

# La lamentación del Museo Nacional de Arte Decorativo

Autor:  
Francisco Corti

Revista:  
Estudios e investigaciones

1996, 1, 115-121



Artículo

---

## LA LAMENTACION DEL MUSEO NACIONAL DE ARTE DECORATIVO

FRANCISCO CORTI

17 En el Catálogo del Museo la obra está caracterizada como: "Descendimiento de la cruz. Oleo sobre tabla. Escuela de Baronzio. Medios del siglo XIV (...) Antigua colección José Primoli Bonaparte, Roma" (...) Debe atribuirse esta tabla a la Escuela de Rímni por su evidente analogía con los paneles de Giovanni Baronzio de Rímni existentes en el Metropolitan Museum of Art (...) También contribuye a vigorizar esa atribución el característico perfil de San Juan, semejante al del Descendimiento de la Cruz de Baronzio del Palacio Gentile (Viterbo)".<sup>1</sup>

Un primer error deslizado en el texto citado es relativo a la técnica, pues en realidad se trata de una pintura ejecutada en témpera sobre tabla. La revisión de los archivos del Museo no ha permitido confirmar la anterior pertenencia a la colección Primoli-Bonaparte. Sin embargo se conserva el recibo de la compra por parte de Mateo Errazuriz de un "*antico dipinto su tavola, del s colo XIII*", firmado en Roma el 8 de febrero de 1913 por Giuseppe Gnoli, el cual no puede ser otra que la "Lamentación".

Con respecto a la atribución, si bien se trata de una pintura riminesa, no puede ser considerada como de la "Escuela de Baronzio". El caso de Giovanni Baronzio es verdaderamente singular, pues a partir de una única obra firmada y fechada en 1345, el políptico de la Galería de Urbino<sup>2</sup>, se intent  reconstruir una obra que llegó a abarcar casi cincuenta piezas. En 1936, como consecuencia de una gran exposición de pintura riminesa, se acentuó la depuración, iniciada algunos años antes, del prolífico catálogo de Baronzio, el que después de más de tres décadas incluye como pinturas realmente pertenecientes a dicho pintor y su taller, apenas cuatro.<sup>3</sup> Una de ellas es la tabla compartimentada del Museo Metropolitano de Nueva York, estilisticamente afin al políptico de Urbino, la misma que sustentó la atribución propuesta en el catálogo.

La "Lamentación", una de las ocho escenas incluidas en la tabla de Nueva York, retoma casi literalmente el núcleo de la representación del mismo tema en Asis, realizada 18 por Giotto en los últimos años del siglo XIII.<sup>4</sup> Tres personajes nimbados est n dispuestos

---

20 En la Crucifixión Ingenheim, Volpe<sup>11</sup>, apunta similitudes con el mismo tema pintado en el trasepto de San Francisco de Asís por el sienés Pietro Lorenzetti, cuya actividad en dicha iglesia es anterior a 1330.<sup>12</sup> Por ejemplo, Cristo crucificado y el Mal Ladrón han sido retomados por el Maestro de Santa Colomba hasta en los mínimos detalles, con un sentido volumétrico no frecuente en la pintura riminesa. En cambio, en la mitad inferior, la acumulación un tanto monótona de masas verticales de Lorenzetti es reemplazada por un sistema de curvas y diagonales que crean elementos de tensión plástica exclusivamente en el plano, dentro de cada uno de los grupos y también entre ellos. Es decir, que en esta notoria aproximación a otra de las fuentes, la sienesa-lorenzettiana, en la que abrevan pintores de Rímimi, persisten pautas estilísticas derivadas de obra paduana de Giotto.

En la Leyenda de Santa Colomba queda demostrada la fecundidad de las fuentes

21 giottescas en lo concerniente a las relaciones entre composición y tensión dramática. En la escena en que la Santa encarcelada es salvada por un oso que, en vez de destruirla, ataca al incendiario que lo azuzaba, hay un contrapunto entre la abstracción geométrica de la arquitectura y el dinamismo del grupo oso-incendiario, las diagonales del grupo de soldados y la solemne actitud de la Santa. Se trata del mismo ritmo con pausas que generan tensión plástica observado en la "Lamentación". La arquitectura transparente de la prisión es similar a la que alberga en Padua la "Anunciación a Santa Ana". Además, el cerramiento del primer plano con una reja para caracterizar la prisión, motivo raro en la pintura florentina del primer trecentos, aparece en la "pala" dedicada a Santa Margarita en la iglesia florentina de Santa Margarita a Montici<sup>13</sup>, atribuida al Maestro de Santa Cecilia, colaborador de Giotto en Asís y autor de tres de los frescos del ciclo franciscano. Por último,

22 en la escena del martirio de Santa Colomba, observamos un *crescendo* dramático que partiendo de la arquitectura, forma estática ubicada junto al borde izquierdo, culmina en el cuerpo decapitado de la Santa. Es evidente que dentro de las limitaciones apuntadas en materia de conformación espacial, el Maestro de Santa Colomba es, en la pintura riminesa, un digno sucesor de Giotto y se distingue netamente de las monótonas y congeladas composiciones de Baronzio y también del anónimo, algo más expresivo, etiquetado por Volpe como Pseudo-Baronzio.<sup>14</sup>

En lo concerniente a la datación, Martini ubica la obra del Maestro de Santa Colomba después de 1345, fecha segura del políptico de Urbino de Giovanni Baronzio. Lo mismo ocurre con Zeri<sup>15</sup>, para quien la notable proximidad del Maestro de Santa Colomba con los frescos de la Capilla Scrovegni, configuran un arcaísmo generalizado que se advierte en la pintura de Rímimi a partir de 1330, y que se afianza con los frescos de Pietro de Rímimi en el convento de los Eremitas de Padua, a los que adjudica una fecha posterior a 1340. En su meduloso trabajo sobre la pintura riminesa, Volpe sobre base documental sitúa la actividad paduana de Pietro de Rímimi entre 1320 y 1330<sup>16</sup>, con lo que la influencia de Giotto, que arranca desde su estancia en Rímimi en 1310, se convierte en una constante de dicho grupo regional. En nuestro caso recurrimos a documentos fechados en Rímimi el

## FE DE ERRATAS DE LA PAGINA 119

Los diagramas 1 y 2 deben ser leídos de la siguiente manera:

Lamen- tación	Crucifixión	Ascensión
Resurrección		Descenso al limbo

Diagrama 1

Cena	Oración huerto	Crucifixión	Lamen- tación	Resurrección
Flage- lación	Camino al Calvario		Descenso al limbo	Ascensión

Diagrama 2

18 de septiembre de 1329<sup>17</sup>, donde consta que el obispo Federico organizó una colecta para ornamentar dignamente la catedral y para encarar obras de restauración. Como la catedral de Rímíni estaba bajo la advocación de Santa Colomba de Sens, es muy posible que la tabla dedicada a su vida haya sido pintada en esas circunstancias. Dadas la identidad de medidas y de ornamentación de fondos, y las similitudes estilísticas entre la "pala" a la que pertenecía la "Lamentación" de nuestro Museo y la leyenda de Santa Colomba, ambas tendrían que ser contemporáneas. En consecuencia y hasta tanto no surja prueba en contrario nos inclinamos por datar ambas obras del Maestro de Santa Colomba c. 1330. Esta datación concuerda con el *terminus post-quem* de 1330, establecido para la Crucifixión Ingenheim.<sup>18</sup>

Resta por establecer la conformación original de ambas tablas y la iconografía de las partes faltantes. Martini plantea dos opciones<sup>19</sup>: se trataría de un caso raro de retablo a doble faz, o ambas tablas separadas estaban colocadas simétricamente en el mismo altar o en la misma capilla. La primera es rechazada por Zeri<sup>20</sup> dado el poco espesor de las tablas. La reconstrucción del original también ha dado lugar a posiciones divergentes. Martini propone<sup>21</sup> la existencia de dos compartimentos a cada lado de la "Crucifixión", todos escenas *post-mortem* (diagrama 1). Zeri<sup>22</sup> se inclina por cuatro escenas *ante-mortem* a la izquierda de la crucifixión y otras tantas *post-mortem* a la derecha. A la luz del material conservado la hipótesis de Zeri es la más viable (diagrama 2).

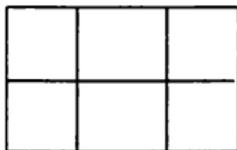


Diagrama 1

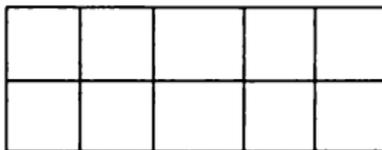


Diagrama 2

De acuerdo con la reconstrucción propuesta, las dimensiones de ambas tablas, dedicadas respectivamente a la "Pasión de Cristo" y a la vida de Santa Colomba, eran originariamente de 1,25 m. de alto por 3,10 m. de ancho. Martini, como ya vimos, las supone aunque separadas, colocadas simétricamente en un altar o en una capilla. Podemos zanjar esta ambigüedad recordando la difusión del antependio de altar en Rímíni y llegar a la conclusión de que ambas tablas estaban fijadas respectivamente a las caras anterior y posterior del altar mayor de la catedral de Rímíni, la que justamente estaba consagrada a

---

Santa Colomba. Este altar de doble frontal formaría parte del plan del obispo Federico. Por otra parte, dentro de Italia no faltan antecedentes ilustres, como el doble *paliotto* de altar, en oro repujado y plata dorada, de San Ambrosio de Milán, realizado por Volvinius y otros, en cuya cara anterior se representan escenas cristológicas y en la posterior escenas de la vida del santo titular de la iglesia <sup>21</sup>.

## NOTAS

- <sup>1</sup> **Catálogo, Museo Nacional de Arte Decorativo**, Buenos Aires, p. 137, n 217.
- <sup>2</sup> La inscripción reza *Anno DNI MILLO CCCXLV QTO TPE CLEMENTIS PP CC (sic) OPUS FECIT IOHANNES BARONTIUS DE ARIMINIO*. Reproducción en **Volpe, Carlo**; *La pittura riminese del Trecento*, Milano, Mario Spagnol, 1965, fg. 3.
- <sup>3</sup> Un resumen de las distintas etapas de la depuración del catálogo de Baronzio en **Volpe, C.** *op. cit.* p. 41-43.
- <sup>4</sup> Reproducción en **Gnudi, Césare**, *Giotto*, Milano, Electa, 1959, p. 220, fg. 163; **Baccheschi, Edi**, *L'opera completa di Giotto*, Milano, Rizzoli, 1970, p. 88, fg. 10.
- <sup>5</sup> Riccobaldo de Ferrara, *Compilatio Cronologica* (concluida en 1313), informa sobre la actividad de Giotto en iglesias riminesas. Al respecto, **Volpe, C.**, *op. cit.*, p. 56, n° 2.
- <sup>6</sup> **Toesca, Pietro**; *Il Trecento*, Milano, Hoepli, 1951, p. 729, n° 256.
- <sup>7</sup> Reproducción en: **Gnudi, C.**, *op. cit.*, p. 220, fg. 163 c; **Baccheschi, E.**, *op. cit.*, p. 116, fg. 135.
- <sup>8</sup> **Brandi, Césare**, en *La critica d'arte*, 1936, p. 231-233.
- <sup>9</sup> **Martini, Alberto**; "Ricostruzioni parziale di un dossale riminese", en *Paragone*, 99 (1958), p. 40-45.
- <sup>10</sup> Acerca de la decoración de fondos y nimbos, **Frinta, Mojmir**, "An investigation of the punched decoration of medieval italian and non-italien paintings", en *Art Bulletin*, 47-2, (1961), p. 261-265.
- <sup>11</sup> **Volpe, C.**, *op. cit.*, p. 53.
- <sup>12</sup> **Weigelt, Curt**, *La pittura senese del Trecento*, Firenze, Pantheon, 1930, lmina 83.
- <sup>13</sup> **Bologna, Ferdinando**; *Novit su Giotto*, Torino, Enaudi, 1964, p. 15, fg. 22.
- <sup>14</sup> **Volpe, C.**, *op. cit.*, p. 43
- <sup>15</sup> **Zeri, Federico**, "Una deposizione di scuola riminese", en *Paragone*, 99, (1958), p. 54. En este artículo se hace referencia a una "Deposizione" de paradero desconocido, que no es otra que la tabla que estamos estudiando, y en él se reconoce, sin profundizar el análisis y de manera muy general, la proximidad de la escuela riminese al ciclo de la Arena de Padua.

- 
- <sup>16</sup> **Volpe, C.**, *op. cit.*, p. 25 ss.
- <sup>17</sup> Publicado por **Tonini, L.**, *Rimini nella Signoria de Malatesti*, vol. IV, Rimini, 1880, p. 408 y 425; citado según **Martini, A.**, *op. cit.*, p. 45.
- <sup>18</sup> Ver nº 11.
- <sup>19</sup> **Martini, A.**, *op. cit.*, p. 43.
- <sup>20</sup> **Zeri, F.**, *op. cit.*, p. 54.
- <sup>21</sup> **Martini, A.**, *op. cit.*, p. 43.
- <sup>22</sup> **Zeri, F.**, *op. cit.*, p. 46.
- <sup>23</sup> **Hubert Jean, Jean Porcher y W. F. Vollbach**, *El imperio carolingio*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 241, fgs. 221-222.

---

18. Giovanni Baranzio - Lamentación



---

**19. Giotto - Lamentación**



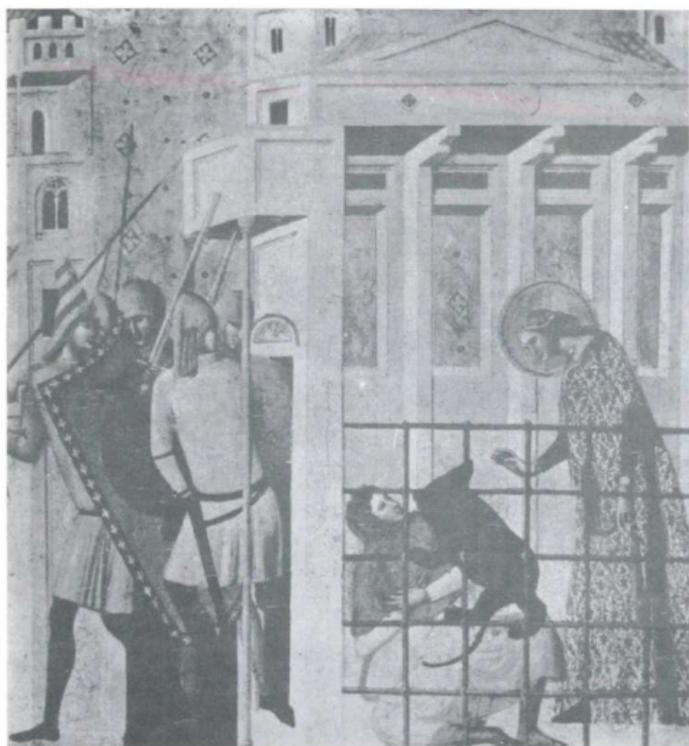
---

20. Maestro de Santa Colomba - Crucifixión



---

**21. Maestro de Santa Colomba - Santa Colomba en prisión**



---

22. Maestro de Santa Colomba - Decapitación de Santa Colomba

