefinido de una ciudad convencional.¹⁹

Expulsión de los demonios de Arezzo

Según la crítica estilística, es uno de los frescos realizados directamente por Giotto. Las fuentes literarias se encuentran en la segunda Vida de San Francisco escrita por Tomás de Celano hacia 1245²⁰ y en la biografía encomendada a San Buenaventura.²¹

3 En Tomás de Celano leemos:

En cierta ocasión llegó (Francisco) a la ciudad de Arezzo, devorado por luchas intestinas, que amenazaban próxima catástrofe. Cobijado el hombre de Dios en una choza de las afueras de la ciudad, vio sobre el circuito de la misma a los

demonios que daban muestra de gran contento, mientras azuzaban a sus habitantes a la lucha de unos contra otros. Llamó entonces por su nombre a Fray Silvestre, hombre de Dios de admirable sencillez y le ordenó lo siguiente: llégate a la puerta de la ciudad y de parte de Dios omnipotente manda a los demonios que al instante abandonen la ciudad. Apresuróse la piadosa sencillez a cumplir la obediencia y alabando la presencia de Dios, grita fuertemente ante la puerta: de parte de Dios y por mandato de nuestro padre Francisco, marcháos demonios todos lejos de aquí. Poco después pacificóse la ciudad....

La leyenda Mayor de San Buenaventura enfatiza que la lucha amenazaba la inminente ruina de Arezzo y en general, poco difiere de la anterior, salvo en dos detalles. Los demonios son caracterizados como *potestates aereas*, cualidad tenida en cuenta por Giotto, y se dice que Francisco se hospedó "en uno de los arrabales de la ciudad".²² En la primera época del franciscanismo la casa de frailes y el oratorio anexo se construían en lugares solitarios aunque bastante próximos a las ciudades en las que los religiosos cumplían sus prédicas y obras de caridad. Sólo hacia 1240 comenzó a generalizarse el traslado de los conventos al interior de las ciudades.²³

En consecuencia Giotto, teniendo en cuenta situaciones corrientes en la vida de San Francisco, ha concebido a la composición como una oposición entre iglesia y ciudad. Recordando la tradicional identificación de la iglesia con la Jerusalén celestial,²⁴ a primera vista estamos en presencia de la contraposición entre la *Civitas Dei* y la *Civitas diaboli*. El templo pintado no puede identificarse con ninguno existente, pero refleja el estilo de la iglesia matriz de Asís comenzada a construir en 1228, sólo dos años después de la muerte del fundador de la orden. Al igual que dicha iglesia tiene nave única, torre-campanario, ábside pentagonal y además predominio de la masa muraria, apenas perforada por esbeltas ventanas lanceoladas gemelas rematadas por una pequeña rosa bajo un arco abarcante. Es interesante señalar que en 1260 en el Capítulo General de Narbona, el mismo que había encargado a San Buenaventura la biografía oficial de San Francisco, se prohibió severamente la decoración suntuosa y superflua de las iglesias, atendiendo al voto de pobreza. Se proscribieron abovedamientos de las naves, con excepción de las iglesias mayores, las torres-campanario y los vitrales historiados en general. Solamente en el muro detrás del altar podían colocarse vitrales con una iconografía muy precisa que incluía a Cristo Crucificado, la Virgen María, San Juan Evangelista, San Francisco y San Antonio.²⁵ Estas ordenanzas fueron obviadas en la iglesia de Asís y en otros templos franciscanos y es así que Giotto plasma una imagen que denota a un verdadero arquitecto consustanciado con las formas constructivas de

la época y con las aspiraciones de los conventuales bastante apartados ya del ideal de pobreza primigenio.

Observemos a continuación la decoración escultórica de la iglesia giottesca, consistente en extrañas figuras en relieve ubicadas en los paños triangulares que flanquean la techumbre del ábside y en el tímpano inmediato superior. En dichos paños, dos desnudos alados señalan una máscara monstruosa colocada en el vértice de la techumbre. En el tímpano, una especie de *putto* lleva un ganso en cada una de sus manos. La significación de estas figuras es difícil de precisar, pero la exhibición de sus sexos inducen a insertarlos dentro de la órbita demoníaca. En Asís existen dos ejemplos de iconografía demoníaca esculpida, en el portal principal de la catedral de San Rufino y en la misma iglesia de San Francisco, en forma de friso debajo de la gran rosa central. Además las fuentes franciscanas informan sobre la creencia de Francisco en esos seres malignos y sus experiencias al respecto,²⁶ incluyendo actos de exorcismo.²⁷ Un pasaje del *Speculum perfectionis*²⁸ dice que San Francisco calificaba a los demonios como ministros de la justicia de Nuestro Señor, enviados para corregir y castigar a los hombres. La lucha fratricida es un conflicto desatado por las fuerzas del mal para castigar la perversidad humana, concepción repetida en las diversas crónicas que narran las luchas facciosas dentro de las ciudades italianas durante los siglos XIII y XIV²⁹ y que, como ya vimos, retienen los relatos de Tomás de Celano y Buenaventura sobre el episodio de Arezzo.

Retornando al análisis de la pintura advertimos que frente a la imponente mole de la iglesia, se extiende la ciudad de Arezzo, rodeada por una muralla almenada con dos puertas de acceso. El motivo de la ciudad concebida como recinto amurallado del que emergen altos edificios, tiene antecedentes que se remontan a la primera época cristiana. A partir de principios del siglo V, salvo raras excepciones, el ideograma heredado del arte romano se convierte en signo obligado de toda representación relacionada con acontecimientos ocurridos dentro o fuera de la ciudad.³⁰ Todavía en el segundo cuarto del siglo XIII, en el ciclo dedicado a San Magno en la catedral de Agnani, dicho signo difiere poco del ideograma tradicional.³¹ En el caso de Arezzo estamos, tal como ocurre en el "Homenaje...", frente a una verdadera actualización del signo convencional. Es cierto que mantiene la imagen de la muralla y de los altos edificios, pero estos en lugar del tradicional techo a dos aguas, constituyen el conglomerado típico de la ciudad del centro de Italia en el siglo XIII. Además, tal como ocurre con la iglesia, no se representa como era tradición la totalidad de la ciudad sino una parte, dejando imaginar su extensión más allá de los límites pictóricos. A partir de la puerta principal vemos un escalonamiento de edificios que culmina en la torre del Palacio Comunal aparentemente inconclusa, pues aparece rematada por una plataforma de madera saliente sobre la que apoya un cabrestante, aparato destinado a elevar objetos pesados. A la izquierda, culminando una torre de menor altura, cuelga de un andamiaje la campana destinada a convocar a los ciudadanos en circunstancias extraordinarias.

Bien podría tratarse de una torre específica para la campana, tal como existía en Siena hacia 1255.³² Rodeando a ambas torres se distribuyen las torres de menor altura que defendían los palacios de las grandes familias.³³ Estas torres, propiedad colectiva de una consortería y expresión de su fuerza,³⁴ en ocasión de los conflictos internos se constituyen, como bien dice Heers, en el verdadero “corazón del combate”.³⁵

De acuerdo con el tema desarrollado, debemos reconocer que el montaje de los signos arquitectónicos no puede ser más significativo, pues como veremos de inmediato la representación abunda en tensiones de índole plástica. En primer término, todos los edificios dentro de la muralla están representados en disposición oblicua. Esta disposición, además de proporcionar una adecuada imagen visual del tortuoso trazado urbano y de incrementar la profundidad del mismo, genera, merced al predominio de las oblicuas y a las aristas que parecen penetrar como cuñas en el plano murario, una tensión interna de la composición difícilmente alcanzable con la tradicional disposición frontal escorzada. Las tensiones formales así resultantes se incrementan por el meditado entrecruzamiento de ritmos colorísticos basados en el rojo, amarillo y blanco, secundados por el verde, colores que no se corresponden con la realidad arquitectónica. Por ejemplo, las tres torres en rojo determinan los vértices del triángulo invertido, que se superpone al triángulo cuyo vértice es la torre-campanario y cuya base está determinada por los *sporti* de los edificios que flanquean a aquella. Entre ambos triángulos se intercalan dos edificios verdes y uno amarillo. Este color determina a su vez los vértices de un triángulo mayor conformado por las dos torres que cierran la composición a la derecha y por la que se eleva junto a la puerta principal. Por fin, observamos que la contrastaste monocroma de la muralla contribuye a acentuar las tensiones colorísticas internas a la par que expresa su carácter de símbolo unificador de la *Comunitas*. La profunda grieta que se abre al pie de la muralla es la traslación visual de los pasajes que en las fuentes se refieren a la inminente ruina de la ciudad.

Frente a la imagen de tensión e inestabilidad emanada de la visión pictórica de la ciudad, se alza majestuosa la iglesia sólidamente cimentada. En lugar de complejos ritmos basados en una cuatricromía, aparecen sólo dos colores definidamente locales, el ocre amarillento claro para los muros y el rojo para las techumbres. La decoración arquitectónica de pilares y paños murarios enfatiza el impulso ascensional que culmina en el campanario destinado a convocar a los hombres a renovar la fe en la oración. No es casual que se haya representado el ábside, núcleo litúrgico de la iglesia, delante del cual está arrodillado Francisco, el cuerpo inclinado, recogido en humilde pero ferviente oración. Las fuentes dicen simplemente que Francisco ordenó a Fray Silvestre dirigirse a la puerta de la ciudad y exigir, de parte de Dios, la expulsión de los demonios. ¡Cuánto más expresiva es la imagen visual! Las manos unidas del santo fundador se prolongan en el brazo y en la mano de quien desafiante cumple el exorcismo. Es como si la fuerza de la oración, sostenida por la fe inquebrantable en el sacrificio ritual que se celebra cotidianamente dentro del ábside, se transmitiera a la erguida imagen de Silvestre, casi

arrogante en oposición a la humildad emanada de la figura del orante. En consecuencia el núcleo significativo de la composición se sitúa en el vacío que media entre la iglesia y la ciudad. Además, por su posición, ambas figuras realmente estatuarias están impregnadas de connotaciones arquitectónicas. Francisco se asimila al basamento, Silvestre al sólido pilar de la iglesia.

En lo concerniente al exorcismo propiamente dicho, culmina con la huida despavorida de los demonios caracterizados como enormes quirópteros de aspecto humanoide que aletean de manera desordenada, salvo uno, sobre el panorama urbano. El demonio blancuzco que ocupa la parte inferior del grupo, aparece como congelado, llevándose las manos a la cabeza en un gesto de desesperación que recuerda a algunos de los condenados de la iconografía renacentista y barroca del Juicio Final. Este es un ejemplo de la capacidad expresiva del Giotto para matizar situaciones. El desorden de la huida está resuelto formalmente por una sucesión de curvas y contracurvas encadenadas e irregularmente distribuidas, lo que contrasta con las posiciones simétricas de las figuras demoniacas esculpidas en la iglesia. Estos engendros petrificados, privados de poder, degradados a mera decoración, señalan el destino reservado a las fuerzas del mal, el sometimiento al orden eclesiástico, representado en este caso por el franciscanismo.

El acto de exorcismo descrito en la pintura tenía por finalidad la pacificación de la ciudad. Esto se enlaza con las aspiraciones del papado, pues más allá del implícito carácter humanitario, esos conflictos amenazaban en algunos casos los intereses de la curia romana. En crónicas de la ciudad de Arezzo, del año 1302³⁷ consta que el podestà Uguccio Fagiolano, recurrió a la mediación de Bonifacio VIII a raíz de los conflictos armados desatados entre las dos facciones en que se habían escindido los gibelinos de la ciudad. La fuente menciona el éxito de la mediación papal en la que muy probablemente hayan intervenido franciscanos, pues estos junto a los dominicos constituían un grupo especial, los denominados “paciarios”,³⁸ legados papales a los que se encomendaba misiones de pacificación. En 1300, un franciscano, el cardenal Acquasparta fue encargado de importantes misiones en Lombardia, Bologna y Romagna.³⁹ Por otra parte debemos recordar que la paz es tema central de la prédica franciscana. En *Admonitiones*, Francisco tomando como referencia un pasaje evangélico (Mateo 5,9) exalta a los verdaderos pacíficos quienes, a pesar de sus sufrimientos, por amor a Jesucristo albergan la paz en cuerpo y alma.⁴⁰ El santo de Asís comenzaba todos sus sermones con las palabras “El Señor os dé la paz”⁴¹ y saludaba a los habitantes de su ciudad natal con “paz y bien y bien y paz”,⁴² asegurando que tal saludo le fue revelado por el Señor. Al predicar en Perugia, anticipa una próxima sedición y recomienda paz a los implicados.⁴³ En consecuencia, dentro de este contexto cobran especial significación tanto las imágenes de ambos franciscanos actuando como exorcistas como la de la iglesia.

Resta aún por explicar la presencia de otros personajes en las puertas de Arezzo. En la principal vemos a dos burgueses, que posiblemente sean, como dice Schrade,⁴⁴

conspiradores. Además su ubicación evoca las llamadas Sociedades de Puertas, citadas frecuentemente por los cronistas como hostiles a otros grupos conocidos como Sociedades de Torres.⁴⁵ Se trata de asociaciones políticas, que no necesariamente deben identificarse con partidos. Las primeras son por tradición compañías “populares” encargadas en principio de la defensa de las murallas y de los barrios periféricos, con peso en la vida militar y política de la ciudad. Las otras son clanes familiares o federaciones de clanes más o menos estables, que subrayan la importancia de las grandes familias de la aristocracia en el gobierno y en los conflictos internos de la ciudad. La hostilidad era corriente entre ambas sociedades y si bien no podemos afirmar que éste sea exactamente el caso representado, es indudable que los burgueses que asoman a la puerta principal se insertan de manera coherente en la estructura significativa de la pintura. Finalmente, el mulatero que sale por la puerta secundaria proporciona un detalle anecdótico sugerente, pues la comunicación entre la ciudad y la zona rural aleña que aprovisiona a aquélla, no debe interrumpirse por las luchas internas.

Del análisis precedente pueden extraerse algunas conclusiones sobre las innovaciones aportadas por Giotto a la pintura narrativa. En primer término destaquemos que a diferencia de los ciclos testamentarios y hagiográficos tradicionales, Giotto al concebir los frescos de Asís, carecía en la mayoría de los casos de modelos de apoyo. Solamente disponía de las escuetas referencias contenidas en las biografías que hemos citado y de alguna instrucción específica por parte de los comitentes franciscanos. La visión pictórica de Giotto no solamente es innovadora por la minuciosa descripción de ciertos objetos, por la descripción de actitudes, porque comprendió cabalmente las relaciones de un cuerpo en acción con las vestimentas; sino también porque supo integrar los medios plásticos más avanzados para su época, como la disposición oblicua de las arquitecturas, los ritmos cromáticos y los contrastes dinámicos, en una estructura cuya significación remite también, he aquí la originalidad, a la experiencia de un hombre constanciado con la problemática de su época. En el caso particular de la “Expulsión” dicha experiencia está relacionada con situaciones conflictivas frecuentes en las ciudades italianas y con las aspiraciones del Papado en momentos en que la orden franciscana, a través de los conventuales, se había convertido en uno de los pilares del Pontífice. En estos frescos, como en algunos otros de Asís,⁴⁶ se funda una nueva retórica visual que implica varias lecturas posibles. Dichas lecturas se relacionan y se entrecruzan de un modo simbólico que trasciende la mera descripción naturalista de personajes y objetos, sin que por ello se cierren las vías de acceso a la realidad de la época en que transcurren los hechos representados. Creemos que ésta es una de las características esenciales de una nueva retórica figurativa en correspondencia con el orden político y social de las ciudades italianas de los siglos XIII y XIV.

NOTAS

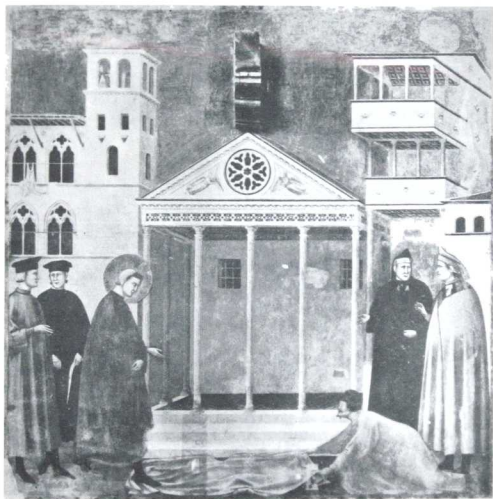
- ¹ **Francastel, Pierre:** *La Figura y el Lugar*, Caracas, Monte Avila, 1969, p. 58 ss. y p. 160 ss. La atribución del ciclo franciscano de la iglesia superior de Asis a Giotto y su taller, ha originado a lo largo del siglo actual un arduo debate, no siempre fructífero, entre los que sostienen la autoría de Giotto y los que la niegan sistemáticamente. De la literatura reciente al respecto destacamos, **Bellosi, Luciano**, *La oveja de Giotto*, Los berrocales del Jarama, Akal, 1992, p. 35 ss. Este autor con sólidos argumentos afianza la presencia de Giotto como el jefe del taller que produjo la leyenda de San Francisco, para la que establece como fecha de ejecución c. 1292.
- ² Las fuentes franciscanas citadas en este trabajo, salvo indicación contraria, corresponden a la edición dedicada al Santo, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1971. A la misma edición corresponden las citas textuales traducidas.
- ³ **San Buenaventura**, Cap. I.1. El *titulus* en latín, colocado debajo de la pintura y actualmente muy deteriorado, según la reconstrucción de Buenaventura Marinangeli repite prácticamente el texto de San Buenaventura. Al respecto: **Baccheschi, Edi**, *L'opera completa di Giotto*, Milano, Rizzoli, 1970, p. 90.
- ⁴ Entre 1260 y 1270 se llevó a cabo la traslación de los restos de San Marcos a la catedral de Venecia. Distintas etapas de esta ceremonia estaban representadas en mosaicos de la fachada de la misma catedral, como puede verse en una pintura de Gentile Bellini de 1496. Actualmente sólo se conserva el mosaico que muestra el momento en que el cuerpo es introducido en la catedral. Reproducciones en **Bettini, Sergio**, *Mosaici di San Marco*, Milano, Fratelli Fabbri, 1968, p. 11, fgs. 51 y 53.
- ⁵ **Giovannoni, Gustavo**, voz *Cosmati*, en *Enciclopedia Italiana di Scienza, Lettere ed Arti*, Milano, Giovanni Treccani, 1931/39, t. XI, p. 576 ss.
- ⁶ Los pétalos de rosa se asemejan a los de la rosa del timpano de la puerta de la iglesia inferior de Asis.
- ⁷ **Heers, Jacques**, *Los Partidos y la Vida Política en el Occidente Medieval*, Buenos Aires, Tekné, 1986, p. 82.
- ⁸ **Guglielmi, Nilda**, *La Ciudad Medieval y sus Gentes*, Buenos Aires, FECYC, 1991, p. 92 ss.
- ⁹ **Tomás de Celano**, *Vida de San Francisco I*, Cap. 2.
- ¹⁰ Sobre las fuentes y consecuencias de este simbolismo: **Sedlmayr, Hans**, *Die Entstehung der Kathedrale*, Graz, Akademische Druck und Verlagsanstalt, 1976, p. 144 ss.
- ¹¹ **T. de Celano** I. 94; **Buenaventura**, XIII, 1 ss.
- ¹² **Schrade, Hubert**, *Franz von Assisi und Giotto*. Köln, M. Dumont-Schauberg, 1964, p. 16.
- ¹³ *Leyenda de los Tres Compañeros*, II, 4.

-
- ¹⁴ **Buenaventura, V.**
- ¹⁵ **Degli Azzi Vitelleschi, Giustiniano**, voz *Assisi*. en *Enciclopedia Italiana*.... op. cit. t. V. p. 40 ss.
- ¹⁶ **Bologna, Ferdinando**, *Novit su Giotto*, Torino, Einaudi, 1964, p. 3 ss.
- ¹⁷ Sobre la significación política, social y religiosa de la paz, el esclarecedor capítulo de **Heers, J.**, *op. cit.* p. 165 ss.
- ¹⁸ La afirmación Vasariana ha sido incansablemente debatida desde 1821, sobre todo por aquellos que niegan toda participación de Giotto en el ciclo. Sin embargo, los estudios más recientes la consideran válida. Resumen de esta problemática en **Baccheschi, E.**, *op. cit.* p. 90.
- ¹⁹ Reproducción en **Le Bras, Gabriel** (director), *Les orders religieux, la vie et l'art*, Paris, Flammarion, 1980, fg. 99.
- ²⁰ **T. de Celano, Vida II**, LXXIV, 108.
- ²¹ **Buenaventura, VI-9.**
- ²² El *titulus* resume el texto de ambas fuentes.
- ²³ **De París, Gratien**, *Historia de la fundación y evolución de la orden de frailes menores*, Buenos Aires, Desclée-de Brower, 1947, p. 157 ss.
- ²⁴ Sobre aspectos diversos de este simbolismo, **Sedlmayr, H.**, *op. cit.*, p. 95ss.
- ²⁵ **San Bonaventura, Constitutiones Narbonensis**, Rubrica III, en *Opera omnia*, t. VIII, Edición Ad claras Acguas (Quarachi), 1898.
- ²⁶ **San Francisco, Florecillas**, parte II, consideraciones 1 y 3; **T. de Celano**, II: V, 9; LXXXI, 115; LXXXIV, 119 y 120; **Bonaventura, Vida**..., X, 2.
- ²⁷ *Floreillas*, II, 4; **T. de Celano** II, LXXXVI, 110.
- ²⁸ IV, LXVII.
- ²⁹ **Heers, J.**, *op. cit.*, p. 133.
- ³⁰ **Manzi, Ofelia y Francisco Corti**, "Iconografía de la ciudad en el arte medieval", en *Universidad, Universidad Nacional del Litoral* 93 (1979), p. 9-30. con ejemplos que ilustran la misma solución aplicada a diversos temas iconográficos.
- ³¹ Sobre el ciclo de San Magno en Agnani, **Demus, Otto**, *Romanische Wandmalerei*, München, Hirmer, 1968, p. 125; **Corti, Francisco**, "Iconografía y espacio en la pintura románica", en *Anales de Historia Antigua y Medieval*, 18-19 (1978), p. 291.
- ³² *Cronaca senese d'autore anónimo*, en *Rerum Italicarum Scriptores*, t. XV, pars VI, fasc. 1, p. 55. La campana sienesa recibió la denominación de *chanpana del popolo*.
- ³³ En San Gimignano la torre del palacio comunal tenía 53 m. de altura y las restantes torres no debían superar los 51. Ver **Haupt, A.**, *Palazzi Toscani dal secolo XII al XVII*, Firenze, 1930, t. I, p. 17.
- ³⁴ **Guglielmi, N.** *op. cit.*, p. 136.
- ³⁵ **Heers, J.**, *op. cit.*, p. 136.
- ³⁶ Sobre la "disposición oblicua" en el ciclo de Asis y su incidencia en la conformación

espacial, **White, John**, *Birth and rebirth of the pictorial space*, London, Faber and Faber, 1960.

- ³⁷ *Annales Aretinorum Minores*, en *Rerum Italicarum Scriptores*, t. XXIV, pars I, fasc. 1-3, p. 42.
- ³⁸ Originariamente se denomina "paciario" al encargado de hacer observar la "tregua de Dios".
- ³⁹ **De Paris, G.**, *op. cit.*, p. 562 ss.
- ⁴⁰ **François d'Assisi**, *Ecrits*, Paris, Les editions du cerf, 1981, Admonitionis, Cap. XV, p. 106.
- ⁴¹ **San Buenaventura**, *Vida...*, III, 2; **T. de Celano**, *Vida...* I, 10.
- ⁴² *Leyenda de los Tres Compañeros*, VIII, 26.
- ⁴³ **T. de Celano**, *Vida...* I, 10.
- ⁴⁴ **Schrade, H.**, *op. cit.*, p. 60.
- ⁴⁵ **Heers, J.**, *op. cit.*, p. 20.
- ⁴⁶ **Corti, Francisco**, "Una visión giottesca de la arquitectura imperial romana", presentado en V Jornadas de Estudios Clásicos, Buenos Aires, 1989, inédito.

**1. Maestro de Santa Cecilia, Homenaje en la plaza, Asís,
iglesia superior de San Francisco**



**2. Asís, iglesia de Santa María sopra Minerva y Palacio Municipal
(estado actual)**



**3. Giotto, Expulsión de los demonios de Arezzo, Asís,
iglesia superior de San Francisco**

