



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

A

# Espacio e iconografía en la pintura Románica

Autor:

**Francisco Corti**

Revista:

Anales de Historia Antigua y Medieval

**1978, 18 y 19, pag. 265 - 302**



Artículo



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

## “ESPACIO E ICONOGRAFIA EN LA PINTURA ROMÁNICA”

por

**Francisco Corti**

### INTRODUCCIÓN

En un importante trabajo, convertido en un “clásico” de la literatura especializada<sup>1</sup>, sostenía Panofsky que “en el arte del Nor-Oeste europeo (cuyo límite en la Edad Media debería ser trazado más bien según los Apeninos que según los Alpes) se verifica de una manera mucho más radical que en el Sur-Este bizantinista, la transformación de la tradición tardo-clásica”. Dicha transformación según el citado autor comprende entre otras cosas “la destrucción de los últimos residuos de la visión perspectiva clásica”, lo cual lo conduce a afirmar que: “con esta transformación radical parece que se hubiera renunciado definitivamente a todo ilusionismo espacial; sin embargo, ella significa justamente la condición previa para la generación de una concepción espacial moderna. Pues la pintura románica al reducir de la misma manera y con igual decisión, cuerpo y espacio a términos estrictamente bi-dimensionales, afirma y sella por primera vez la homogeneidad entre ambos, desde el momento en que la laxa unidad óptica que los vinculaba se convierte en una unidad firme y sustancial. A partir de tal situación, cuerpo y espacio quedarán vinculados para siempre, de tal manera que cuando el cuerpo se libera nuevamente del vínculo superficial, no podrá aumentar su relieve sin que el espacio (ilusorio!!) aumente junto con él”. Más adelante Panofsky<sup>2</sup>, señala que en Giotto y Duccio reaparecen por primera vez espacios inte-

<sup>1</sup>PANOFSKY, ERWIN: *Die Perspektive als symbolische Form*, en: *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25*, Leipzig - Berlin, 1928, pp. 285-330.

En el presente trabajo se utilizó una nueva edición incluida en la colección de *Escritos de Panofsky*, editada por Hariolf Oberer y Egan Verheyen, bajo el título “*Aufsätze zu grundfragen der Kunstwissenschaft*”, Berlín, 1964, pp. 99-167. Las citas corresponden a p. 113 de dicha edición. Traducción del autor.

<sup>2</sup> PANOFSKY, E.: *op. cit.*, p. 115.

riores cerrados que “en última instancia sólo podemos comprender como proyecciones pictóricas de “cajas espaciales” tales como las producidas por la escultura gótica nórdica<sup>3</sup>, pero conformadas de acuerdo con elementos pre-existentes en el arte bizantinista”. A continuación ejemplifica soluciones espaciales típicas de la “manera greca”, con dos mosaicos de la catedral de Monreale (segunda mitad del siglo XII): la “Última cena”, donde la fórmula típica de la iconografía bizantina se desarrolla delante de dos paneles transversales de donde surgen dos cuerpos de edificación vistos en escorzo; y la “Curación del paralítico”, donde “delante” de la acción que se desarrolla frente a una especie de bastidor, existe un doble embaldosado cuyas líneas fugan respectivamente en dos puntos (fig. 1). Un tercer y último ejemplo, el mosaico del “Sueño del Faraón”, realizado a fines del siglo XIII en el Baptisterio de Florencia, donde apenas resulta insinuado, por su ocultamiento tras un importante cortinado, el casetonado del techo en fuga.

Históricamente este ejemplo es poco significativo; es más, constituye prácticamente un arcaísmo, teniendo en cuenta que los frescos de la famosa “Leyenda de San Francisco” en Asís fueron ejecutados los últimos años del Dugento.

En una obra mucho más reciente<sup>4</sup> White comienza su estudio sobre la reaparición del espacio pictórico, con Cimabue y los citados frescos de la iglesia superior de Asís. Sin pretender invalidar radicalmente las conclusiones, por otra parte de carácter general, de Panofsky, resulta de interés advertir que aproximadamente entre el año 1000 y mediados del siglo XIII, esto es entre el año alrededor del cual según Panofsky<sup>5</sup> se cumple la transición hacia el estilo denominado románico y las vísperas de la fecunda innovación espacial reconocida en Duccio y Giotto, se dan justamente en una región geográfica limitada aproximadamente hacia el Sud-este por los Apeninos<sup>6</sup> lo que podríamos llamar ciertas “experiencias espaciales” que indudablemente apuntan a las soluciones más rotundas del Trecento. De acuerdo con el estado actual del conocimiento de las obras, tales experiencias surgen un tanto aisladas, imposibilitando la formulación de un desarrollo histórico coherente de la cuestión. Sin embargo la originalidad de alguna de ellas permite conjeturar con cierto grado de seguridad algunos de los estímulos que impulsan a un pintor románico a quebrar, aunque a veces muy tenuemente, el vínculo que según Panofsky garantizaba la homogeneidad bi-dimensional de cuerpos y espacio.

<sup>3</sup> PANOFSKY se refiere al grupo en relieve de la “Última cena” que ocupa uno de los compartimentos del iconostasio de la catedral de Naumburg, c. 1260.

<sup>4</sup> WHITE, J.: *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*. Londres, 1967,.

<sup>5</sup> PANOFSKY, E., op. cit., p. 113.

<sup>6</sup> Cf. p. 1, cita de Panofsky que fija justamente en los Apeninos el límite de la zona en que se habría producido la “transformación más radical de la tradición tardo clásica”.

Anticipamos que salvo dos ejemplos localizados en Borgoña y Alta Austria, todos los que en adelante se expondrán pertenecen a una región que se extiende al Sur de los Alpes con lo que quedan excluidas prácticamente obras francesas, las cuales podrían considerarse las más fieles exponentes de la tesis sustentada por Panofsky citada al comienzo del presente trabajo. Debido a tal circunstancia nuestros ejemplos tienen en común, en general, ciertos rasgos estilísticos eminentemente itálicos, lo cual por lo tanto es coherente con el desarrollo histórico posterior de la cuestión. Otro rasgo común, es que todas sin excepción son pinturas murales.

Aunque mucho es lo perdido en materia de libros ilustrados, especialmente italianos, como para superar el terreno de lo hipotético, hay algunas razones, que oportunamente exponaremos, para suponer que el problema a estudiar fue privativo de los muralistas.

### *SAN VICENZO A GALLIANO*

En las inmediaciones de la localidad de Cantú, al Sudeste del lago de Como, encontramos la modesta basílica dedicada a Vicente de Zaragoza, uno de los santos más populares del martirologio cristiano<sup>7</sup>. La construcción originada probablemente en el siglo X cobró en los primeros años del actual milenio cierta relevancia con motivo del traslado de reliquias de San Adeodato, promovido por quien llegaría más tarde a la cátedra arzobispal de Milán, Ariberto de Intimiano. Durante la misma época se emprendieron obras de ampliación, seguramente parte absidal y baptisterio independiente del cuerpo principal, consagrados en el 1007. Alrededor de esta fecha se realizó un vasto programa de decoración muraria que comprende:

- Concha absidal, Cristo de cuerpo entero dentro de la Mandorla, entre Jeremías y Ezequiel, acompañados de dos arcángeles con los rótulos PETITIO y POSTULATIO, además de otras figuras (ángeles?) actualmente desaparecidas.
- Hemiciclo absidal: de izquierda a derecha, tres paneles con escenas de la leyenda de San Vicente; en el cuarto panel del extremo derecho, aparecen las figuras del donante, Ariberto, cuyo busto ha sido removido y depositado en la Biblioteca Ambrosiana, y de San Adeodato.
- Nave: en estado muy fragmentario y ruinoso, ciclos de Adán y Eva, Sansón, Santa Margarita y San Cristóbal.

De esta mera enumeración se desprende un rasgo singular: la considerable importancia que dentro del programa total adquiere la hagiografía frente a los tradicionales temas testamentarios o teológico-especulativos que en el arte bizantino monumental gozaran casi de exclusividad. En el arte europeo occidental, antes del milenio, las vidas de santos son poco frecuentes y de extensión limitada dentro del programa total. Valgan como ejemplos: las escenas del martirio de San Erasmo, siglo VIII, en

<sup>7</sup> La única monografía dedicada hasta el presente a los frescos de Galliano se debe a ANSALDI, A. R.: *Gli affreschi della Basilica di San Vincenzo a Galliano*''', Milán, 1949, la misma tiene caracteres eminentemente arqueológicos e iconográfico-descriptivos.

el oratorio romano, actualmente subterráneo, de Santa María in Via Lata; también en un oratorio, cruciforme, perteneciente a la gran abadía benedictina de San Vincenzo al Volturno (Italia Meridional), dos escenas de martirio, las de Lorenzo o Vicente (?) y Esteban, comparten en proporción menor una decoración fresquista que abarca temas evangélicos y litúrgico-simbólicos (826/843). Finalmente recordemos las escenas hagiográficas de los frescos pintados en el siglo IX en San Benedetto de Malles (Alto Adige).

Retornando a Galliano, nos ocuparemos a continuación de los frescos murarios absidiales, que en relación con los de la calota respectiva, han concitado hasta el presente poco interés a los especialistas<sup>8</sup>. Dejaremos de lado los frescos de la nave por su deficiente estado actual y su valor relativo notoriamente inferior.

Como dijéramos más arriba se trata de cuatro paneles, separados originalmente por tres ventanas rematadas en arco de medio punto, enmarcadas totalmente por doble hilera de perlas. Una cuarta ventana, que interrumpe el cuarto panel, ha sido abierta posteriormente. Del primer panel, muy mal conservado, se alcanza a distinguir apenas la iconografía: juicio a Vicente de Zaragoza, y su posterior flagelación. Desde el punto de vista de la composición pictórica general del muro absidal, interesa considerar especialmente los dos paneles centrales (fig. 2) que representan, el de la izquierda el martirio de la parrilla, el de la derecha el cadáver de Vicente protegido por los cuervos y acto seguido su entierro. Dos arquitecturas enmarcan lateralmente el conjunto de ambos paneles. En la escena de la parrilla el movimiento esforzado de los tres primeros verdugos hacia la derecha, es acentuado por la posición diagonal del cuerpo del mártir, y encuentra respuesta casi simétrica en los dos personajes parcialmente ocultos por el borde derecho del cuadro que están ligeramente más elevados que los tres primeros. Este recurso unido a la diagonal determinada por el cuerpo de Vicente, y a la posición del cántaro ligeramente desplazada de la vertical, introduce un notorio efecto de profundidad espacial acentuada por el delicado escorzo del edificio y la visión oblicua de los bloques geométricos que limitan inferiormente la escena.

La dirección oblicua impuesta por los dos últimos verdugos e interrumpida por la ventana intermedia es retomada en el panel siguiente por el cuerpo inerme, vinculando de esta manera formalmente los dos paneles. O dicho de otro modo reforzando con un vínculo formal el vínculo temático implícito en la narración. Naturalmente que la simetría no es absoluta; el edificio dentro del cual tiene lugar el enterramiento ocupa una superficie sensiblemente mayor que aquél que enmarca lateralmente el suplicio, el cual por otra parte tiene lugar fuera del edificio Ignoramos los modelos<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Sobre los frescos de la concha absidal, entre otros, además de ANSALDI (cf. 7); ver DEMUS, O.: *Romanische Wandmalerei*, p. 58 y ss. y 111. TOESCA, P.: *Pittura e Miniatura nella Lombardia*, Milano, 1912, 2ª ed., Torino, 1966, p. 33 y ss.; GRABAR, A.: *La peinture romane*, p. 42 y ss.; OERTEL, R.: *Die Frühzeit der italienische Malerei*, Stuttgart, 1953, p. 21 y ss.; LADNER, G.: *Die italienische Malerei im II Jahrhundert*, en *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, N.F. 5, 1931, p. 128 y ss.

<sup>9</sup> Solamente la escena del martirio responde a una fórmula iconográfica de martirios de San Vicente o San Lorenzo, ampliamente difundida desde el siglo V.

que pudieron haber apoyado esta composición de por sí compleja. Galliano, es además el primer ciclo conocido referido al santo español, en una época durante la cual pueden considerarse infrecuentes ciclos hagiográficos. De allí que no sea aventurado asumir la hipótesis de una considerable participación personal del muralista. Este concatenamiento formal entre dos escenas, recién cobrará vigencia notoria a partir de los últimos años del siglo XIII, en algunos de los tramos conteniendo tres o cuatro frescos con la leyenda de Francisco de Asís, en la iglesia epónima <sup>10</sup>.

Pasemos a considerar a continuación de una manera más demorada, el último panel del ciclo, que incluye, el cadáver yacente y su posterior enterra. Además de las diferencias ya anotadas, existe una muy evidente: la distinta calidad de ambos edificios. El de la escena del martirio tiene un paradigma lejano en las arquitecturas que a la manera de "escenae frons", constituyen los fondos marcadamente pictóricos de muchos sarcófagos paleocristianos <sup>11</sup>. Estas típicas arquitecturas con techo de tejas a dos aguas, puerta rectangular, alto muro lateral de sillares, rematado superiormente por doble hilera de ventanas, una de ventanas rectangulares, la otra de medio punto, constituyen un motivo accesorio, ampliamente difundido por diversas vías en la temprana Edad Media. Se trata de un vocablo formal común de obras tan diversas como el Salterio de Utrecht o los frescos otónicos de Oberzell, para citar solamente dos ejemplos famosos. Su significación está dada por el contexto particular, y así pueden ser ora palacio, ora iglesia, ciudad, ermita, etc.

Retornando al tercer panel, vemos el cadáver del Santo siguiendo una dirección marcadamente oblicua, reforzada por dos árboles correctamente interpretados desde el punto de vista perspectivo, pues advertimos un decrecimiento de tamaño de derecha a izquierda. Este resultado no solamente asegura una considerable ilusión de profundidad espacial a la escena, sino que refuerza el vínculo formal previamente señalado con el panel anterior. En efecto, abarcando conjuntamente las escenas de la parrilla y del cadáver bajo los árboles, resulta que ambas tienen un "área" de fuga común localizada aproximadamente en el vértice de la ventana central del ábside <sup>12</sup>.

Finalmente llegamos a la escena del entierro cuya correcta lectura conduce a internarnos en los campos de la iconografía y de la literatura. En éste se halla la fuente del ciclo que nos ocupa; se trata de la "Passio Sancti Vincenti Martyris" que forma parte de la serie de poemas del "Peristephanon Liber" escrito por el poeta Aurelio Clemente Prudencio, probablemente zaragozano al igual que nuestro mártir, hacia el año 400, esto es, aproximadamente un siglo después de las persecuciones en las

<sup>10</sup> WHITE, J.: op. cit., p. 33 y ss.

<sup>11</sup> Un ejemplo, entre muchos: el Sarcófago lateranense n° 161, reproducido en TOESCA, P.: *Storia dell'Arte Italiana*, Florencia, 1927, t. I, p. 23.

<sup>12</sup> Entendemos por "área de fuga" la zona de convergencia aproximada de las diversas líneas que marcan la profundidad espacial.

cuales sucumbiera el santo español. Es lógico suponer que el largo poema prudenciano recoge tradiciones orales y escritas más antiguas, hoy totalmente desconocidas<sup>13</sup>. Hacia el final, después de narrar minuciosamente las vicisitudes del mártir cristiano, leemos en el vs. 15/516: "Altar quietem debitam, praestat beatis occibus". Lavarence traduce de una manera muy general el vocablo latino "Altar" por "église"<sup>14</sup>. Sin embargo la historia de la arquitectura nos proporciona mayores precisiones, si recordamos que en los primeros tiempos del cristianismo surge dentro de la arquitectura religiosa un tema particular, el "Martyrium", que según Krautheimer designa un "sitio al cual se le asigna el carácter de testimonio de la fe, por haber sido escenario de algún hecho de la vida o pasión de Cristo, o por haber albergado la tumba de un mártir, testimonio por la virtud de haber vertido su sangre; también se designa así la estructura erigida sobre dicho sitio"<sup>15</sup>.

Excavaciones realizadas en el década de 1940 en San Pedro (Roma) han descubierto lo que parece ser el más antiguo "Martyrium" conocido: se trata de la tumba del Apóstol o quizá solamente un cenotafio conmemorativo de su martirio, cubierto por una edícula que se prolonga en un nicho excavado en el muro adyacente. La fecha de esta modesta construcción puede ubicarse alrededor del año 160<sup>16</sup>. Los "Martyria" se difunden rápidamente por el mundo cristiano y una media docena de tipos diferentes, si bien modestos, han sido descubiertos emplazados en patios. Aproximadamente hacia el año 300, comienzan a divulgarse construcciones más elaboradas, cubiertas, derivadas muchas de ellas de los mausoleos y "heroa" paganos, los cuales estaban dedicados al culto de héroes, desde los mitológicos hasta los emperadores romanos, erigidos en sitios que de alguna manera estaban vinculados a hazañas o a la muerte del personaje. Dentro del contexto del presente trabajo interesa referirnos brevemente a la iglesia de los "Santos Apóstoles" de Constantinopla, mandada erigir muy probablemente por el mismo Constantino el Grande y reemplazada en el siglo VI por la iglesia justiniana. No poseemos de ella traza concreta alguna, pero de una minuciosa interpretación de las descripciones de Eusebio de Césarea, estamos en condiciones de admitir que su planta adoptaba la forma de cruz griega, de cuyo crucero surgía un tambor rematado probablemente por un techo cónico. En el crucero mismo estaba colocado el sarcófago del Emperador flanqueado por pilares o cenotafios adscriptos a los doce Apóstoles. Sarcófago y pilares se hallaban a su vez dentro de un recinto cerrado donde se celebraba misa sobre un altar. Ostensiblemente el edificio no era otra cosa que el mausoleo del

13 PRUDENCIO: *Peristephanon Liber 5*, Migne Pl 60, p. 378 y ss.

14 LAVARENCE M.: en el t. IV de las obras completas de PRUDENCIO publicadas por "Colletion des Universités de France", serie "Les Belles Lettres", París, 1963, p. 90.

15 Cf. KRAUTHEIMER, R.: *Early Christian and Byzantine Architecture*, Middlesex, 1965, p. 361.

16 KRAUTHEIMER, R.: op. cit., p. 11 y ss.

Emperador y un "Martyrium" dedicado a los apóstoles. Sin embargo su connotación, era la de un "heroon-Martyrium" de Constantino, desde el momento en que éste yacía dentro del signo de la cruz (la forma de la planta), era venerado como el decimotercer discípulo de Cristo en compañía de los doce restantes, era centro si no de devoción por lo menos de la atención de los fieles al celebrarse la Eucaristía en el recinto <sup>17</sup>.

En Milán, a partir de San Ambrosio uno de los grandes centros espirituales de occidente y a la vez verdadero foco de irradiación arquitectónica, fue concluida en 382, la iglesia de los Santos Apóstoles. La inscripción de dedicación no deja lugar a duda que para Ambrosio y sus contemporáneos la iglesia era una copia del "Apostoleion" mandado a erigir por Constantino el Grande, y como éste, a través de su planta cruciforme, evocaba la verdadera cruz <sup>18</sup>. La dedicación y la implicancia referidas la hacían apta como sitio de enterramiento, y así lo testimonian algunas tumbas halladas. Retengamos aún dos detalles: los brazos de la cruz carecían de naves laterales; el transepto, más bajo que la nave principal, comunicaba con el crucero a través de una triple arcada de columnas (fig. I). Hacia fines del siglo IV y principios del V, esta planta fue adoptada con ligeras variantes en algunas construcciones religiosas de Italia del Norte. Y si bien ello va acompañado de una gradual transferencia de la planta cruciforme del "Apostoleion" a simples iglesias, el primitivo significado de "Martyrium" debe haber tenido larga vigencia, pues en cualquier ciudad, sea de la Europa occidental o bizantina, receptora de la reliquia de un mártir, se construía en general un pequeño "Martyrium" cruciforme que la albergaba, en las proximidades de la iglesia matriz <sup>19</sup>.

Al respecto no debemos olvidar el floreciente culto de reliquias y de sitios de peregrinaje, al punto que no es extraño hallar distintas ciudades que declaran ser depositarias de los "verdaderos" despojos mortales de un mismo mártir.

Las consideraciones previas creemos nos conducen a explicar satisfactoriamente la peculiar forma que adopta el edificio donde tiene lugar el sepelio de San Vicente en la última escena del ciclo de Galliano. Y decimos forma peculiar, pues vanamente encontraremos en la pintura mural o de miniaturas, una forma prismática rectangular cubierta por dos techos a dos aguas cruzados. Lo común es, el techo a dos aguas simple, tal como en la primera escena analizada. La representación adoptada evoca sensiblemente citada construcción cruciforme ambrosiana (fig. I). Otro detalle, la doble arcada, detrás de la cual vemos el sepulcro de Vicente, encuentra su explicación en un cambio de escala (aumento) de la zona de las arcadas con respecto a la zona de los techos, recurso, por otra parte, que no debe extrañarnos demasiado en la pintura medieval. De haberse mantenido aproximadamente la misma escala, la escena principal quedaría constreñida al

17 KRAUTHEIMER, R.: op. cit., p. 46 y ss.

18 KRAUTHEIMER, R.: op. cit., p. 57 y ss.

19 KRAUTHEIMER, R.: op. cit., p. 69.

reducido ancho de la base del techo transversal, lo cual hubiera significado un obstáculo insalvable para la narración. En favor de ésta, el pintor no vacila en “cambiar de escala”, extendiendo la doble arcada de comunicación entre crucero y transepto (triple arcada en Los Apóstoles de Milán, pero de todos modos la misma solución arquitectónica) a todo el espacio disponible.

Desde el punto de vista de la concepción espacial el cuerpo principal del “Martyrium” presenta uno de los lados frontalmente al espectador; el lado menor con la puesta rectangular de acceso, parecería tener su dintel ligeramente inclinado hacia arriba y hacia la izquierda, lo que permitiría inferir un intento deliberado, si bien rudimentario de escorzo, si no fuera que edificios “vistos” de manera análoga responden a modelos ampliamente difundidos, aún en época muy próxima a nuestros frescos, como lo atestiguan las famosas pinturas de St. George en Oberzell. Sin embargo existe otro aspecto que desemboca en conclusiones “espaciales” interesantes. Advertimos en primer término que el sepelio del Santo, tiene lugar ostensiblemente “dentro” del “Martyrium”. Tal representación está basada incuestionablemente en la fuente literaria citada<sup>20</sup>, pero además es la primera conocida de tal escena del ciclo que nos ocupa.

Quien estudia la génesis histórica de una iconografía determinada debe preguntarse necesariamente si ignoramos la existencia de “modelos” anteriores. Si éstos hubieran existido es poco probable que antes del año 1000 hubieran mostrado el entierro dentro de recinto cerrado, sino que lo hubieran hecho al aire libre, esto es en un sarcófago rodeado por personajes y sin referencia arquitectónica alguna. Cuanto más, en uno de los bordes de la composición una pequeña arquitectura, fuera de la cual tiene lugar el acontecimiento y cuya función es la de un mero indicador espacial que no se integra en absoluto con los hechos narrados. Esta situación es debida a la considerable dependencia iconográfica de la hagiografía a la Pasión de Jesucristo. Es precisamente hacia el milenio cuando el “entierro de Cristo” en el arte occidental comienza a representarse dentro de un ambiente cerrado<sup>21</sup>. Todo esto para el maestro de Galliano, significó una verdadera “tour de force”. Por una parte el intento de no representar un accesorio arquitectónico convencional, sino un verdadero “Martyrium”; por la otra, llevar la escena al interior del mismo. La importancia de la “experiencia” pictórico-espacial aquí plasmada la podremos valorar más certeramente trayendo a colación dos ejemplos de época próxima. La escena de San Gregorio recibiendo la inspiración del Espíritu Santo ilustrada por el Maestro del “Registrum Grigorii” hacia el 983<sup>22</sup> presenta un curioso artificio: el lado mayor de una arquitectura convencional se halla

<sup>20</sup> Cf. p. 6 y pp. 13 y 14.

<sup>21</sup> Sobre la dependencia iconográfica de la hagiografía con respecto a la Pasión de Cristo, ver: Corti, F. H., La leyenda de San Vicente en la Catedral de Basilea, Buenos Aires, 1972.

<sup>22</sup> Reproducción en Beckwith, J., El primer arte medieval, Méjico-Bs.As., 1964, fig. 83.

atravesado por una barra de la que cuelgan cortinados mientras los personajes se hallan delante de la arquitectura y sólo mentalmente componemos la interioridad de la escena. El otro recurso, tradicional por excelencia ya que deriva en última instancia de los Virgilio ilustrados que posee la Biblioteca Vaticana<sup>23</sup>, consiste en remover el muro de la arquitectura, dejando ver así lo que ocurre en su interior. Es la solución conocida con la denominación de "arquitectura transparente" que encontramos, por ejemplo, en algunas escenas de la leyenda de San Jerónimo, que ilustran la llamada "Biblia de San Paolo fuori mura"<sup>24</sup>. Pero lo común en estos casos, a lo sumo dos o tres personajes alineados, es reemplazada en la "arquitectura transparente" de Galliano, por una complicada escena compuesta por varios personajes cumpliendo funciones atinentes al acontecimiento, en derredor del sarcófago que ostenta la inscripción "sepulcrum". Si recordamos que la escena debe leerse como transcurriendo en el interior del crucero del "Martyrium" separado por doble arcada del cuerpo transversal, es indudable que la solución no ha sido plenamente lograda. Ello se debe en parte al fervor narrativo que caracteriza a muchos pintores de la época; a pesar del cambio de escala entre las dos partes del edificio, ello no fue suficiente para albergar a todos los personajes necesarios para cumplir la ceremonia y así el personaje a los pies del cadáver, sustituto del Nicodemo de la iconografía cristológica, tiene casi todo su cuerpo fuera del edificio. El otro problema fue la ubicación del sarcófago: para que resultara visto en perspectiva y permitiera ubicar dos figuras detrás, fue necesario distorsionar visiblemente la posición de la columna central que aparece mucho más "adelante" de lo debido. Sin embargo es precisamente a través de este desplazamiento arbitrario como se consigue conservar la sensación de interioridad, a pesar del cuerpo saliente del primer asistente. El sarcófago, y aquí hay que admitir como ocurre con varios motivos aislados que el fresquista se tomó una mayor libertad, está construido en perspectiva ligeramente oblicua aunque daría la impresión que su cara menor tuviera su punto de fuga en el exterior del muro (perspectiva inversa). Más importante es advertir que dicho elemento, salvo su lado anterior, está rodeado por los asistentes al entierro, de los cuales los que están detrás acentúan la profundidad interior. Así el sarcófago pierde el típico carácter de accesorio indicativo, para convertirse en un verdadero elemento estructurador de la escena. De acuerdo con la manera, no plenamente lograda, de agrupar una escena narrativa y sus elementos específicos (en este caso el sepulcro) con una arquitectura que no es un accesorio más, sino evocación bastante precisa de un "Martyrium", debemos de considerar la escena del entierro de San Vicente en Galliano como uno de los primeros intentos medievales tendientes a lograr la coordinación de los elementos que componen una escena con la arquitectura que los alberga. Dicha coordinación comprende la escala relativa en-

<sup>23</sup> Codex Vaticano. Bibl. Vaticana Ms. Lt 3225 y Codex Romanico Bibl. Vaticana Ms. Lt 3867.

<sup>24</sup> Roma. Basílica S. Paolo extramuros, sin nº, f. 2 Vº, c. 820.

tre ellos y también algo fundamental atinente al problema del espacio pictórico que podríamos denominar la “coherencia volumétrica ilusoria” entre personajes, objetos y marco arquitectónico. Este último aspecto cristalizará plenamente recién en los últimos años del “Dugento”. En los frescos de Castelseprio<sup>25</sup>, primera mitad del siglo IX o en los de la misma época de Müstair, la arquitectura no determina recintos cerrados, sino que cumple una función de fondo escenográfico, aún destacando el marcado sentido perspectivo en los primeros. Podría alegarse la existencia de un ejemplo anterior proveniente de la miniatura: la escena de Moisés entregando las Tablas de la Ley en la Biblia de Moutier-Grandval<sup>26</sup>, pero se trata de un caso aislado muy ostensiblemente subordinado al modelo tardo-romano y de una composición mucho menos complicada. Algo similar ocurre en los frescos de Oberzell con la escena de la resurrección de Lázaro<sup>27</sup>: el amortajado Lázaro, se halla de pie delante de un pórtico que evoca un “heroon” pagano, y todo el resto de la escena se desenvuelve delante de un fondo convencional. Además en obras capitales de la miniatura otónica, v.g. el libro de Pericopios de Enrique II (Munich, Biblioteca del Estado de Baviera Clm. 4452), el carácter tri-dimensional de las arquitecturas no es compartido por muchos personajes cubiertos por ellas que se recortan como siluetas planas sobre un fondo dorado; esto es, falencia de coherencia volumétrica entre arquitecturas y personajes.

Es indudable que la singular solución lograda en materia espacial es atribuible a la gran vocación de narrador concreto del maestro y a su incuestionable sentido de la profundidad ilusoria del cuadro ya percibida en las dos escenas anteriores: el cadáver bajo los árboles y el martirio de la parrilla. Y quizás en medida algo menor a la ausencia de modelos directos de la escena. Lo hipotético de esta observación, cobra un cierto grado de seguridad, al comparar la escena de la parrilla, con otra adjudicada a San Lorenzo proveniente con gran probabilidad de Fulda<sup>28</sup>. Considerando los detalles comunes a ambas, podemos inferir la existencia de un modelo común, pero a la vez el mayor sentido dramático-narrativo y naturalmente la mayor solvencia para traducir la espacialidad virtual del panel (fig. 3).

### *SANT'ANGELO IN FORMIS*

Entre los años 1072 y 1087 pueden ubicarse los frescos de esta modesta iglesia próxima a Capua, fundada por uno de los grandes renovadores de la orden Benedictina, el Abad de Monte Cassino Desiderio. El

<sup>25</sup> Grabar, A. Les fresques de Castelseprio”, Gazette des Beaux Arts, 1950, p. 113 ss.

<sup>26</sup> British Museum Add. Ms. 10546 f. 25 V°. Reproducción en Bekwith J. Op. cit., fig. 45.

<sup>27</sup> Lamy-Lasalle, C. The Paintings of the Nave in St. George's Church of Oberzell. Reichenau; Gazette des Beaux Arts, Año 1948, p. 5 y ss.

<sup>28</sup> Bamberg. Biblioteca del Estado, Cod. Lit. I, fol. 144 r° proveniente de Fulda, siglos X u XI.

vasto programa vale como el ejemplo más representativo conocido de la pintura mural cassinense. Iconográficamente vinculado al mundo bizantino, su estilo muestra esa simbiosis de elementos bizantinos y occidentales característica del arte de la región de Campania<sup>29</sup>.

Así, por ejemplo, aparecen "accesorios" arquitectónicos de clara raigambre bizantina enmarcando lateralmente escenas, algunas de las cuales se desarrollan, según la fuente evangélica, en recintos cerrados. La profundidad está neutralizada por tres franjas de distintos colores, ocre-amarillento, verde grisáceo claro y azul, y a pesar del considerable volumen logrado en figuras aisladas a través de su peculiar composición cromática, los únicos intentos de acentuar la tercera dimensión resultan de la agrupación piramidal de cabezas que pretende sugerir una multitud. Tal ocurre, por ejemplo, en el "Prendimiento de Cristo" o en la "Entrada de Cristo en Jerusalem".

Estas características generales, tienen una excepción, que si bien de alguna manera confirma la regla, es altamente valiosa a los fines del presente estudio. Se trata de la escena del "Entierro de Cristo" (fig. 4), sobre la cual Demus señala que "de manera ingenua, se despliega en materia de implicaciones espaciales, más que en cualquier obra bizantina contemporánea"<sup>30</sup>. Procuremos profundizar este enunciado. En primer término, advirtamos que dentro de uno de los complejos pictórico-murales más significativos de lo que se podría denominar estilo ítalo-bizantino, encontramos una iconografía de definida raigambre occidental, como lo es el hecho de que la ceremonia acontece dentro de un recinto totalmente cerrado<sup>31</sup>, dando lugar, en cuanto a la composición, a un caso análogo al tratado en el párrafo anterior<sup>32</sup>. Sin embargo una diferencia significativa, estriba en el hecho de que un motivo arquitectónico con una función específica atinente al hecho representado, en Galliano el "Martyrium", es reemplazado en Formis por otro más convencional, el cimborrio a cúpula semiesférica. Este, con ligeras variantes, es un motivo ampliamente difundido desde la época carolingia<sup>33</sup>, al punto de que lo hallamos repetidamente en una obra capital de la miniatura italiana originada precisamente en Monte Cassino. Nos estamos refiriendo a las "Vidas de los santos Benito y Mauro", ilustradas en la década del 1070 y estilísticamente emparentadas con los frescos de Formis<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> Para un estudio de conjunto ver, Demus, O, *op. cit.*, p. 52 y ss. y 114 y ss.; Causa, R., *Sant' Angelo in Formis*, Milano 1963, y la versión abreviada en *L'Arte Racconta*, N° 15, Milán 1965; Ladner, G. *op. cit.*, p. 76 y ss.

<sup>30</sup> Demus, O, *op. cit.*, p. 117, traducción del autor.

<sup>31</sup> La iconografía del entierro de Cristo ha sido específicamente tratada en Simon, G. *Die Ikonographie der Grablegung Christi*, Rostock, 1926.

<sup>32</sup> Cf. *supra*, p. 9.

<sup>33</sup> Por ejemplo: Munich, Biblioteca del Estado de Baviera, Clm. 14.000 f. 6 r°, es el llamado Codex-Aureus de St. Emmeran de Ratisbona, producido probablemente en St. Denis, c. 870, por ilustradores del Scriptorium de Corbie. Reproducción en Hubert J., Porcher J y Volbach W. F., *El imperio carolingio*, Madrid, 1968, fig. 137.

<sup>34</sup> Biblioteca Vaticana. Ms. It. 1202. Cf. Demus, *op. cit.* p. 54, y Ladner, *op. cit.*, p. 48 y ss.

Dadas las proximidades cronológica, estilística y aún geográfica, la representación de cimborrios en las "Vidas" constituye una referencia de primera magnitud para el estudio en que estamos empeñados. Advirtamos primeramente que en las miniaturas, el cimborrio aparece invariablemente cubriendo un altar (fig. 5), lo cual responde a la función específica original de esta construcción<sup>35</sup>. Por este camino llegaríamos a confirmar una de las hipótesis que tratan de explicar históricamente el origen de esta iconografía del "entierro" típicamente occidental, ya que en las representaciones de misterios durante el Viernes Santo, antes del año 1000, se señala la representación del "sepelio de Cristo" en un sepulcro que se finjía colocado debajo del altar principal<sup>36</sup>.

Este antecedente no solamente justificaría la aparición del cimborrio en el "entierro" de Formis, sino que permitiría plantear la hipótesis de la representación teatral de misterios en la abadía de Monte Cassino y otras filiales regionales. En consecuencia de acuerdo con lo expuesto, el cimborrio de Formis dejaría de ser mero accesorio arquitectónico convencional, se trataría de un intento de plasmar pictóricamente el "Entierro de Cristo" basándose en su rudimentaria representación teatral, y tal cual sería visto por los fieles que asistían a las ceremonias litúrgicas de Semana Santa. Si todo esto tiene una singular significación histórico-cultural, es además interesante a los fines de nuestra problemática, comparar la representación de cimborrios en los frescos y en las miniaturas (figs. 4 y 5). En éstas el cimborrio se reduce a una imagen absolutamente plana, delante de la cual se encuentran los personajes y el altar; es una solución que persiste aún un siglo y medio más tarde en la famosa tabla de Buonaventura Berlinghieri dedicada a San Francisco de Asís actualmente en San Francisco de Pescia. En cambio en Formis se ha intentado, al igual que en Galliano, albergar personajes y sepulcro bajo el cimborrio, con lo cual se alcanza un mayor acercamiento a la situación concreta —el misterio Pascual— que se pretende representar, y además una localización más precisa de la escena que transcurre en su interior. Básicamente se adoptó el mismo esquema que en las miniaturas de San Benito y San Mauro, pero con algunas diferencias que corroboran la experiencia espacial abordada por el muralista. Sus intenciones se comprenden mejor con el auxilio del esquema adjunto (Fig. II), el cual permite a la vez establecer cuáles fueron los "errores" perspectivas cometidos. Así el flanco derecho del cimborrio (F IV) se halla rebatido sobre el plano frontal y la arcada del fondo (F III) aparece sostenida en su arranque derecho por una columna ocultada exactamente por la columna central (C 4), cuando en realidad, de acuerdo con una perspectiva geoméricamente correcta debería ser recibida por la columna adosada al borde derecho de la composición (C 3). El ordenamiento relativo de figuras y sarcófagos se da de una manera curiosamente similar al entierro de San

<sup>35</sup> Simon, G. *op. cit.* p. 35.

<sup>36</sup> Cohen, G., *Anthologie du drame liturgique en France au Moyen Age*, París, 1955, p. 27.

Vicente en Galliano, lo que indudablemente confirma la ya señalada dependencia de la iconografía hagiográfica de la iconografía de Jesucristo<sup>37</sup>.

A pesar de las advertidas incongruencias perspectivas, el resultado significa con respecto a las escenitas del libro ilustrado de Monte Cassino, un considerable avance en el esfuerzo de abandonar una representación absolutamente planista de arquitecturas a favor de otra que proporciona, de alguna manera, cierta ilusión del volumen espacial interior, involucrando en éste a las figuras partícipes del hecho allí localizado. En Formis se ha evitado, mediante superposición de figuras, la visión del escorzo del sepulcro como en Galliano, pero a diferencia de éste, el personaje que sostiene el cadáver por los pies, Nicodemo, no excede el límite de la arquitectura. Además la curva determinada por las cabezas de los cuatro asistentes alcanza su vértice en la cabeza del Apóstol Juan, quien ocupa la posición más alejada del plano frontal y la Virgen, cuya posición está determinada junto al lado menor del catafalco, si bien oculta con su cuerpo el escorzo respectivo, está colocada bajo la arcada correspondiente a su ubicación en la escena FIV). Estas observaciones hablan claramente del esfuerzo del maestro de Formis por obtener la coherencia volumétrica entre la arquitectura y los personajes y objetos por ella albergados. Finalmente, la vocación "tri-dimensional" del autor de esta escena, queda afirmada a través de la comparación con la misma escena representada en una obra fundamental de la miniatura inglesa del siglo XII, el salterio de St. Alban en el cual por otra parte se han reconocido aportes estilísticos e iconográficos del arte italiano<sup>38</sup>. Aparte éstos, una de las diferencias fundamentales, es que dentro de lo rudimentario de la solución plasmada en Formis, en ella se logra una mayor especificación en materia espacial, pues en la obra insular, además de alardes ornamentales que subrayan el carácter eminentemente bi-dimensional, los personajes, como en las miniaturas cassinenses tres cuartos de siglo anteriores, permanecen "delante" del cimborrio que debería cubrir el sarcófago (figs. 5 y 6).

#### *SAN CLEMENTE - ROMA (iglesia inferior)*

Los frescos de la iglesia inferior de San Clemente son datables de acuerdo con las investigaciones más recientes hacia el 1100<sup>39</sup>. Desde el punto de vista de la coordinación entre arquitectura y figuras, no registran nuevos aportes con respecto a las soluciones analizadas en Galliano (1007) y Formis (1072-1087). Por ejemplo, el "Martyrium" erigido en el fondo del Mar de Azov en el sitio donde fuera sacrificado por inmersión San Clemente, adopta en lugar del aspecto más concreto de Galliano, la forma más convencional de un cimborrio con dos alas. Ade-

<sup>37</sup> Cf. supra p. 9 y nº 21.

<sup>38</sup> PÄCHT, O, DODWELL, C y STENTON, F, *The St. Albans Psalter*, Londres, 1960, p. 121 y ss.

PÄCHT, O, *The rise of Pictorial Narrative in Twelfth-Century England*, Oxford, 1964, p. 27 y ss.

<sup>39</sup> DEMUS, O., *op. cit.*, p. 119.

más, todo intento de aproximación a una construcción perspectiva correcta del cimborrio ha sido abandonada a favor de la claridad total de la narración, y así la arquitectura recupera la función de mero indicador espacial, en el cual los objetos deben ser introducidos mentalmente. En otros dos paneles dedicados a la leyenda de San Alessio (fig. 7) y a la misa de San Clemente, respectivamente, las arquitecturas siguen siendo bastidores delante de los cuales actúan los personajes. Sin embargo conviene advertir, que tales bastidores responden a un estudio de fondos arquitectónicos de la pintura romana, tal como se manifiestan a partir de la última época del llamado segundo estilo pompeyano<sup>40</sup>. Este es solamente uno de los rubros que conforman una actitud tendiente al redescubrimiento de la antigüedad manifestada en Roma alrededor del 1100 y percible en otros aspectos estilísticos de las pinturas de San Clemente<sup>41</sup>. Si bien aquí no se hace el menor esfuerzo para integrar la arquitectura con las figuras, creemos importante dentro del presente desarrollo, señalar el carácter específicamente romano de tales arquitecturas, puesto que indudablemente el creciente estudio durante el siglo XII y buena parte del XIII de una pintura valorada esencialmente como nacional, ha de haber contribuido en alguna medida a las concepciones espaciales manifestadas hacia fines del "Trecento". Además no olvidemos que uno de los centros de tales novedades es Roma, con Pietro Cavallini a la cabeza<sup>42</sup>.

De los dos paneles citados más arriba, el dedicado a San Alessio (fig. 7) es el más interesante desde el punto de vista espacial. Su autor es uno de los tres maestros reconocibles en los frescos actualmente conservados, restos de una decoración considerablemente mayor; los restantes maestros están representados precisamente por la "Misa de San Clemente", y por el "Milagro del Mar de Azov".

El maestro de la leyenda de San Alessio es, de todos, quien más se ha aproximado a los refinamientos perspectivos que caracterizan a las pinturas de Pompeya. Leyendo el fondo arquitectónico, especie de gran "scenae-frons" de izquierda a derecha, la primera sección presenta un cuerpo saliente hacia adelante visto en escorzo, al igual que en muchas obras pompeyanas. Aquí cabe señalar dos incongruencias que definen el carácter medieval del estudio realizado: el escorzo bastante correcto de los techos no es acompañado por los antepechos de los vanos subyacentes; además el punto de vista correspondiente a los techos es ostensiblemente bajo y diferente de los que rigen la visión del resto del fondo arquitectónico y de los personajes. Es interesante, sin embargo, notar que el busto de mujer asomado no es como en muchos casos de la pintura romana, un elemento de relleno del vano, sino que representa a la esposa del protagonista, que asiste sin reconocerlo al encuentro de Alessio con su padre. En la última escena (extremo derecho del panel), la misma mujer aparece llorando la muerte del esposo. De alguna manera, esto significa que la

<sup>40</sup> WHITE, J., *op. cit.*, p. 262 y ss.

<sup>41</sup> DEMUS, O., *op. cit.*, p. 56.

<sup>42</sup> WHITE, J., *op. cit.*, p. 47 y ss.

arquitectura además de elemento indicador —palacio del senador romano padre de Alessio en este caso— está involucrada en la acción dramática. Tal participación está reforzada, como bien advierte Pächt<sup>43</sup>, por el hecho de desempeñar el fondo arquitectónico también una función temporal, al vincular formalmente las tres escenas que componen la narración: reencuentro de Alessio con su padre, muerte de Alessio y lamentación de parientes.

En la sección central del fondo se reitera el intento de remedar los complicados escorzos romanos: la cornisa del primer paño marcadamente inclinada hacia abajo y hacia la izquierda, sugiere el escorzo correcto del mismo, aun cuando el arco rebajado subyacente, mantiene su cuerda absolutamente horizontal al igual que los restantes arcos. Finalmente, la tercera sección del gran bastidor, extremadamente angosta en relación a las dos secciones restantes, por sus dimensiones, por su ubicación dentro del contexto total, y por su silueta ligeramente ocultada por la sección principal, sugiere una ubicación sensiblemente posterior. En la "Misa de San Clemente", en cambio, no hallamos en el fondo arquitectónico rastro alguno de sugestión de distintas profundidades. Lo mismo ocurre en otras pinturas de la región del Lacio emparentadas estilísticamente con San Clemente: en Roma, Santa María en Cosmedin, hacia 1123, algunas escenas de la vida de Carlomagno; algunas escenas de la vida de San Pedro, en la iglesia homónima en Tuscania, fechados en el último cuarto del siglo XII; de fines del primer cuarto del siglo XIII son las escenas de la leyenda del santo titular de la iglesia de San Silvestre en Tívoli<sup>44</sup>. Las peculiaridades señaladas significan indudablemente un movimiento más en el intrincado camino hacia el redescubrimiento de la tercera dimensión pictórica, y contribuyen a perfilar mejor la personalidad del interesante "Maestro de la Leyenda de San Alessio".

### S. S. GIOVANNI E PAOLO. SPOLETO

La modesta iglesia umbria, consagrada probablemente hacia 1174, está dedicada a dos hermanos romanos martirizados bajo Juliano el Apóstata. El fresco que evoca este hecho, fue pintado en la cripta y trasladado posteriormente a una luneta del muro de la iglesia (fig. 8). Próximo se halla la representación del martirio de Thomas Beckett, asesinado por orden de Enrique II mientras oficiaba misa en la catedral de Canterbury en 1170 (fig. 9). Respecto de esta pintura existen ciertas imprecisiones cronológicas que no dejan de tener importancia a los fines del presente estudio<sup>45</sup>. La catedral de Spoleto custodia un crucifijo sobre tabla signado en 1187 o 1188 por Alberto Sotius<sup>46</sup>, uno de los primeros nombres de pintores con

<sup>43</sup> PÄCHT, O., *The St. Albans Psalter*, p. 121.

<sup>44</sup> Sobre las pinturas murales de estas iglesias, cf. DEMUS, O., *op. cit.*, p. 120 y ss.

<sup>45</sup> DEMUS, O., *op. cit.*, p. 124.

<sup>46</sup> SCHRÄDE, H., *Romanische Malerei*, Colonia, 1963, p. 247.

obra concretamente atribuída que se registran en Italia y único en Spoleto. Dicho crucifijo proviene precisamente de la iglesia consagrada a los hermanos mártires.

Una historiografía del arte afecta al rastreo indiscriminado de “personalidades” no ha vacilado en extender a Alberto Sotius la atribución de los dos frescos mencionados, a más de un tercero que representa “El festín de Herodes”. Acá corresponden ciertas observaciones tendientes a un planteo más correcto de la cuestión. En primer término son indudables, como señala Demus<sup>47</sup>, las sorprendentes analogías entre las draperías de la luneta del martirio y obras de la Italia meridional, como el nártex de Sant’Angelo in Formis —fines del siglo XII— o la Basílica Santa María della Libera en Foro Claudio (comienzos del siglo XIII). Añadamos que las mayores coincidencias, aparte de la ornamentación, se verifican con rostro y draperías del ángel que sostiene el medallón de la virgen, en Formis, cuyas características responden al estilo tardo-comuno de Monreale. Sin embargo, los elementos bizantinistas no se agotan en el aspecto estilístico, ya que iconográficamente el martirio de los hermanos responde a una fórmula bizantina consagrada a partir del llamado renacimiento macedónico, y ejemplificada abundantemente en el Menologio de Basilio II<sup>48</sup>. Veamos ahora lo que ocurre con el martirio de Thomas Beckett. Estilísticamente no puede negarse la vinculación, especialmente en lo referente a los rostros y su conformación, con el crucifijo de Sotius, pero convengamos que tal vinculación podría extenderse sin esfuerzo sensible a otros crucifijos de las últimas décadas del siglo XII, depositados en el Museo Nacional de Pisa<sup>49</sup>. Por el contrario resulta más difícil establecer el parentesco estilístico con los crucifijos del primer tercio del “Dugento”.

De todos modos esto proporcionaría cierto asidero a la adjudicación del “asesinato de Beckett” a Sotius y a la datación de la obra hacia fines del siglo XII. Lo cual no significa necesariamente postular su simultaneidad con el fresco de los santos titulares de la iglesia que bien podría haber sido ejecutado algo posteriormente por un pintor bizantinista<sup>50</sup>.

Dentro del marco de la historia de la iconografía hagiográfica la figura del mártir inglés reviste una importancia fundamental: martirizado en 1170, canonizado en 1173, en 1178 aparece su imagen en uno de los mosaicos de la catedral de Monreale, y todavía en el siglo XII encontramos cielos en uno de los primeros vitrales de la catedral de Sens y en el ábside de Santa María de Tarrasa próxima a Barcelona; la escena repre-

<sup>47</sup> DEMUS, O., *op. cit.*, p. 124.

<sup>48</sup> Biblioteca Vaticana Cód. griego 1613 (Edición facsimil, Turín 1907) 976-1025.

<sup>49</sup> Sobre crucifijos sobre tabla ver: SCHRADER, H., *op. cit.*, p. 245 y ss.; OERTEL, R., *op. cit.*, p. 35 y ss.; TOESCA, P., *Storia dell'Arte Italiana*, t. II, p. 689 y ss.

<sup>50</sup> DEMUS, O., *op. cit.*, p. 124, se inclina en mérito a semejanzas estilísticas con frescos ejecutados en Agnani que discutiremos más adelante, por una datación indiscriminada de ambas obras en el segundo cuarto del siglo XIII.

sentada en Spoleto también lo está en el Salterio de St. Fascieu de Amiens<sup>51</sup>. Se trata pues de un curioso caso de difusión de un santo fuera de su "zona de influencia" y además quizás el primer caso en el arte occidental en que tal difusión tiene lugar en las décadas inmediatamente siguientes a la muerte del mismo<sup>52</sup>. Esta situación conduce a poner en duda la exclusividad del arte sículo-bizantino sostenida por Demus como causa de la presencia de Beckett en Umbría, toda vez que, como veremos, la iconografía dista de asimilarse a los cánones bizantinos presentes en el martirio de los santos Juan y Pablo (fig. 8). En efecto, en Spoleto se reproducen minuciosamente todos los detalles involucrados en la fuente literaria (fig. 9)<sup>53</sup>; los tres sicarios (el tercero desaparecido por caída de la pintura), altar y objetos litúrgicos relativos al oficio, el instante preciso en que Beckett es alcanzado por una espada en el cráneo, mientras cae la mano cercenada de su asistente Edward Grim, quien intentó vanamente la defensa de su obispo. De alguna manera la acción propiamente dicha del martirio la encontramos también en Tarrasa (fig. 10), aunque merecen ser señaladas discrepancias que consideramos fundamentales. En la pintura española, mientras Grim es alcanzado por el golpe de espada en el antebrazo, Beckett ya ha sido sacrificado y su cráneo mitrado, de acuerdo con la posición inerte del resto de la cabeza, parece haber descrito una trayectoria curva hasta quedar suspendido verticalmente. No advertimos ninguno de los accesorios litúrgicos, y lo que es altamente significativo, el fondo está constituido por bandas de distintos colores, con lo cual queda descartada automáticamente toda intención de ubicar, aún mediante los recursos meramente indicativos tan frecuentes en el arte bizantino y su órbita de influencia, espacialmente la escena. No olvidemos que en pintura ubicar espacialmente un acontecimiento significa de algún modo afirmar su existencia en el orden temporal. Tanto más se suprimen elementos de referencia espacial, tanto más la escena tiende a desplazarse a una órbita fuera del tiempo terrenal. Diversa concepción enfrentamos en Spoleto: no solamente están presentes los accesorios litúrgicos atinentes al hecho, sino que éste tiene lugar, o por lo menos así se lo ha intentado, dentro de una arquitectura que pretende ser la catedral de Canterbury. En consecuencia, estamos en presencia de dos ejemplos que a través del mismo asunto muestran concepciones pictórico-expresivas radicalmente disímiles. Además la complicada composición arquitectónica del martirio de Beckett representa una aproximación a la realidad fáctica, absolutamente inalcanzable con el convencional marco arquitectónico derivado de la fórmula bizantina que hemos advertido en el martirio de los hermanos Juan y Pablo (fig. 8). Procuraremos analizar la solución pictórico-espacial tan poco convencional plas-

<sup>51</sup> RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien*, t. III, p. 1272 y ss. No nos ha sido imposible obtener la reproducción de la escena representada en el salterio citado.

<sup>52</sup> Ello significaría una anticipación a los notorios casos de Francisco de Asís y Luis IX en Francia.

<sup>53</sup> RÉAU, *op. cit.*, *Vie de St. Thomas le Martyr*, por Juan de Salisbury.

mada aquí. La doble arcada visible en la mitad izquierda representa el corte longitudinal de una estructura basilical con techo de tejas a dos aguas. Dada la visión frontal de la arcatura que separa la nave principal de una de las laterales, las juntas de separación entre hileras de tejas deberían ser vistas verticales; con la inclinación se ha pretendido definir el carácter de doble vertiente del hecho. La mitad derecha del panel está ocupada por el altar y los dos personajes principales, debajo de un cimborrio acupulado, que quizá podría leerse como la cúpula misma de la basílica, aunque esto históricamente es poco probable. Sea como fuere, se trata de un cuerpo evidentemente antepuesto a la arcatura y transversal a la misma. La base de su techo ha sido concebida en escorzo ligeramente inverso, correspondiente a un punto de vista considerablemente elevado y totalmente distinto del que rige aproximadamente la escena principal. La cúpula bombeada está rematada por una especie de pétalos concurrentes que contribuyen a acentuar su volumen. Con las columnas que sostienen la cúpula ocurre algo muy similar a la solución analizada en Sant'Angelo in Formis<sup>54</sup>. El esquema adjunto (Fig. III) ayudará a comprender mejor la solución. Denominemos los vértices del cuadrilátero base de la cúpula V1, V2, V3 y V4 y las cuatro columnas respectivas C1, C2, C3 y C4. Al vértice V1 corresponde exactamente la columna C1, pero la C2, para respetar el escorzo de la parte superior debería estar emplazada hacia la izquierda hasta quedar en la vertical de V2. Si ello ocurriera, de acuerdo con el número de personajes, hubiera resultado sumamente confusa la representación del martirio propiamente dicho; el autor no ha vacilado en "centrar" la columna C2, con lo cual además se mantiene el ritmo establecido por las dos primeras arcadas de la nave, ritmo éste que opera en detrimento de la ilusión de profundidad total. La columna C3 se mantiene en correspondencia con el vértice V3, pero la restante, C4, permanece oculta por el cuerpo de Grim y no está en correspondencia a V4. El lado menor visible de la mensa está visto en ligero escorzo, pero con una dirección de fuga opuesta a la base de la cúpula, y los objetos litúrgicos no son más que siluetas adheridas al plano de la mesa totalmente rebatido. Esto, unido a la posición de todos los capiteles sobre la misma horizontal y al diferente arreglo perspectivo señalado entre la cúpula y las columnas, no testimonian precisamente una intención de coordinar espacialmente los distintos elementos. Más bien, la subordinación de este principio a las necesidades de no obstruir en absoluto la claridad narrativa del suceso. Este afán de concreción en la faz narrativa se ha extendido al ordenamiento de las figuras con respecto a las arquitecturas. En efecto, es correcta la posición de ambos brazos del asesino, vistos sobre la mensa que sobresale ligeramente a la arcada; las dos columnas posteriores, C1 y C4 de nuestro esquema, están correctamente ocultadas por la mensa y por el cuerpo del asistente, respectivamente; éste, a su vez, resulta colocado ostensiblemente detrás del protagonista. Además de las cuatro bases, sólo son

<sup>54</sup> Cf *supra*, pp. 276 y 277, y fig. 10.

visibles las que corresponden al plano frontal anterior. De esta manera se alcanza un aceptable grado de coherencia volumétrica entre arquitecturas y entre personajes y objetos que se encuentran dentro de ellas, aunque sin abandonar algunas pautas estilísticas típicamente románicas: el ritmo impuesto por las arcadas que contribuye a acentuar la bidimensionalidad del cuadro, la igual elevación de los capiteles, el tratamiento planista de draperías. Convengamos, no obstante, que por la cantidad de elementos involucrados, por el compromiso establecido entre los problemas narrativo y espacial planteados en parte por la escena y en parte —no olvidemos el ejemplo de Tarrasa— por el afán del pintor por lo concreto, estamos ante un hito significativo de la historia de la pintura en las vísperas del siglo durante el cual verán la luz Giotto y Duccio.

#### AGNANI. LAZIO. CRIPTA DE LA CATEDRAL

En 1130 fueron depositados en la cripta de la catedral erigida en las últimas décadas del siglo XI las reliquias de San Magno, obispo de Agnani, decapitado en 660 y sepultado en la iglesia veneciana de San Jeremías. En el segundo cuarto del siglo XIII y con la participación de varios pintores, se llevó a cabo un vasto programa de decoración mural, uno de los más ricos de Italia en materia iconográfica. Se trata quizás de uno de los últimos resplandores de un estilo románico específicamente “romano”, una de cuyas primeras concreciones se dan en la iglesia inferior de San Clemente<sup>55</sup>. El maestro principal proviene, según las últimas investigaciones, del grupo de colaboradores del Maestro de San Silvestre de Tívoli (principios del siglo XIII) y en última instancia de Spoleto, donde podría haber estado vinculado al legendario Alberto Sotius, si es que no se trata de la misma persona.

Demus se inclina más bien por un discípulo de Sotius, y basándose en analogías con el martirio de Beckett en Spoleto (fig. 9), se inclina por fechar este último ligeramente anterior a los frescos de la cripta de Agnani<sup>56</sup>. Nosotros hemos aportado razones que posibilitarían mantener el martirio del obispo de Canterbury todavía en el siglo XII; ello facilita su adjudicación al mismo Sotius, sin dejar de desconocer la filiación estilística “spoletana” del maestro principal de Agnani<sup>57</sup>. Estas consideraciones son de carácter cronológico, tienen su razón de ser a los fines de nuestro estudio. Lo que no ha sido señalado anteriormente es que una de las características que distinguen a este maestro de los otros dos principales colaboradores es la manera como construye espacialmente sus composiciones. Especialmente aquella inmediatamente debajo de la gran escena apocalíptica que cubre el ábside principal, que muestra la traslación del cuerpo de Magno hacia Agnani<sup>58</sup>, o sea la

<sup>55</sup> Ver *supra*, p. 277 y ss.

<sup>56</sup> DEMUS, O., *op. cit.*, p. 124 y ss. y *supra* n° 54.

<sup>57</sup> Cf. *supra*, p. 280.

<sup>58</sup> Nuevamente como en el caso de San Vicente de Galliano, cf. *supra*, p. 267, la hagiografía ocupa un lugar predominante dentro del programa.

recuperación de las reliquias de un santo local del cual se desconocen otras representaciones hasta el siglo XV<sup>59</sup> (fig. 11).

La traslación de reliquias constituye el episodio final de la leyenda cuya representación comprende dos milagros y el martirio, localizados en dos paneles no consecutivos del muro occidental de la cripta y que escapan al interés del presente estudio. Acotemos marginalmente que esta falta de continuidad material entre episodios de una misma narración es bastante frecuente en el arte románico, y quizás sea atribuible en parte a la división del trabajo entre el maestro principal y sus colaboradores, en parte a la peculiar concepción topográfica que sustentan muchos programas, según la cual determinadas escenas, independientemente de cualquier otra razón, están destinadas a determinados lugares, "topos", de la construcción. Se trata de una pervivencia de los rígidos programas jerárquicos bizantinos tal como se manifiestan en las iglesias acupuladas del renacimiento macedónico y cuya justificación en Agnani escapa a los límites de nuestro trabajo<sup>60</sup>.

En definitiva, la apoteosis apocalíptica del Cordero que en Agnani representa la culminación de un extenso ciclo vétero y neo-testamentario está sobrepuesta a la traslación de reliquias, culminación del ciclo de San Magno. En otras palabras, en el ábside oriental, el mayor, verificamos la conjunción, muy probablemente nada casual de un ciclo que prácticamente abarca toda la historia de la humanidad con otro relativo a la historia de un personaje individual de indiscutible relevancia para la ciudad de Agnani<sup>61</sup>. Si la escena apocalíptica ocurre al fin de los tiempos, más allá del tiempo histórico, la traslación y jubileo del Obispo de Agnani es un hecho rigurosamente histórico acaecido apenas un siglo antes de la ejecución de las pinturas<sup>62</sup>. Dado que el hecho está documentado literariamente, es probable que también haya sido recogido por la pintura, y no resulta descabellado admitirlo, como integrante de una decoración primitiva, reemplazada un siglo más tarde por la actual. Lo importante es que en Agnani, dentro de un programa básicamente testamentario, se inserta una escena no solamente de gran significación local sino también de acontecer relativamente reciente. Este carácter de crónica es posible que haya tenido para los ciudadanos de Agnani un grado de inmediatez considerablemente mayor que el "Martirio de Beckett" para los de Spoleto.

<sup>59</sup> Según RÉAU, L., *op. cit.*, t. III, p. 861, recién con Cima de Conegliano.

<sup>60</sup> Sobre programa iconográfico en iglesias acupuladas bizantinas, ZALOZIECKI, W. S., *Die byzantinische Kunst*, Frankfurt-Berlin, 1963, p. 60 y ss., hay ediciones francesa y española.

<sup>61</sup> Aclaremos que el ciclo testamentario de Agnani comprende: seis episodios de la historia del Arca de la Alianza, los sacrificios de Melquisedec y Abraham, la lucha entre israelitas y fiisteos, Elías y Eliseo, imágenes de profetas, María con el niño rodeados por santos, símbolos de los 4 evangelistas, los jinetes del Apocalipsis, una majestad apocalíptica, Cristo tronante entre Pedro y Pablo, diversas imágenes de mártires, santos, serafines y bienaventurados, etc.

<sup>62</sup> Cf. RÉAU, L., *op. cit.*, t. III, p. 861 y ss.

A continuación analicemos el panel de la traslación. Su mitad izquierda está enmarcada por dos arquitecturas que representan, respectivamente, los extremos de la distancia recorrida por las reliquias, esto es las ciudades de Fondi y Agnani<sup>63</sup>. Observemos cómo los dinteles de las respectivas puertas están rematados por arquitecturas más pequeñas, las cuales al ser vistas algunas oblicuamente aseguran cierta extensión tridimensional a la abreviatura del complejo urbano. Algo similar ocurre con los minúsculos edificios que coronan la cúpula bajo la cual se halla el sarcófago de Magno. Además en los tres casos las "casitas" no están distribuidas al azar sino formando conjuntos bastante simétricos con respecto a un cuerpo central captado frontalmente. Entre las dos ciudades seis portadores, encabezados por un funcionario sosteniendo el crucifijo que acredita el carácter sacro de su misión, cargan la caja con la preciosa reliquia. En este grupo se ofrecen las acostumbradas incongruencias perspectivas típicas de la pintura románica: disociación de puntos de vista para el grupo de portadores y el catafalco; el plano superior de éste en perspectiva inversa y exageradamente rebatido a efectos de la mejor percepción de la figura principal; la denominada perspectiva jerárquica. Sin embargo, notemos la clara ubicación de los portadores con respecto a la caja y el hecho de que los dos que ocupan el plano virtual posterior, aún cuando no cambian sensiblemente de tamaño, están más elevados en relación con los alineados según el plano anterior. Así queda expresada consecuentemente la distancia entre los planos anterior y posterior. La conjunción de ambas particularidades, más el escorzo aunque inverso del sarcófago, hacen que, a pesar de las otras incorrecciones perspectivas, el grupo se despliegue en un ámbito convincentemente tridimensional. Con un medio muy simple, la ostensible inclinación de los cuerpos de los cargadores "hacia Agnani", el pintor ha explicitado el sentido de la marcha. Pero para precisar aún más la narración, los cuerpos de los dos primeros portadores de la izquierda se hallan sobrepuestos a la silueta de Fondi, mientras que el jefe de la comitiva ha alcanzado ya las puertas de Agnani. De tal manera, con la economía de medios propia de un avezado narrador pictórico, ha solucionado en una escena única una acción que tiene un desarrollo temporal definido por varias etapas<sup>64</sup>.

A efectos de una mejor definición del "Maestro delle traslazioni" aportamos como ejemplo de comparación la escena correspondiente al transporte de las reliquias de San Clemente, pintada en la iglesia inferior del mismo nombre en Roma hacia el año 1100<sup>65</sup>. Allí se ven portadores solamente en el plano frontal anterior; todo parece confusamente

<sup>63</sup> Aún es visible la inscripción FVN, la actual Fondi en la arquitectura junto al borde izquierdo.

<sup>64</sup> Estructuras narrativas similares son típicas del arte románico italiano. V.gr.: Friso de la fachada de la Catedral de Borgo di San Donnino, con escenas de la leyenda del santo titular; dintel del portal principal del Baptisterio de Pisa, dedicado a la vida de San Juan Bautista; también el relieve de San Vicente en la Catedral

<sup>65</sup> El párrafo siguiente dará razón de la exclusión de esta escena del párrafo anterior (p. 277 y ss.) dedicado a la iglesia romana.

sumergido en la muchedumbre de prelados y acólitos, y precisiones espacio-temporales como las de Agnani son inhallables. Es cierto que aquí también una muchedumbre de dignatarios asómase a la puerta de la ciudad para recibir jubilosamente la reliquia, pero convengamos que espacialmente, y aún podríamos añadir temporalmente —constituyen la etapa final del viaje iniciado en Fondi— están mucho más claramente definidos dentro del contexto. El motivo de la muchedumbre saliendo de la puerta de una ciudad también lo hallamos en la “Leyenda del Mar de Azov” en la misma iglesia romana; pero la mayor localización espacial con respecto a la confusa “traslación de las reliquias de San Cltmente” no está acompañado por lo que se representa en la parte derecha del panel resultando una aparente discontinuidad espacial y quizás también temporal: se necesita conocer la fuente literaria para clarificar lo representado pictóricamente. En Agnani, aún sin conocer el texto escrito, comprendemos en líneas generales lo que acontece. Antes de pasar al resto del panel, señalemos un detalle iconográfico curioso que añade una precisión de carácter geográfico al trayecto Fondi-Agnani. Detrás del dignatario que señala a los portadores la entrada de la ciudad vemos la clásica “pirámide de olas” derivada en última instancia de la iconografía bizantina del Bautismo de Cristo. Se trata seguramente del río Sacco, que intercepta dicho trayecto aproximadamente a 4/5 de la distancia total contada a partir de Fondi, en consecuencia muy próximo a Agnani y que ineludiblemente debió ser atravesado por el cortejo. O sea que la abreviatura de río, consagrada por la iconografía tradicional, connota aquí un accidente geográfico determinado y significa incuestionablemente una precisión narrativa que se adiciona a las advertidas más arriba.

Casi inmediatamente yuxtapuesta a la puerta de la ciudad está la bóveda de medio punto bajo la cual reposan los restos del santo Obispo. La distorsión de escala relativa es similar a la de infinidad de ejemplos románicos y pre-románicos; además, por estar la bóveda prácticamente al mismo nivel de la puerta, su carácter críptico no está de modo alguno explicitado<sup>66</sup>. Como en casos similares, el muro anterior de la construcción ha sido removido, lo que nos permite percibir el santo yacente de una manera que parece minuciosamente calcada de la escena anterior. Pero es interesante puntualizar que el punto de visión del sarcófago coincide aproximadamente con el punto de visión del muro lateral izquierdo de la presunta cripta; éste a su vez está representado en aceptable escorzo y lo mismo ocurre con la parte exterior visible del arranque de la bóveda. Todavía el techo sobrepuesto a la bóveda está constituido por una especie de embaldosado cuyas líneas de profundidad tienden hacia un “área de fuga” determinada. Finalmente, dadas la posición del catafalco y la insospechada corrección perspectiva del conjunto, resulta no solamente expresada la tercera dimensión ilusoria sino también la tendencia ya registrada en ejemplos anteriormente tratados, que apunta al logro de lo

<sup>66</sup> Recordemos que según la crónica los restos de San Magno hallaron su destino final en la cripta.

que hemos denominado la "coherencia volumétrica" entre las arquitecturas y los personajes y objetos por ellas encerrados. Pero esto tiene otras implicancias referentes a las pequeñas construcciones que simulan el panorama urbano. En las sobrepuestas a la puerta de Fondi, el efecto tridimensional señalado más arriba está considerablemente mermado porque el vano de la puerta está determinado por un único color absolutamente plano. Soluciones similares se dan en varias ilustraciones otónicas de alrededor del milenio <sup>67</sup>. Allí las arcadas, bajo las cuales actúan los personajes, están también rematadas por pequeñas arquitecturas, muchas de ellas vistas en escorzo. Pero el efecto espacial que de ello podría derivar está contrarrestado por el carácter eminentemente plano de la mayor parte de la composición, pues bajo la arcada aparecen pocas figuras totalmente insustanciales, meras siluetas recortadas sobre fondo dorado. En Agnani en cambio el efecto tridimensional propio de las "casitas" resulta favorecido por la visión perspectiva muy satisfactoria de la su-puesta cripta. Esto también ocurre pero en un grado algo menor con la composición arquitectónica que remata la puerta de entrada, favorecida desde el punto de vista de la profundidad por el acopio de las cabezas de los ciudadanos que parecen perderse en el fondo de la abertura. Con el ejemplo analizado queda definida, por una parte, la considerable distancia que media entre la creciente apetencia de concreción que venimos señalando en la pintura italiana desde el principio del segundo milenio con Galliano y las rigurosas abstracciones otónicas que de alguna manera persisten largamente en buena parte de la pintura española y francesa. Por otra parte, en realizaciones como la que acabamos de describir hallamos los antecedentes de los panoramas urbanos característicos de los "trecentistas" desde Giotto hasta Altichiero, pasando por Simone Martini y los Lorenzetti. Añadamos que quizás sea éste uno de los primeros casos en que se abandona el símbolo circular o poligonal flanqueado por torres que prácticamente desde el famoso "Génesis de Viena" (siglo VI) y con ligeras variantes es el idiograma urbano típico; caso anterior a la obra "Itinerario de Londres a Jerusalén", del inglés Matthew Paris, c. 1252, señalada por Lavedan como una de las primeras que rompen con aquella tradición <sup>68</sup>.

De las inquietudes del maestro de Agnani en materia espacial, son testimonio en medida algo menor las escenas de la leyenda de Santa Secundina, que a manera de friso completan el absidiolo norte de la cripta, dominado por la figura de María flanqueada por dos santas. Aquí no se da una relación tan estructurada como en el ábside principal entre la gran escena apocalíptica y la leyenda de San Magno, lo que en parte estaría justificado por tratarse de una mártir del siglo IV, por ende temporalmente lejana de la época de ejecución de las pinturas,

<sup>67</sup> V. G. Libro de Pericopios de Enrique II, Munich, Biblioteca del Estado de Baviera, Clm. 4452 fol. 162, r<sup>o</sup>: Cristo en casa de María (reproducción en BECKWITH, J., *op. cit.*, fig. 96).

<sup>68</sup> LAVEDAN, P., *Représentation des villes dans l'art du Moyen Âge*, Paris, 1954, p. 33 y ss.

y además con respecto a Magno de menor significación dentro del ámbito local. Sin embargo, no desdeñemos observar cómo las tres arquitecturas expuestas en la figura 19 tienen sus respectivos accesos presentados frontalmente, mientras los flancos, más notoriamente los correspondientes a la arquitectura central, corresponderían al escorzo de un edificio hexagonal, abarcados desde un punto de vista prácticamente coincidente con el que rige la visión de los personajes. Esta solución anticipa soluciones maduras relativas a la visión tridimensional de una construcción de planta hexagonal como la alcanzada, para citar un ejemplo, por Duccio en su tabla de la "Tentación de Cristo en el templo", guardada por el Museo de "L'Opera del Duomo" de Siena. Destaquemos que todavía Cimabúe en los frescos que le son atribuidos en el transepto de San Francisco de Asís persiste, en la escena de "San Pedro curando al paralítico", en la visión caballera de una estructura hexagonal, tal como ocurre en la miniatura carolingia ilustrada por la figura 6.

Por último, si recordamos el "Martirio de Beckett en Spoleto"<sup>69</sup> (fig. 8), a través de las soluciones espaciales logradas en Agnani, encontramos una vía para la confirmación del origen "spoletano" del "Maestro della Traslazioni" toda vez que, salvo algunas escenas aisladas de la leyenda de San Silvestre en Tívoli, atribuible por otra parte a nuestro Maestro<sup>70</sup>, el resto de la pintura que se hace en la región del Lacio durante la primera mitad del "Dugento", persiste en los fondos escenográficos "menos progresistas" como los que a principio del siglo anterior aparecen en la "Misa de San Clemente" en Roma<sup>71</sup>.

LAMBACH (ALTA AUSTRIA). ABADÍA BENEDICTINA.  
ANTIGUO CORO OCCIDENTAL DE LA IGLESIA ABACIAL

Uno de los descubrimientos más importantes de los últimos tiempos en la órbita del arte románico lo constituyen las pinturas murales que se encontraban ocultas por muros de refuerzo elevados hacia 1639, para posibilitar la erección de una torre. Más de 10 años abarcó a partir de 1957 la complicada tarea de eliminar los muros barrocos sin afectar la estabilidad del edificio, además de la limpieza y restauración de las pinturas. Este último trabajo se extendió a las pinturas de las bóvedas de cada uno de los tres tramos que componen el coro occidental, que habían sido descubiertas ya en el año 1868<sup>72</sup>. El programa del coro occidental

<sup>69</sup> Cf. *supra*, p. 279 y ss.

<sup>70</sup> Sobre los frescos de San Silvestre, cf. DEMUS, O., *op. cit.*, p. 124.

<sup>71</sup> Cf. *supra*, p. 19 y ss.

<sup>72</sup> El trabajo más completo hasta el presente dedicado a Lambach se debe al director de los trabajos de reacondicionamiento, WIBIRAL, N.: *Die Wandmalereien des XI im ehemaligen Westchor der Klosterkirche vom Lambach*, en *Oberösterreich*, 1967/3, p. 19 y ss.

Al mismo autor pertenecen otros trabajos sobre el mismo tema, por ejemplo el contenido en el Catálogo de la Exposición "Arte Románico en Austria", Krems 1964, p. 94 y ss. Además DEMUS, O., *op. cit.*, p. 202 y ss.

comprende en su mayor parte escenas de la infancia y primeras etapas de la vida pública de Jesucristo, y es seguramente la parte inicial de un vasto ciclo cristológico extendido a la nave y al coro oriental. Como apéndice del ciclo cristológico se conservan, hecho absolutamente inusual, tres escenas sobre la vida de Herodes totalmente distintas de las habitualmente representadas. Si ello, según el estado actual de los conocimientos, significa un verdadero hallazgo en materia iconográfica, al respecto no les van en zaga otras escenas dada su peculiar reelaboración de las fórmulas tradicionales. Estilísticamente se trata de una efectiva simbiosis entre la última faz del desarrollo de la pintura otónica, tal como se manifiesta sobre todo en los "Scriptoria" de Ratisbona y Salzburgo, y la pintura del norte de Italia caracterizada por acusados rasgos bizantinos que aparecen reflejados en los murales austríacos<sup>73</sup>. Originadas poco antes de 1089 constituyen en materia de murales románicos no sólo el hallazgo más importante del siglo actual en Europa Central, sino uno de los complejos más significativos de la pintura románica toda.

El marco arquitectónico de las escenas reconoce como prototipo fondos arquitectónicos bizantinos, tal como aparecen en el ya citado Menologio de Basilio II<sup>74</sup>. Se trata de una especie de torres formadas por bloques rectangulares que se elevan junto a ambos bordes verticales, y entre las cuales se extiende una gran arcada dividida, en el presente ejemplo, en tres tramos de elaborada conformación. Tal imagen, aunque común a muchas miniaturas salzburguesas<sup>75</sup>, se diferencia no obstante de éstas por el mayor grado de corporeidad logrado. Esta característica contribuye en buena medida a crear cierta ilusión de profundidad espacial, aún cuando el fondo propiamente dicho, siguiendo una pauta estilística típicamente románica, se limita a un par de bandas de diferente coloración. El efecto de tridimensionalidad resulta aún acrecentado en la luneta con la representación del "Sueño de San José" y "El regreso de Egipto" (fig. 12), donde la arcada ceñida entre dos torres común a varias escenas del ciclo es reemplazada por un complicado sistema de "arquitecturas" vistas en escorzo que recuerdan "scenae frons" romanas. Si las consideraciones precedentes bastarían para acreditar a favor del muralista la intención consecuente de quebrar lo que en muchas pinturas románicas constituye la casi total adherencia de la figura al

<sup>73</sup> Ejemplos de Italia septentrional: San Pietro al Monte en Civate (c. 1100); Baptisterio de la Catedral de Concordia Sagitaria (fines del XI) y San Marcos de Venecia, Mosaico de los Apóstoles del atrio (segunda mitad del siglo XI).

<sup>74</sup> Cf. *supra*, nº 52.

<sup>75</sup> La imagen absolutamente plana de dichos fondos arquitectónicos es prácticamente una constante en la miniatura salzburguesa, extendiéndose desde la primera mitad del siglo XI con el Evangelionario de San Pedro hasta obras de fines del siglo XII como una "Vitae Sanctorum" proveniente precisamente de Lambach, reproducida en el citado catálogo de "Arte románico en Austria" fg. 4 (Tübingen, Biblioteca de la Universidad, Berliner Hss., lat, quart 140 f. 179). En el mismo Cf. WIBIRAL, O., *op. cit.*, p. 96.

fondo afirmando el carácter estrictamente bidimensional del sostén, reconocamos también que dicha intención está planteada en términos realmente originales para la época en una de las curiosidades iconográficas del ciclo: “Los últimos días de Herodes” (fig. 13) <sup>76</sup>.

Lamentablemente el estado actual fragmentario del ciclo nos impide precisar si la solución que inmediatamente comentaremos fue reiterada en algunas de las escenas desaparecidas, con lo cual se habría perdido definitivamente un documento fundamental para estudiar las experiencias espaciales “pre-trecentistas”.

Según el historiador alejandrino Flavio Josefo, el anciano Herodes, gravemente enfermo, vio frustrado su intento de suicidio por la intervención de Achiab.

En Lambach asisten a la escena además dos mujeres, una de ellas probablemente la hermana del rey, y un joven, quizás el carcelero del hijo de Herodes, Antipater; en los muros de la arquitectura los pequeños demonios aquí pintados de rojo, atributos inseparables de Herodes en la iconografía de la “Matanza de los inocentes”, signan el carácter maléfico de los habitantes. Los dos cuerpos principales de la arquitectura están caracterizados por sendos arcos de medio punto, los cuales, he aquí su singularidad, se prolongan en profundidad según bóvedas de cañón corrido casetonadas. Los muros de ambos corredores cubiertos por tales bóvedas también están revestidos con casetones. En consecuencia, nos hallamos frente a un motivo arquitectónico eminentemente romano que vanamente encontraremos tan minuciosamente reproducido en la época medieval anterior <sup>77</sup>.

Todavía la filiación romana del motivo queda acentuada por una representación espacial que trata de asimilarse a pautas romanas: ambas galerías abovedadas están observadas desde aproximadamente un mismo punto de vista desplazado algo hacia la derecha del eje central, y las supuestas juntas de separación de los paneles del casetonado inclinadas hacia abajo, esto es, fugando hacia un área ubicada “detrás del plano frontal virtual”. ¿Debemos suponer aquí una trasposición directa de la realidad observada, dada la indudable proliferación de ruinas romanas? Dada la manera un tanto fantasiosa de articulación de las distintas partes de tales arquitecturas, habría que pensar más bien en la trasposición de un modelo paleocristiano observado “in situ”, por ejemplo un mo-

<sup>76</sup> La fuente literaria de esta iconografía única se halla en las obras del famoso historiador judío Flavio Josefo (37-95) “*Bellum Iudaicum*” y “*Antiquitates Iudaicas*”. El medioevo latino conoció traducciones y exégesis de tales obras, atribuidas a un cierto presbítero Rufino, y a San Egesipo, hebreo converso fallecido en 181. En el siglo XII son recogidas por PETRUS COMESTOR en *Historia scholastica. In evangelia*, Cap. XVII (Migne, Patr. lat. 198, p. 1546 y ss.), donde como en los murales de Lambach resulta frustrado el intento de suicidio, el cual en exégesis anteriores y contrariando las fuentes, llegaba a concretarse. Cf. Wibiral N., *op. cit.*

<sup>77</sup> Cabe consignar que aisladamente algunos de los motivos señalados aparecen en obras anteriores, v.gr., murales carolingios de San Juan de Müstair, pero sin alcanzar la pregnancia romana de Lambach. Reproducción en HUBERT, J., PORCHER, J. y VOLLBACH, W., *La Europa de las invasiones*, figs. 164 a 166.

saico similar al famoso arco de triunfo en la iglesia romana de Santa María Maggiore (siglo V)<sup>78</sup>. Pero el alarde “espacial” del muralista de Lambach no concluye así. No en vano Demus califica la escena desde el punto de vista espacial “sorprendentemente moderna y convincente”<sup>79</sup>. La galería principal no termina en la luneta con tres ventanas de medio punto que la limitan posteriormente, sino que bajo el dintel respectivo se abre una puerta que contribuye a “profundizar” la tercera dimensión virtual; junto al borde derecho del panel el triple arco de medio punto que remata la ventana inferior se ve interrumpido en su parte extrema izquierda, con lo cual queda sugerido que el angosto cuerpo arquitectónico al cual pertenece está situado por detrás de la fachada principal. A todo esto la composición colorística contribuye a acentuar la distinta profundidad espacial de los planos virtuales determinados por la arquitectura representada. Por ejemplo, la marcada diferencia entre la fachada principal (blanco), galería (rojo neutralizado profundo) y la luneta (rojo laca con tonalidades más profundas en los vanos); contrastes todos perfectamente detectables aún en la reproducción en blanco y negro. Observemos aún como de tales contrastes resultan ambas galerías sumidas en una convincente oscuridad, a pesar de no intentarse, en coherencia con la “voluntad de forma” románica, estudio alguno de luz real. Este análisis por minucioso que parezca no estaría completo sin advertir como esta conformación pictórica de arquitecturas, rica por sí sola en implicaciones espaciales, se enriquece justamente en este último aspecto en mérito a la posición que ocupan los personajes con respecto a aquellas.

Personajes en el instante preciso de atravesar vanos es un recurso largamente usado en el arte romano, destinado a ampliar el espacio virtual, ya lateralmente —v.g. los portadores de candelabros en uno de los bajorrelieves del arco de Tito— ya en el sentido de la profundidad —entre muchos ejemplos— frisos de la casa “Ara Massima”, Pompeya<sup>80</sup>. En la alta Edad Media persiste en algunos marfiles carolingios caracterizados por una acentuada impronta clasicista<sup>81</sup>, si bien en estos casos dentro del contexto de la composición pierden parte de su “eficacia” espacial, para convertirse en meros datos anecdóticos. Algo totalmente distinto ocurre en el panel de Herodes. Como en las fantásticas construcciones pompeyanas los personajes parecen emerger a través de los vanos, y si bien no se alcanza el pleno efecto “trompe l’oeil”

<sup>78</sup> Justamente en dicho arco de triunfo encontramos varios de los motivos arquitectónicos reunidos en Lambach, especialmente la Puerta de Belén con una bóveda de cañón corrido escorzada.

Reproducción en HUBERT, J., PORCHER, J., VOLBACH, W., *La Europa de las invasiones*, figs. 123 a 125.

<sup>79</sup> DEMUS, O., *op. cit.*, p. 203.

<sup>80</sup> WHITE, J., *op. cit.*, p. 269.

<sup>81</sup> Díptico carolingio del Tesoro de la Catedral de Milán reproducido en HUBERT, etc., *El imperio carolingio*, fig. 202.

de aquellos, —sería por otra parte descabellado adjudicar tal intención al pintor románico—, ello contribuye notablemente a reforzar el efecto de profundidad plasmado por las composiciones arquitectónica y cromática. Además de establecer la conexión formal y también narrativa-dramática<sup>82</sup> entre arquitecturas y protagonistas, les concede a aquéllas lo que podríamos llamar un grado de habitabilidad que no tienen los fondo-bastidores de las demás escenas, no sólo del presente ciclo, sino de muchos otros románicos. Con referencia al difícil problema de la coordinación pictórica de arquitecturas y personajes, se alcanza un grado de coherencia nada despreciable comparado con otras obras contemporáneas. El “afuera” y el “adentro” quedan claramente definidos y lo mismo ocurre con la posición de las personas en cada una de dichas parcelas virtuales. Sería aventurado hablar de una integración, pero no de una solución correctamente orientada a ella, dentro de los límites impuestos por el estilo.

*BERZE LA VILLE (Saône et Loire). Chateau des Moines*

En una pintoresca zona rural de la Borgoña, está enclavada la modestísima capilla de la otrora residencia de reposo de los monjes de Cluny. Uno de sus más frecuentes visitantes fue el famoso Hugo de Semur († 1109), bajo cuyo abadiato se erigió la mayor parte del imponente complejo arquitectónico conocido en la literatura especializada como Cluny III, el más grande monumento de la cristiandad occidental antes del actual San Pedro de Roma<sup>83</sup>.

En su testamento el gran Abad destinó parte de sus rentas para el reacondicionamiento del priorato, probablemente asolado por un violento temporal y ello proporcionaría un “terminus post quem” para la datación de estas pinturas, una de las obras capitales de la pintura románica francesa. Tanto más por tratarse de un testimonio concreto de lo que podría haber sido la decoración pictórico-mural de la gran Abadía matriz, conocida solamente a través de descripciones literarias de principios del siglo XIX referentes a las pinturas absidiales: en la calota, Cristo dentro de la mandorla rodeado por los símbolos de los evangelistas y figuras de santos entre el claristorio y las arcadas inferiores<sup>84</sup>. En la cuenca absi-

<sup>82</sup> Recordemos que los personajes emergen de una vivienda cuyo carácter fatídico está signado por los pequeños demonios rojos y también por la persistencia de dicho tono en sus corredores de acceso. Acá entra en juego el simbolismo del color, cuyo estudio que escapa a los límites del trabajo, debería extenderse también a los personajes.

<sup>83</sup> Sobre la relación de San Hugo con Berzé la Ville: VIREY, JEAN, *Saint Hughes et la Chapelle de Berzé*, en “Annales de l'Académie de Mâcon”, 3ª serie, t. XXV, 1926-27, p. 445-451; reeditado en 1961 junto con el artículo eminentemente descriptivo de LEX, LÉANCE, *Peintures Murales de la Chapelle du Château des Moines de Cluny a Berzé la ville*, en “Bulletin Archéologique” 1893, p. 420 y ss. La nueva edición lleva por título *La chapelle du Château des Moines de Cluny à Berzé la ville (Saône et Loire) et ses peintures murales*, Mâcon, 1961.

<sup>84</sup> Señaladas por MERCIER, F., *Les primitifs français, la peinture clunysiense*, Paris, 1931, p. 84 y ss., cita según SCHRADE, H., *op. cit.*, p. 38.

dal de Berzé se representa una "traditio legis"<sup>85</sup>. El muro absidal que la continúa está dividido en dos registros: el inferior correspondiente al zócalo propiamente dicho, comprende nueve compartimentos, cada uno de los cuales encierra el busto de un Santo que se eleva sobre un cortinado pintado. El registro superior del muro absidal, está dividido por columnas soportando arcadas de medio punto en cinco secciones: las tres centrales cerradas por ventanas, en las dos extremas, ubicadas prácticamente a ambos lados del altar, se representan los dos únicos martirios del programa actualmente conservado —nada queda de la decoración primitiva de la nave—, los correspondientes a San Vicente (o San Lorenzo?) y a San Blas, este último acompañado por otra escena de su leyenda.

De todo el conjunto, son precisamente estos dos paneles ejemplos significativos a los fines del presente trabajo. Advirtamos que la indefinición aún subsistente con respecto a los Santos Vicente y Lorenzo, dada la similitud de ambos martirios no afectará nuestras conclusiones, pero sí es confiable la leyenda que designa al dignatario "DA (CI) NUS", a falta de otra prueba deberíamos inclinarnos por el santo español<sup>86</sup>.

Comenzando por el martirio de Vicente de Zaragoza (fig. 14), advertimos, como resultado del examen comparativo de varias escenas similares producidas entre los siglos IX y XII inclusive, que la iconografía se ha limitado a los personajes absolutamente necesarios, desechando detalles accesorios, como, asistentes, el hombre que con un fuelle mantiene el fuego de la parrilla, arquitecturas junto a bordes laterales enmarcando la escena, etc.<sup>87</sup>.

Este último detalle nos parece fundamental por cuanto en Berzé la arquitectura real, dos columnas y la respectiva arcada, enmarcan directamente la escena. En cierto modo, como si a través del marco arquitectónico material, en lugar de percibir la luz natural filtrada por las ventanas que cierran las tres secciones centrales del muro absidal, tuviéramos una visión de lo que ocurre en una cámara de torturas. Tal situación denota una integración entre pintura y arquitectura infrecuente en el románico y un antecedente lejano de las innumerables "vedutas" ilusionísticas del Renacimiento y del Barroco. Convengamos en que nada hay aquí de los recursos naturalísticos y de "trompe l'oeil" característicos de tales épocas, pero sí una composición, que comparada con muchas otras del románico francés se destaca por una notoria profundización del espacio virtual. Varios son los elementos que contribuyen a ello.

<sup>85</sup> Sobre las pinturas de Berzé: DEMUS, O., *op. cit.*, p. 66 y ss. y 136 y ss. MICHEL, P. H., *La fresque romane*, p. 74 y ss. y 204; GRABAR, A., y NORDENFALK, C., *La peinture romane*, p. 103 y ss.; DESCHAMPS, P. y THIBOUT, M., *La peinture murale en France*, p. 89 y ss.; FOCILLON, H., *Peintures romanes des églises de France*, París, 1938, p. 52 y ss.; además, MERCIER, F., VIREY, J. y LEX LÉONCE, *op. cit.*

<sup>86</sup> Cf. Bibliografía de nota anterior; en general, las pinturas de ambos martirios han ocupado relativamente poco a los diversos autores.

<sup>87</sup> Una discusión detallada de la iconografía del martirio de San Vicente, en CORTI, F., *op. cit.*, p. 105 y 11.

Primeramente la posición oblicua de Daciano, acentuada por el romboide determinado por piernas, rodillas, supedáneo y también por la traza dominante de los delgados pliegues. Además la gama de colores básicos —verde claro, ocre rojizo y algo de celeste—, está aplicada de manera que contribuye a modelar convincentemente la figura de Daciano y a destacarla con respecto al azul más profundo del fondo<sup>88</sup>. La ostensible diagonal determinada de manera general por la figura analizada, es retomada por los ejes aproximados de los cuerpos de los verdugos y por sus lanzas, con lo cual la profundidad virtual resulta extendida prácticamente a toda el área bajo la arcada, advirtiendo también, que ambos verdugos “pisan” a distinta altura, que sus cuerpos son de distinto tamaño —aun cuando en este sentido el efecto es el de una perspectiva inversa—, que la línea de separación piso-fondo está ostensiblemente inclinada hacia el lado de Daciano. Difícil resulta encontrar en la pintura románica, sobre todo fuera de Italia, una composición estructurada de manera tal que además de enfatizar el dinamismo implícito en la iconografía, demuestra el considerable grado de sensibilidad espacial alcanzado por un maestro del siglo XII. Importa, no obstante, señalar sus limitaciones al respecto. Por ejemplo, la parrilla ocupa totalmente rebatida el pie de la composición<sup>89</sup>.

En el tratamiento del desnudo se advierte, comparándolo con las restantes figuras cómo un pintor románico está más capacitado para producir un convincente modelado mediante la sabia administración del color sobre las vestiduras<sup>90</sup>. Sin embargo la colocación del cuerpo del mártir responde aproximadamente al mismo punto de vista de la parte superior de la composición y aún es más que sugestivo que dicho punto de vista

<sup>88</sup> Aunque no lo mencione específicamente, es indudable que es esta figura la que suscita en FOCILLON, H., *op. cit.*, p. 54: “Le souvenir de la plastique imperiale subsiste çà et là dans quelques figures qui... évoquent la sculpture constantinienne et même les mosaïques hellénistiques”.

<sup>89</sup> La tradición iconográfica al respecto es ambigua: a algunos casos de parrilla totalmente rebatida se oponen otros, espacialmente menos desarrollados que nuestro ejemplo, presentando parrilla en escorzo, v.gr.: Inicial historiada en el Martirio de San Lorenzo en el Sacramentario de Drogón (París, B. Nac., lat. 9428) c. 850; Tropario de Hereford, Martirio de San Lorenzo, mediados del siglo XI; medallón de un vitral destruido del coro de St. Denis, Martirio de San Vicente, c. 1140; también el ejemplo mencionado en N. 28. Habría que pensar si en Berzé cierto sentido de proporción unido a la falta de superficie pictórica disponible no traicionaron el sentido espacial expuesto por el maestro en el resto de la composición. A poco se conozcan ciertos mecanismos fundamentales del arte figurativo románico se comprenderá que tal pensamiento muy difícilmente pueda superar la barrera de lo hipotético.

<sup>90</sup> SCHRADE, H., *op. cit.*, p. 41, distingue correctamente algo que escapa a muchas reproducciones: la tonalidad rojiza de la mitad superior del cuerpo de la amarillenta de las piernas; y sostiene que la diferenciación es un recurso para visualizar de manera directa el proceso gradual del abrasamiento. MERCIER, F., *op. cit.*, p. 41, estudiando a fondo la técnica advierte que el desnudo ha sido rehecho totalmente por un restaurador, a quien Schrade, sin embargo, no atribuye la paternidad de la diferencia tonal. Teniendo en cuenta los recursos narrativos de la pintura románica compartimos la posición de éste.

corresponda a la escena vista sensiblemente desde abajo, situación que se ajusta a las posibilidades reales de contemplación, como que el zócalo sobre el cual se hallan las pinturas, tiene 1,40 metros de altura. Recordando lo ya expresado con relación a la integración entre pintura y arquitectura, estaríamos, aun reconociendo la dificultad de pruebas, ante un caso insólito para la época, el de una composición que se atiene a la posición real del espectador "in situ". A pesar del considerable grado de eficacia que dentro de la época románica alcanzan algunas de las soluciones espaciales analizadas en párrafos precedentes, en algunos aspectos el maestro del martirio de San Vicente, "outsider" genial, se muestra tremendamente avanzado. A todo esto cabría la pregunta, ¿por qué la leyenda de San Blas, dividida dentro de la misma arcada en dos escenas, se muestra mucho menos "progresista"? Por ejemplo bajo la arcada material, se ha pintado una arcada convencional para simular la prisión, que parece más bien una silueta perforada que una arquitectura volumétrica. Además la figura de Blas en prisión está poco contrastada con respecto al fondo y no resulta muy definida la relación entre figuras y arquitecturas pintadas. En la escena de la decapitación, que composicionalmente resultaría localizada en una cisterna de la prisión, la figura mejor modelada y también la mejor dispuesta espacialmente, es el verdugo, destacado notoriamente del fondo y antepuesto al arco divisorio de ambas escenas, mientras la figura del mártir responde más a una concepción pictórica eminentemente bi-dimensional.

Razones de tal cambio son difíciles de establecer, teniendo en cuenta que aun cuando al igual que en otros programas románicos, se señalan verosímilmente un maestro principal y auxiliares, una de las características generales, salvo los aspectos particulares aquí estudiados, es la unidad de estilo. Estilísticamente el agudo análisis de los eruditos ha conducido a reconocer elementos carolingios, otónicos, ítalo-bizantinos, de la Roma de fines del siglo IX, ítalo-meridionales y nórdicos en "Sorprendente unión armónica"<sup>91</sup>. Sin desconocer la relativa significación histórica de este verdadero crisol estilístico, elementos italianos y bizantinos según la interpretación italiana, son por demás evidentes, lo cual concede a las pinturas de Berzé, inclusive por la técnica empleada, un puesto singular dentro de la pintura románica francesa<sup>92</sup>. En ésta la unidad figura-fondo está determinada de manera casi indeclinable, al punto que prácticamente se eluden los intentos destinados a insinuar espacio pictórico; composición, gama cromática, hasta la técnica, todo contribuye a afirmar la bi-dimensionalidad del sostén. Justamente es fuera de Francia donde a través de los ejemplos analizados más arriba, hemos señalado una consistente "apertura espacial", con lo cual habría que suponer que el maestro de Berzé de Ville, haya recibido su formación en algún centro pictórico italiano. Con referencia a la cronología, la mayoría de los investigadores por distintos

<sup>91</sup> DEMUS, O., *op. cit.*, p. 137.

<sup>92</sup> La técnica ha sido minuciosamente estudiada por MERCIER, *op. cit.*; sobre este trabajo se basan las apreciaciones vertidas por MICHEL, P. H., *op. cit.*, p. 82 y ss.

caminos, desembocan en fechas comprendidas en el primer tercio del siglo XII. Por el contrario Grabar, que ve en los bizantinismos de Berzé una influencia de Monte Cassino establecida a través de Roma, Italia central e Italia septentrional, se inclina decididamente por la mitad del siglo XII<sup>93</sup>.

### BALANCE Y PERSPECTIVAS

Del estudio precedente surge claramente que las experiencias espaciales detectadas no responden a una convicción ilusionista de los maestros enderezada a fracturar la bi-dimensionalidad estructural característica de buena parte de la pintura románica. Es visible, aun en los ejemplos más tardíos, el trecho considerable que los separa de una coordinación racional de todos los elementos desde el punto de vista pictórico-espacial, aun tomando como referencia obras no tan avanzadas en este sentido como las "trecentistas". ¿De dónde surgen pues las inquietudes documentadas a través de los ejemplos analizados? En primer término, conviene reiterar que salvo los casos de Berzé la Ville y Lambach son todos ejemplos radicados en suelo italiano. Allí, la pintura románica está caracterizada, tanto como consecuencia de una inteligente recepción de concepciones bizantinas, como de periódicos re-descubrimientos de la antigüedad nacional, por una tendencia a presentar por lo menos los personajes no como meras siluetas recortadas, sino dotados de un cierto grado de corporeidad, variable según los centros de producción. Si recordamos aun obras anteriores al año mil, como los ángeles "impresionistas" de Santa María Antigua en el Foro Romano<sup>94</sup>, aquella tendencia podemos considerarla casi una constante dentro de la pintura italiana. Es sintomático que nada de ello, salvo la excepción justificada de la época carolingia<sup>95</sup>, ocurra en los países nórdicos, donde resultan puntos culminantes la rigurosa concepción planista-ornamental de la miniatura irlandesa o el ascetismo que apunta a los trascendente de los pintores otónicos, cuya influencia sobre la pintura francesa es indiscutida. Pero es bueno señalar que aun en Italia, salvo en las obras estudiadas, no encontramos rastros notorios que muestren la tendencia a extender la relativa corporeidad de las figuras a otros elementos —especialmente las arquitecturas—, de lo que resultaría el incremento indudable de la profundidad virtual. Del balance de los siete casos presentados surge que cinco corresponden a leyendas hagiográficas, sólo uno —Formis— pertenece a un ciclo cristológico que, salvo el caso analizado, se atiene a concepciones espaciales netamente bizantinas; el restante —Lambach—,

<sup>93</sup> Un resumen de las distintas posiciones en MICHEL, P. H., *op. cit.*, p. 204.

<sup>94</sup> La obra general más reciente donde se ilustra y analiza históricamente la cuestión es: HUBERT, J., PORCHER, J. y VOLLBACH, W., *La Europa de las Invasiones*, Madrid, 1968, p. 105 y ss.

<sup>95</sup> Abundante material gráfico y discusión de algunos problemas esenciales en: HUBERT, J., PORCHER, J., VOLLBACH, W., *El imperio carolingio*. La obra fundamental es KÖEHLER, W.: *Die Karolingische Miniaturen*, 3 tº, Berlín 1930-33, 1958 y 1960.

es una verdadera curiosidad en materia de iconografía testamentaria. Pareciera así que la temática hagiográfica tuviera algo que ver con la profundización ilusoria del sostén pictórico. Hace muchos años Mâle advirtió, que entre las causas que habían contribuido a liberar a la iconografía de la tutela oriental, era necesario señalar la representación de santos y sus leyendas<sup>96</sup>. Claro está que Mâle se refiere a los santos típicamente occidentales y que su preocupación no excedía los límites de un estudio exclusivamente iconográfico, por lo demás de enorme importancia para la historiografía del arte. Sin embargo creemos que la liberación iconográfica señalada está de alguna manera vinculada con algunas de las cuestiones enfocadas en el presente trabajo. Es que las leyendas de los santos occidentales tienen como fuentes literarias poemas —v. gr., Prudencio, o crónicas como Juan de Salisburi— donde los acontecimientos son narrados con abundante acopio de datos espacio-temporales, algunos de los cuales, tal el caso de Agnani, están íntimamente vinculados a intereses locales. Esto último que puede aparecer absurdo en la época actual, sin embargo no lo era para una ciudad de los siglos XII o XIII, en pleno proceso de expansión urbana —entendido este adjetivo en su acepción más amplia—, para la cual la posición de determinadas reliquias podía constituir un elemento relevante para su desarrollo socio-económico. Tales leyendas además eran un incentivo inapreciable para la pictórica narrativa, pues si bien en varios aspectos es notoria su dependencia de la leyenda por excelencia que fue la Pasión de Cristo<sup>97</sup>, contienen suficientes elementos que al carecer de prefiguración en aquella, estimulan la invención iconográfica. Aunque no pretendemos desconocer la importante participación de exégetas y teólogos en la programación iconográfica, es indudable que ésta fue mucho más dogmática en ciclos de carácter ecuménico, como los testamentarios. Así, muchas de las novedades descubiertas en los ejemplos analizados son atribuibles a pintores que, basándose en un texto literario o en una fórmula iconográfica existente buscan una plasmación pictórica más concreta, más aproximada a la realidad visual, que la ofrecida por los ideogramas y abreviaturas de una expresión artística encaminada a la exposición de asuntos que llevan implícitos la impronta de misterio que acompaña a todo acto trascendente. Se trataría en consecuencia de una apertura a la realidad concreta, a través de la corporeización ilusoria no solamente de personajes —ello es, repetimos, casi una tradición para la pintura italiana—, sino de determinados objetos que dentro de la narración tienen un especial significado. Por ejemplo, en Galliano, el “Martyrium” de Vicente de Zaragoza, verdadero testimonio material del mártir y culminación de su vida terrenal, aparece, según hemos demostrado, específicamente concretado en la representación pictórica<sup>98</sup>. De este afán de especificación resulta una solución donde se plantean, aunque tímida-

<sup>96</sup> MÂLE, E., *L'art religieux en France au XIIIe. siècle*, Paris, 1922, p. 187, en la edición de 1947.

<sup>97</sup> Cf. *supra*, p. 272 y N. 21.

<sup>98</sup> Cf. *supra*, p. 270 y ss.

caminos, desembocan en fechas comprendidas en el primer tercio del siglo XII. Por el contrario Grabar, que ve en los bizantinismos de Berzé una influencia de Monte Cassino establecida a través de Roma, Italia central e Italia septentrional, se inclina decididamente por la mitad del siglo XII<sup>93</sup>.

#### BALANCE Y PERSPECTIVAS

Del estudio precedente surge claramente que las experiencias espaciales detectadas no responden a una convicción ilusionista de los maestros enderezada a fracturar la bi-dimensionalidad estructural característica de buena parte de la pintura románica. Es visible, aun en los ejemplos más tardíos, el trecho considerable que los separa de una coordinación racional de todos los elementos desde el punto de vista pictórico-espacial, aun tomando como referencia obras no tan avanzadas en este sentido como las "trecentistas". ¿De dónde surgen pues las inquietudes documentadas a través de los ejemplos analizados? En primer término, conviene reiterar que salvo los casos de Berzé la Ville y Lambach son todos ejemplos radicados en suelo italiano. Allí, la pintura románica está caracterizada, tanto como consecuencia de una inteligente recepción de concepciones bizantinas, como de periódicos re-descubrimientos de la antigüedad nacional, por una tendencia a presentar por lo menos los personajes no como meras siluetas recortadas, sino dotados de un cierto grado de corporeidad, variable según los centros de producción. Si recordamos aun obras anteriores al año mil, como los ángeles "impresionistas" de Santa María Antigua en el Foro Romano<sup>94</sup>, aquella tendencia podemos considerarla casi una constante dentro de la pintura italiana. Es sintomático que nada de ello, salvo la excepción justificada de la época carolingia<sup>95</sup>, ocurra en los países nórdicos, donde resultan puntos culminantes la rigurosa concepción planista-ornamental de la miniatura irlandesa o el ascetismo que apunta a los trascendente de los pintores otónicos, cuya influencia sobre la pintura francesa es indiscutida. Pero es bueno señalar que aun en Italia, salvo en las obras estudiadas, no encontramos rastros notorios que muestren la tendencia a extender la relativa corporeidad de las figuras a otros elementos —especialmente las arquitecturas—, de lo que resultaría el incremento indudable de la profundidad virtual. Del balance de los siete casos presentados surge que cinco corresponden a leyendas hagiográficas, sólo uno —Formis— pertenece a un ciclo cristológico que, salvo el caso analizado, se atiene a concepciones espaciales netamente bizantinas; el restante —Lambach—,

<sup>93</sup> Un resumen de las distintas posiciones en MICHEL, P. H., *op. cit.*, p. 204.

<sup>94</sup> La obra general más reciente donde se ilustra y analiza históricamente la cuestión es: HUBERT, J., PORCHER, J. y VOLLBACH, W., *La Europa de las Invasiones*, Madrid, 1968, p. 105 y ss.

<sup>95</sup> Abundante material gráfico y discusión de algunos problemas esenciales en: HUBERT, J., PORCHER, J., VOLLBACH, W., *El imperio carolingio*. La obra fundamental es KÖEHLER, W.: *Die Karolingische Miniaturen*, 3 tº, Berlín 1930-33, 1958 y 1960.

es una verdadera curiosidad en materia de iconografía testamentaria. Pareciera así que la temática hagiográfica tuviera algo que ver con la profundización ilusoria del sostén pictórico. Hace muchos años Mâle advirtió, que entre las causas que habían contribuido a liberar a la iconografía de la tutela oriental, era necesario señalar la representación de santos y sus leyendas<sup>96</sup>. Claro está que Mâle se refiere a los santos típicamente occidentales y que su preocupación no excedía los límites de un estudio exclusivamente iconográfico, por lo demás de enorme importancia para la historiografía del arte. Sin embargo creemos que la liberación iconográfica señalada está de alguna manera vinculada con algunas de las cuestiones enfocadas en el presente trabajo. Es que las leyendas de los santos occidentales tienen como fuentes literarias poemas —v. gr., Prudencio, o crónicas como Juan de Salisbury— donde los acontecimientos son narrados con abundante acopio de datos espacio-temporales, algunos de los cuales, tal el caso de Agnani, están íntimamente vinculados a intereses locales. Esto último que puede aparecer absurdo en la época actual, sin embargo no lo era para una ciudad de los siglos XII o XIII, en pleno proceso de expansión urbana —entendido este adjetivo en su acepción más amplia—, para la cual la posición de determinadas reliquias podía constituir un elemento relevante para su desarrollo socio-económico. Tales leyendas además eran un incentivo inapreciable para la pictórica narrativa, pues si bien en varios aspectos es notoria su dependencia de la leyenda por excelencia que fue la Pasión de Cristo<sup>97</sup>, contienen suficientes elementos que al carecer de prefiguración en aquella, estimulan la invención iconográfica. Aunque no pretendemos desconocer la importante participación de exégetas y teólogos en la programación iconográfica, es indudable que ésta fue mucho más dogmática en ciclos de carácter ecuménico, como los testamentarios. Así, muchas de las novedades descubiertas en los ejemplos analizados son atribuibles a pintores que, basándose en un texto literario o en una fórmula iconográfica existente buscan una plasmación pictórica más concreta, más aproximada a la realidad visual, que la ofrecida por los ideogramas y abreviaturas de una expresión artística encaminada a la exposición de asuntos que llevan implícitos la impronta de misterio que acompaña a todo acto trascendente. Se trataría en consecuencia de una apertura a la realidad concreta, a través de la corporeización ilusoria no solamente de personajes —ello es, repetimos, casi una tradición para la pintura italiana—, sino de determinados objetos que dentro de la narración tienen un especial significado. Por ejemplo, en Galliano, el “Martyrium” de Vicente de Zaragoza, verdadero testimonio material del mártir y culminación de su vida terrenal, aparece, según hemos demostrado, específicamente concretado en la representación pictórica<sup>98</sup>. De este afán de especificación resulta una solución donde se plantean, aunque tímida-

<sup>96</sup> MÂLE, E., *L'art religieux en France au XIIIe. siècle*, Paris, 1922, p. 187, en la edición de 1947.

<sup>97</sup> Cf. *supra*, p. 272 y N. 21.

<sup>98</sup> Cf. *supra*, p. 270 y ss.

mente, algunos de los problemas espaciales que largamente preocuparán a los pintores posteriores. Similares intentos y resultados encontramos al repasar los análisis expuestos. Es cierto, que en algunos casos, v. gr., las arquitecturas romanas de Lambach, se recurre a fórmulas arqueológicas, pero lo que interesa fundamentalmente es la utilización contextual de tales fórmulas, y la especial valoración que se les concede desde el punto de vista narrativo. Su incorporación ostensible a la dramática del relato conduce a una profundización espacial que de otra manera no tendrían, al quedar relegadas a mero telón de fondo. Imaginemos "Los últimos días de Herodes" (fig. 13) sin los personajes que salen del palacio y sin los demonios rojizos que lo ornamentan. Queda así corroborado que las experiencias espaciales reveladas tienen como punto de partida no un interés por el espacio "per se", sino la intención de dar mayor apariencia concreta a determinados elementos, principalmente arquitecturas, que desempeñan un rol significativo dentro de la narración. Quizás de esta formulación quedaría excluida la escena del martirio de Berzé la Ville (fig. 14); pero pensemos la disminución considerable del efecto dramático que importaría una concepción vecina a la fig. 3. Aquí lo más probable es que el pintor no haya tenido contacto directo con un texto escrito sino con un modelo iconográfico que podía copiar servilmente o recrear. Esto es precisamente lo que hace el maestro activo en Borgoña, acentuando valores dramáticos desaparecidos en otras obras (fig. 3), y con una interesante concepción de lo que significa integrar pintura y arquitectura, desemboca en una notoria profundización del espacio pictórico.

Hay una centración del interés espacial sólo en determinados objetos, los significativos dentro del contexto narrativo, lo que explicaría en parte la falta evidente de coordinación espacial que caracteriza a la pintura románica. Tal se observa en Spoleto (fig. 9), donde los objetos de culto, totalmente secundarios, meros accesorios desde el punto de vista de la crónica, permanecen, siguiendo la tradición, como siluetas bidimensionales. Reiteremos pues que la experiencia espacial abordada en cada uno de los casos analizados no surge de un interés racional por provocar la ilusión de profundidad, ni tampoco de una exploración deliberada de la realidad aparential, sino de una concreción de algunos aspectos de dicha realidad tomando como punto de partida una narración formulada literaria o iconográficamente. El resultado sería no sólo el planteamiento de algunos problemas espaciales, sino también una mayor destreza en materia de pictórica narrativa. Expresado más rigurosamente se trata de una especie de dialéctica entre la apetencia de concreción espacio-temporal y la claridad narrativa, que en general se resuelve ligeramente a favor de ésta. Dado el carácter más dogmático de los ciclos testamentarios, verdaderas verdades de fe, es difícil encontrar en ellos tales logros.

De todo esto surge visiblemente clara la importancia que el tema, y dentro de él determinados elementos significativos, tienen para un pintor románico. Esto también es extensible a otras obras, como las francesas o las españolas, donde al ser otros los elementos significativos en juego, su exaltación conduce a la afirmación del carácter supraterrrenal de la escena. No es extraño, entonces, que en épocas anteriores al gótico las leyendas hagiográficas se dan en mayor proporción en Italia que en los demás países de la Europa occidental.

Parte del proceso cuyo balance presentamos tiene un cierto paralelo con el proceso detectado por Pächt en la miniatura inglesa del siglo XII <sup>99</sup> Según este autor el resurgimiento de la pintura narrativa no se debió tanto como creía Mâle <sup>100</sup> a la reproducción de experiencias visuales habitadas durante la representación de los misterios, sino en muchos casos a la visualización de un pasaje del diálogo que se convierte así en motivo central de dicha pintura. Se trata pues de un caso que comparte con los arriba estudiados una aproximación indirecta a la realidad. Aquí en mérito a la significación de determinados pasajes de textos escritos o iconográficos; en Inglaterra a la de determinados pasajes del diálogo correspondiente al misterio representado. En ambos casos un incuestionable incremento de la destreza narrativa y consecuentemente una mayor comunicatividad, una mayor inmediatez una mayor comprensión y participación de los destinatarios de las obras. La mención de este interesante paralelo con la pintura románica inglesa trae a colación un problema que hemos insinuado al comienzo de nuestro estudio. Se trata de la exclusividad de las experiencias espaciales del tipo de las analizadas para la pintura mural. En vano, aun en miniaturas italianas contemporáneas con nuestros ejemplos, buscaremos resultados similares. Aun en la ya mencionada Vida de San Benito y San Mauro, una de las colecciones más "veristas" de la miniatura románica toda, la aproximación a la realidad fáctica se concreta casi exclusivamente en la dinámica de la acción de los personajes y no en especificaciones del tipo espacial (fig. 5). Todo lo contrario ocurre con el "Entierro de Cristo" en Saint'Angelo in Formis (fig. 4) cuya procedencia estilística de Monte Cassino es innegable. Daría la impresión, en consecuencia, que el miniaturista, consciente de las limitaciones propias del tamaño del sostén, no haya encontrado adecuadas las soluciones espaciales aplicadas a las arquitecturas que de por sí requieren una superficie considerable para su desarrollo más o menos comprensible. Habría que pensar también que la contemplación del libro ilustrado era considerablemente limitada frente a la pintura mural accesible prácticamente en todo momento y a toda la feligresía sin distinción de clases sociales; por lo tanto a la materia hagiográfica de considerable arraigo popular se le exigía al ser llevada al muro un mayor grado de aproximación a la realidad, logrado a través de una mayor sensibilidad a los fragmentos significativos de un texto o de una iconografía heredados. Esto plantearía el problema de una probable división entre muralistas laicos y miniaturistas religiosos por lo menos hasta fines del siglo XII. No es la finalidad de este estudio dilucidar tal problema, aunque anotemos que la presencia de laicos en la ejecución de murales y esculturas está profusamente documentada desde el punto de vista histórico, lo cual no excluye participación de hombres de iglesia.

Finalmente advertimos que el sentido comunitario que tiene el culto occidental con respecto al rigurosamente aristocrático de la iglesia orien-

<sup>99</sup> PÄCHT, O., *The rise of Pictorial Narrative in XII Century England*, muy especialmente p. 52 y ss.

<sup>100</sup> MÂLE, E., *op. cit.*, p. 125 y ss.

tal <sup>101</sup>, donde los fieles generalmente no tenían la visión del foco principal del culto y de la decoración pictórica pertinente jerárquicamente organizada, explicaría la presencia de leyendas hagiográficas en sitio relevantes de la arquitectura, y podría haber actuado como estimulante a una concepción más pintoresca, si se quiere, más popular de lo representado.

#### BIBLIOGRAFIA

- ANSALDI, GIULIO R., *Gli affreschi della Basilica di San Vincenzo a Galliano*’, Milán, Biblioteca Ambrosiana y Arturo Faccioli, 1949.
- BECKWITH, JOHN, *El Primer arte medieval*, Méjico-Bs. As., Hermes, 1964.
- CAUSA, RAFFAELLO, *Sant’Angelo in Formis*, Milán, 1963.
- CAUSA, RAFFAELLO, *Gli affreschi di Sant’Angelo in Formis*, *L’arte racconta* N° 15, Milán-Ginebra, Fabbri-Skira, 1965.
- COHEN, GUSTAV, *Anthologie du drame liturgique en France au Moyen Age*, Paris, ..., 1955.
- CORTI, FRANCISCO, *La leyenda de San Vicente en la Catedral de Basilea*. En: “Anales de Historia Antigua y Medieval”, Bs. As., 1972,
- DEMUS, OTTO y HIRMER, MAX, *Romanische Wandmalerei*, Munich, Hirmer, 1968.
- DESCHAMPS, PAUL y THIBAUT, M., *La peinture murale en France*, Paris, 1951.
- FOLLILLON, HENRI, *Peintures romanes des églises de France*, Paris, Armand Colin, 1938.
- GRABAR, ANDRÉ, *Les fresques de Castelseprio*. En: “Gazette des Beaux Arts”, 1950, p. 113 y ss.
- GRABAR, ANDRÉ, y NORDENFALX, CARL, *La peinture romane*, Ginebra, Sakira, 1958.
- HUBERT, JEAN; PORCHER, JEAN; VOLLBACH, W. F., *La Europa de las invasiones*, Madrid, Aguilar, 1968.
- HUBERT, JEAN; PORCHER, JEAN; VOLLBAH, W. F., *El imperio carolingio*, Madrid, Aguilar, 1968.
- KRAUTHEIMER, RICHARD, *Early christian and byzantine architecture*, Harmondsworth, Penguin, 1963.
- LANDER, GERHARD, *Die italienische Malerei im 11. Jahrhundert*. En: “Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des k.k. Hofes”, Nueva Serie 5, p. 128 y ss., Viena, Anton Schroll, 1931.
- LAMY LASSALLE, C., *The paintings of the nave in St. Georges Church of Oberzell-Reichenau*. En: “Gazette de Beaux Arts”, 1940, p. 5 y ss.
- LAVARENCE, M., *Estudio crítico de la obra de Prudencio*. En: “Peristhephanon Liber”, tomo IV de las obras completas de Prudencio, Paris, “Les Belles Lettres”, 1963.
- LAVEDAN, PIERRE, *Representation des villes dans l’art du Moyen Age*, Paris, Vanoest, 1954.
- LEX, LÉONCE y VIREY, JEAN, *La chapelle du château des Moines de Cluny à Berzé la Ville (Saône et Loire) et ses peintures murales*, Mâcon, Protat Frères, 1961.
- MÂLE, EMIL, *L’Art religieux en France au XIIIè siècle*, Paris, Armand Colin, 1947.
- MICHEL, PAUL HENRI, *La fresque romane*, Paris, Pierre Tisné, 1961.
- MIGNE, J. P., *Patrologicae Latinae*, Paris, Garnier Frères, 1878.
- OERTEL, ROBERT, *Die Frühzeit der italienischen Malerei*, Stuttgart, Kohlhammer, 1953.
- PÄCHT, O; DODWELL, C. y STENTON, F., *The St. Albans Psalter*, Londres The Warburg Institute, 1960.

<sup>101</sup> Sobre el aparato cultural de la iglesia bizantina, KRAUTHEIMER, R., *op. cit.*, p. 153 y ss.

- PÄCHT, OTTO, *The rise of pictorial narrative in twelfth-century England*, Oxford, Oxford University Press, 1962.
- PANOFSKY, ERWIN, *Die Perspektive als symbolische Form*. En: Panofsky, Erwin, "Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft", seleccionados y editados por Hariolf Oberer y Egon Verheyen, Berlin, Bruno Hessling, 1964, pp. 99-168.
- RÉAU, LOUIS, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, PUF, 1956.
- SAS-ZALOZIECKI, WLADIMIR, *Die byzantinische Kunst*, Frankfurt-Berlin, Ullstein, 1963.
- SCHRADER, HUBERT, *Romanische Malerei*, Colonia, Dumont Schanberg, 1963.
- SIMON, GERTRUD, *Die Iconographie der Grablegung Christi*, Rostock, Hinstorff, 1926.
- TOESCA, PIETRO, *Pittura e miniatura nella Lombardia*, Milán, Ulrico Hoepli, 1912.
- TOESCA, PIETRO, *Storia dell'arte italiana*, Turín, Unione Tipografica Editrice Torinese, 1927.
- WIBIRAL, NORBERT, *Die Fresken im ehemaligen Westchor der Stiftkirche von Lambach*. En: "Romanische Kunst in Österreich", catálogo de la exposición realizada en Krems, 1964, p. 94 y ss.
- WIBIRAL, NORBERT, *Die Wandmalereien im ehemaligen Westchor der Klosterkirche von Lambach*. En: "Oberösterreich", 1963/3, p. 19 y ss.
- WHITE, JOHN, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Londres, Faber, 1967.

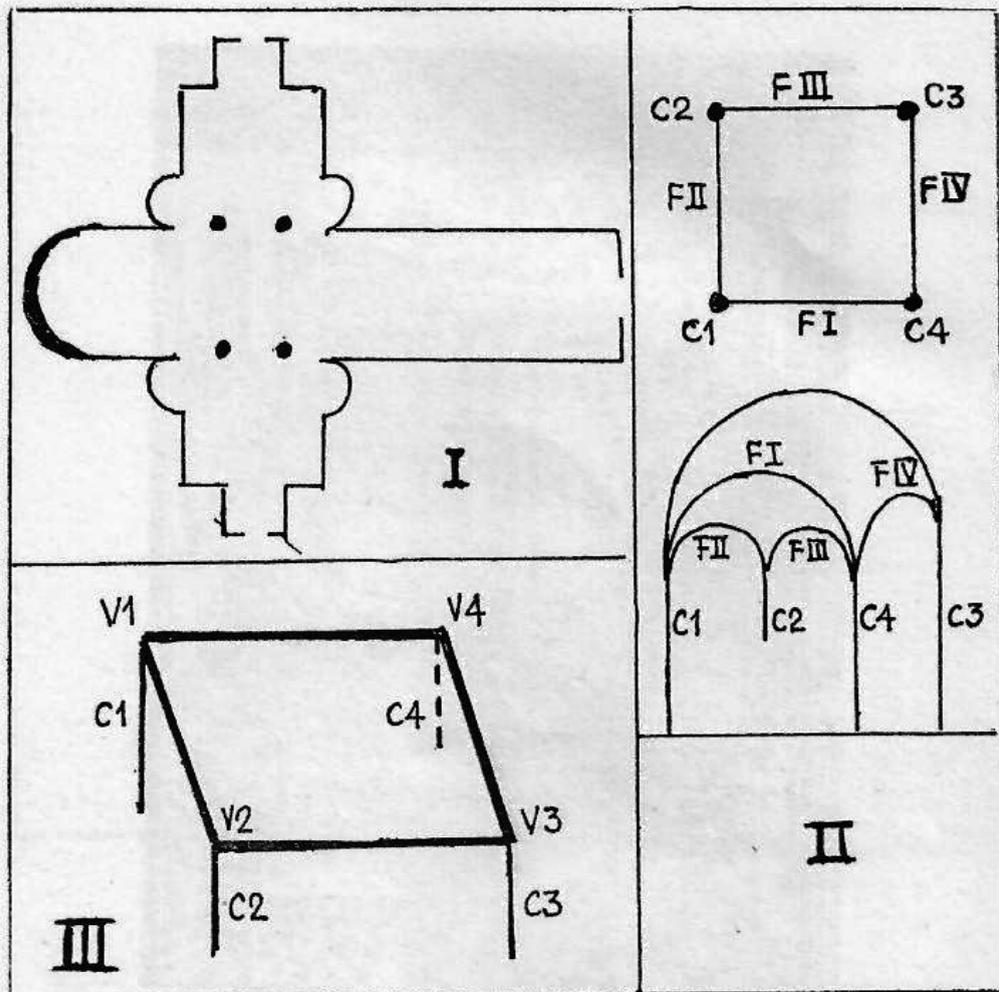


FIGURA I



FIGURA 1

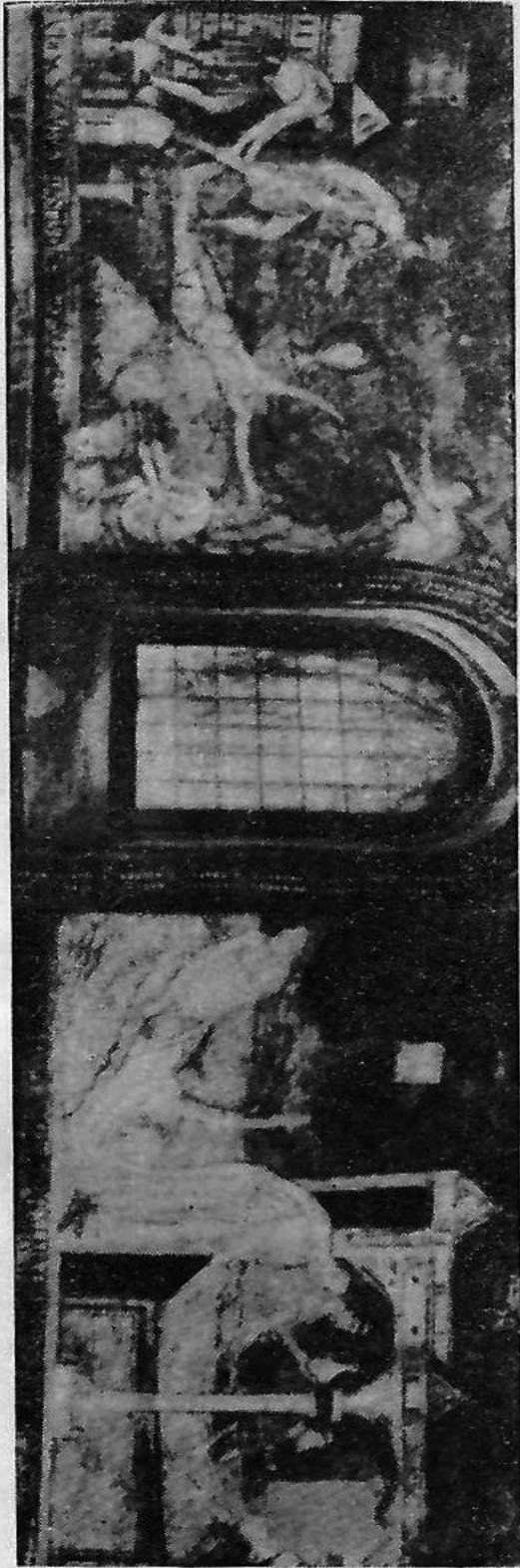


FIGURA 2



FIGURA 3



FIGURA 4



FIGURA 5

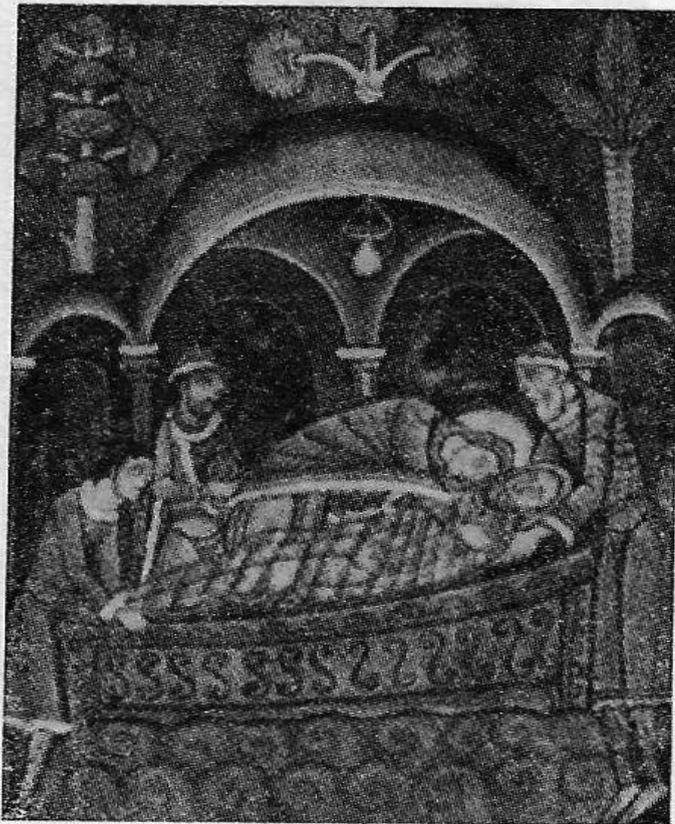


FIGURA 6

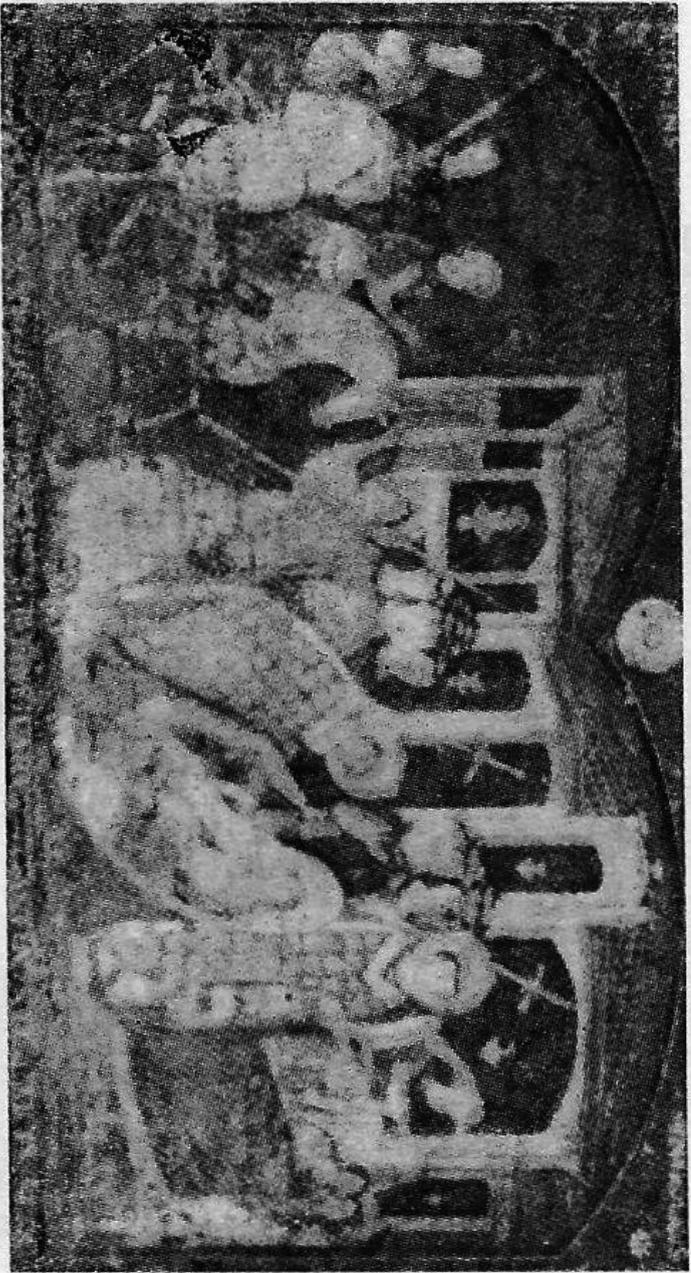


FIGURA 7



FIGURA 8

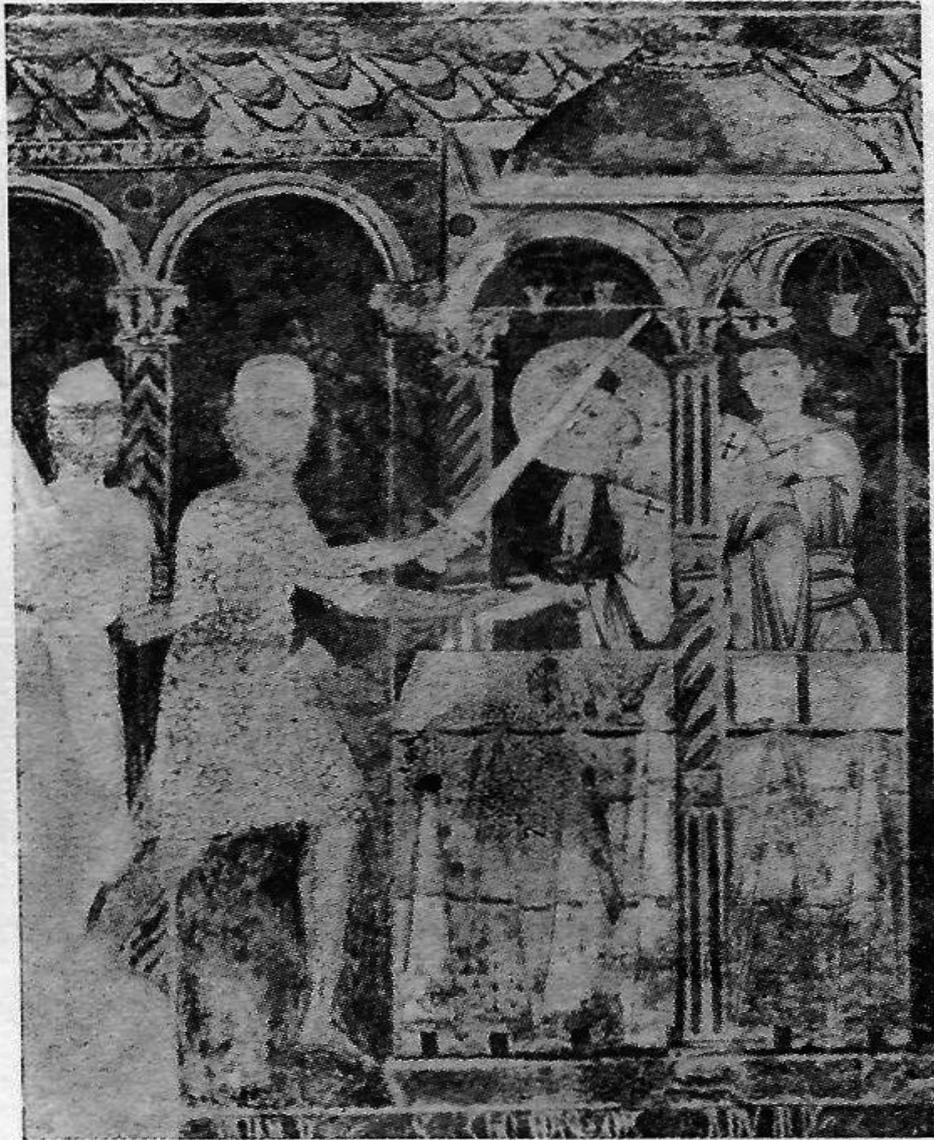
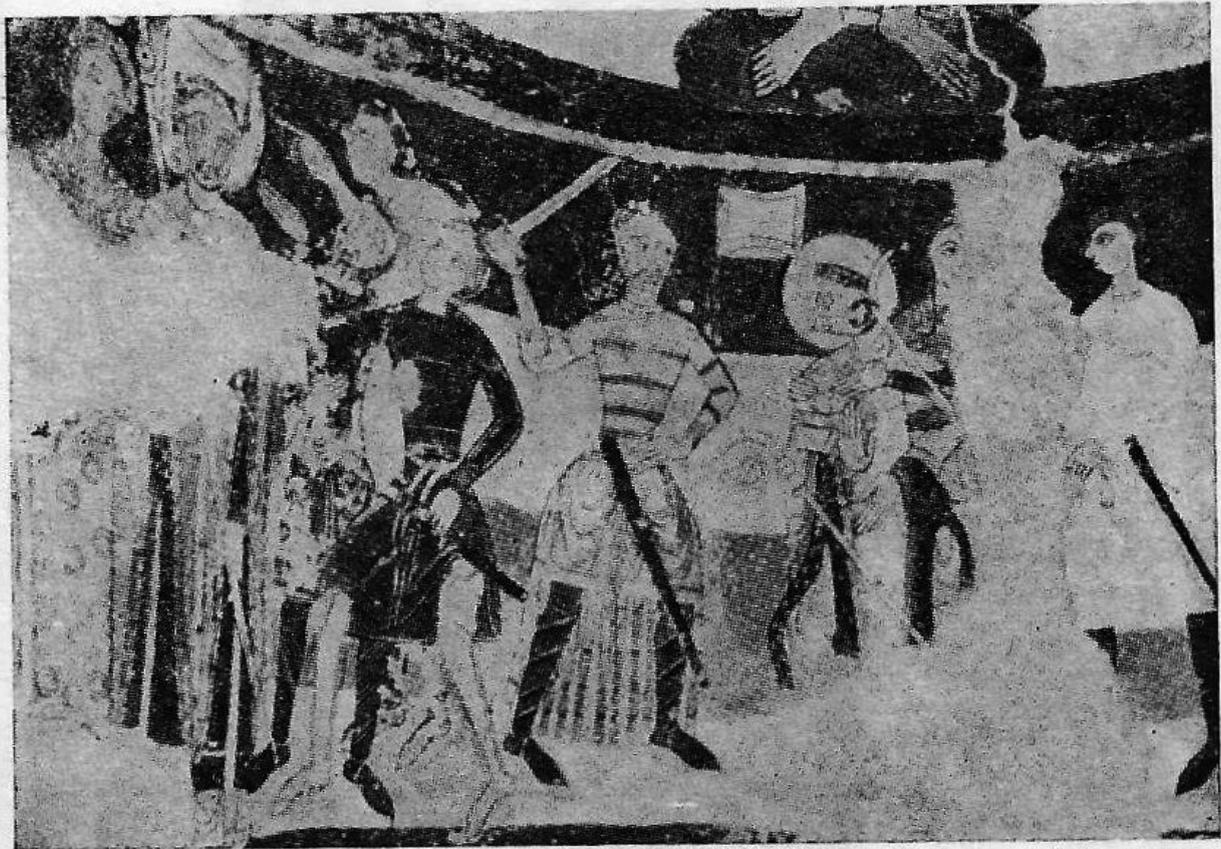


FIGURA 9



**FIGURA 10**



FIGURA 11



FIGURA 12

FIGURA 13

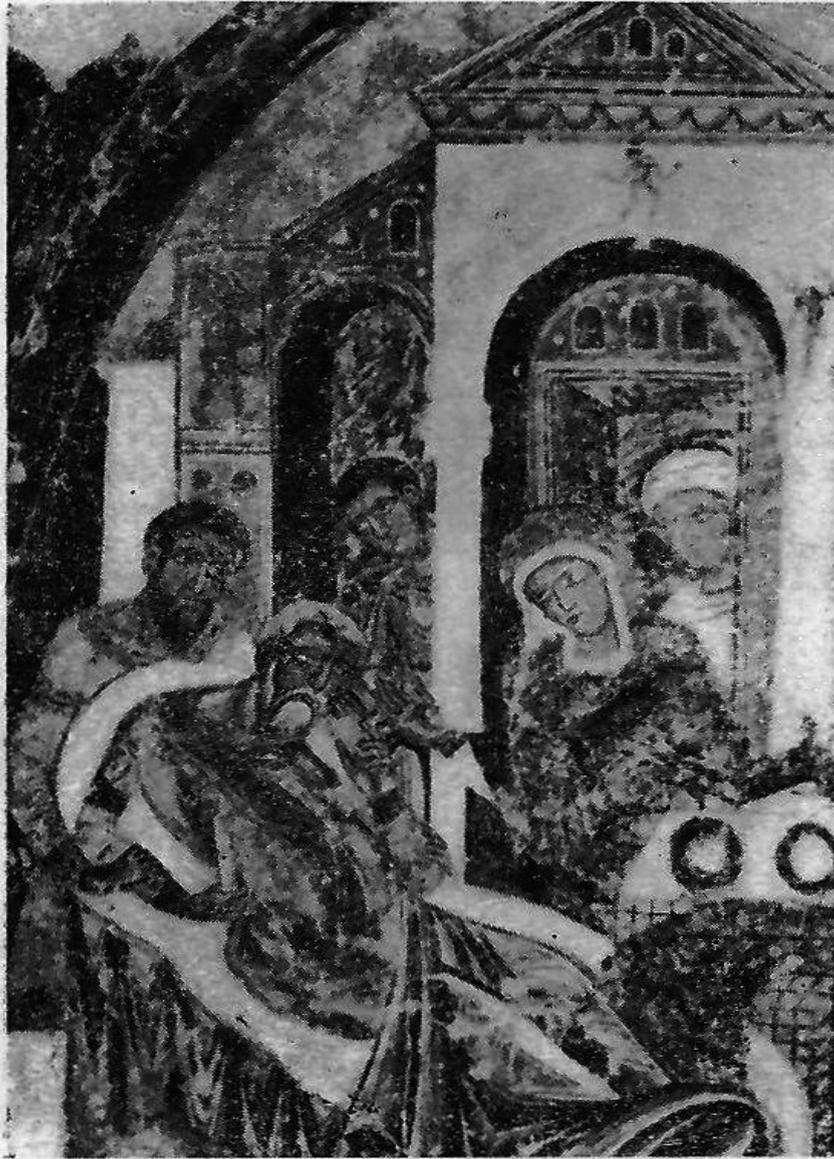


FIGURA 13

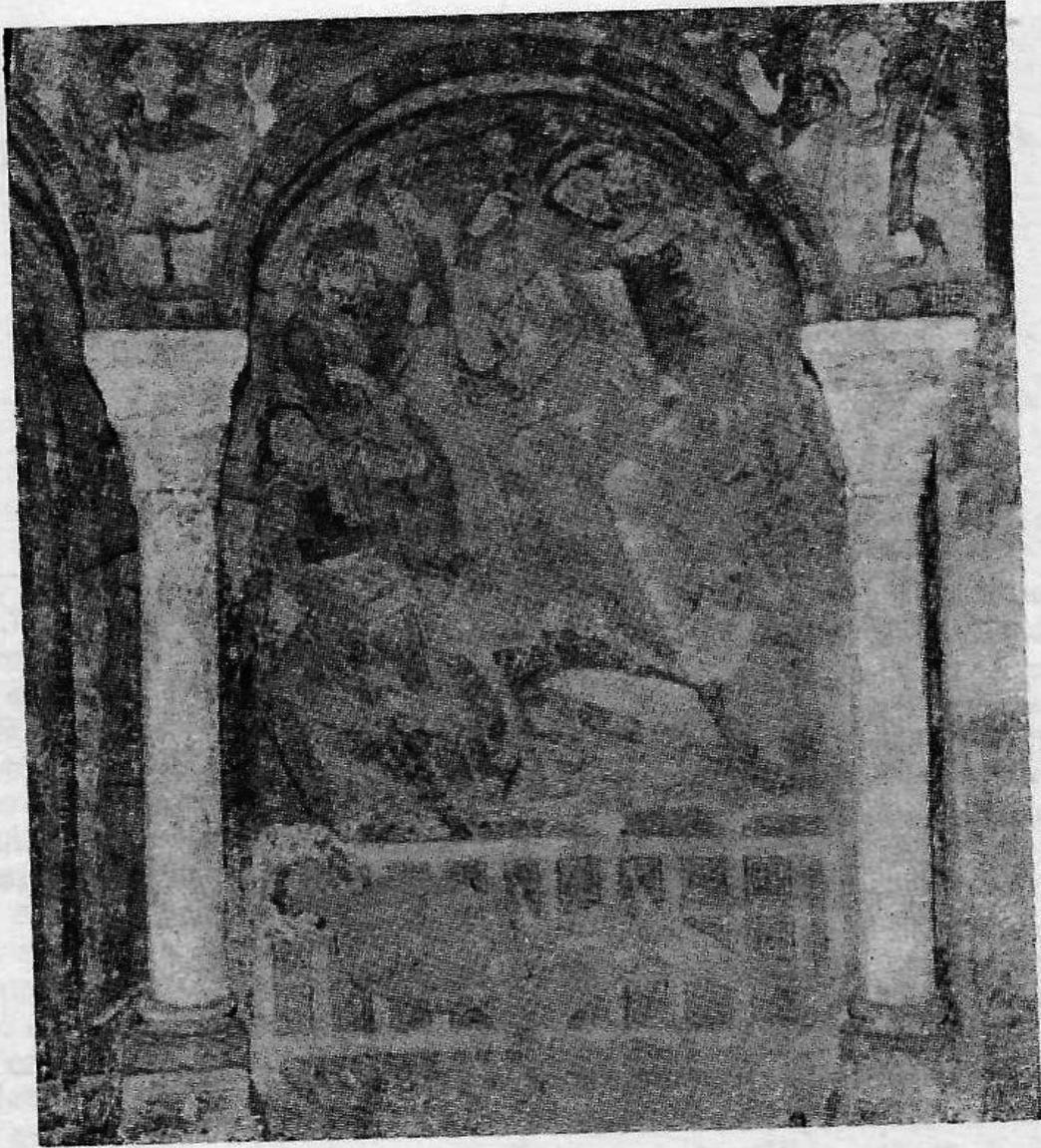


FIGURA 14