



Aspectos simbólicos en el arte italiano. 1350-1430

Autor:

Cusel, P., Pereda T., Rodríguez R., Espantoso Rodríguez, T.

Revista:

Estudios e investigaciones

1988, 1, 89-115



Artículo



ASPECTOS SIMBOLICOS EN EL ARTE ITALIANO. 1350-1430

Patricia Cusel
Teresa Pereda
Raúl Rodríguez
Teresa Espantoso Rodríguez

El presente trabajo es un extracto de los resultados de la investigación llevada a cabo en el contexto del seminario **Estilos y Medios artísticos en Italia 1350-1430**, dirigido por el Profesor Francisco Corti (Departamento Historia de las Artes, Facultad de Filosofía y letras, Universidad de Buenos Aires), en el año 1979.

La extensión del original nos obliga a verter en estas páginas los conceptos fundamentales de la primera parte del mismo, la que es posible presentar como un todo completo en sí mismo.

Ya en la presentación primitiva hacíamos notar que **Debido a la relativa escasez de información, a los problemas de atribuciones y dataciones seguras y a la precariedad en las reproducciones fotográficas, determinar los Estilos y Medios...**, es una tarea difícil.

Con respecto a los medios se limitó la selección a cuatro trabajos al fresco de dos zonas de Italia: Toscana y el Norte (Padua-Verona). En cuanto al estilo se los eligió como ejemplos de dos tendencias que corren paralelas en la época fijada: por un lado una corriente simbólica-alegórica, -representada por el Camposanto de Pisa y la Capilla de los Españoles en Florencia- y por otro una corriente que destaca fundamentalmente aspectos narrativos y descriptivos -las historias de San Jorge, pintadas por Altichiero en Padua y por Pisanello en Verona.

En el desarrollo del trabajo se pretendió demostrar:

-por un lado, cómo a la primera corriente corresponde un **estilo refinado, detallista y decorativo a la manera sienesa del primer Trecento**, y cómo a la narrativa descriptiva corresponde una representación más naturalista y quizás por qué no más giottesca en su verismo tridimensional.

-por otro, cómo el tratamiento formal y la iconografía co-

laboran a la claridad del mensaje simbólico.

En esta oportunidad, entonces, nos referiremos a la corriente simbólico-alegórica, tomando los puntos fundamentales y obviando una descripción detallada de la iconografía cuando ello sea posible y no impida la comprensión del tema.

No obstante, y si bien eliminamos la introducción histórico-social, no podemos dejar de referirnos a dos puntos tratados en ella y que hacen directamente a las obras: la importancia de la Orden dominica y la idea que sobre la muerte se tenía entonces.

Con respecto a la primera decíamos: ... estas órdenes (franciscana y dominica) se convirtieron en el instrumento ideal para llevar adelante la política de la Iglesia.

La Orden dominica, comitente de los ciclos del Camposanto de Pisa y la Capilla de los Españoles en la iglesia de Santa María Novella de Florencia, orienta su actividad espiritual hacia la defensa de la Iglesia oficial y la lucha contra la herejía.

La teología dominica será la que responda mejor a las necesidades espirituales de la nueva burguesía ilustrada que se afianza en este momento. Ya que su pensamiento era profundamente racional, resultante de la confluencia del pensamiento agustiniano y de aportes aristotélicos.

La doctrina oficial de la Orden, formulada por Santo Tomás de Aquino como un todo unificado, concebía la comunidad cristiana como un organismo con sus diferentes grupos y órdenes complementándose unos a otros, teniendo todos la salvación como meta final.

Por medio de estas Ordenes la Iglesia ejercía una influencia decisiva en la vida intelectual y religiosa de la ciudad.

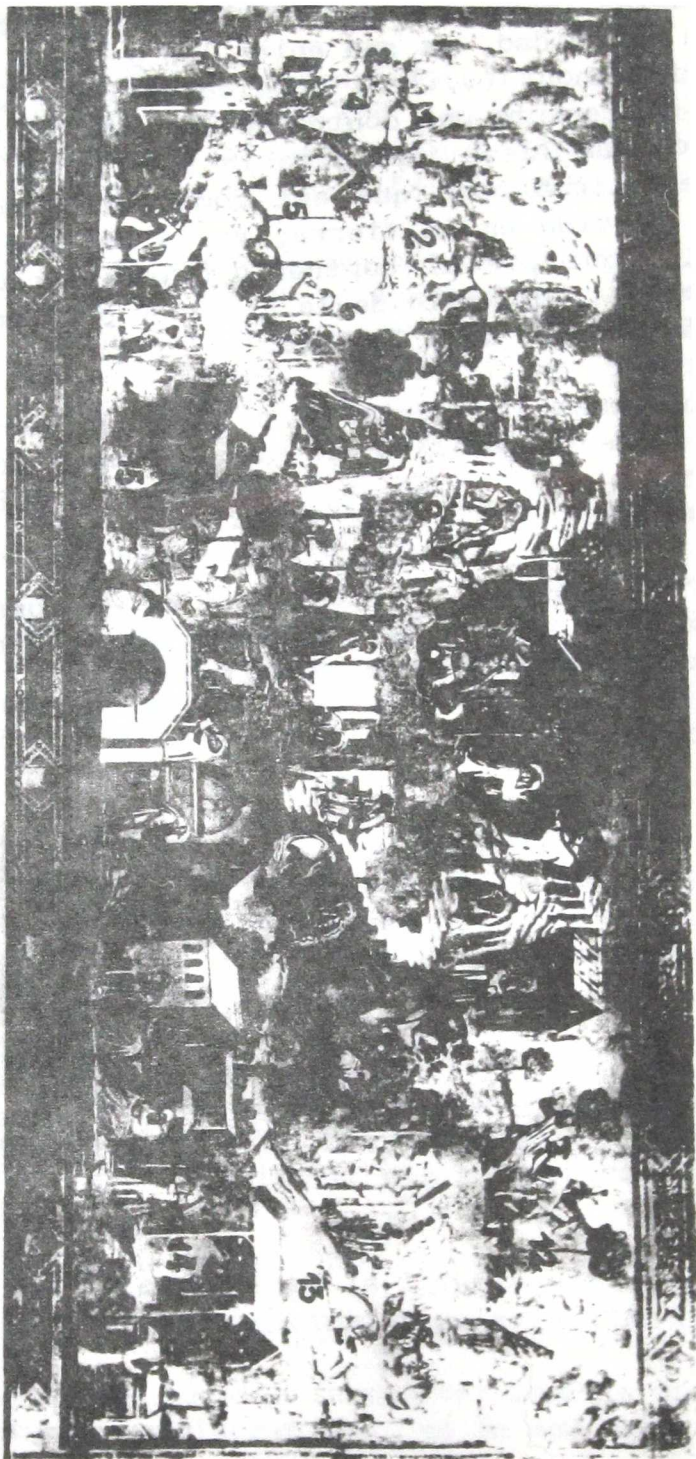
Y en cuanto a la idea de la muerte: Sería propio de la naturaleza del hombre considerar que, en la medida en que no viva

de acuerdo a las leyes divinas recibirá tarde o temprano un castigo de esa divinidad, ya sea entre los griegos, como entre los judíos o cristianos. (...) Si consideramos que la actividad del comerciante representa una contradicción con los postulados cristianos, vemos que lleva implícita la idea de un castigo divino. La nueva mentalidad hace que ese comerciante tenga un nuevo concepto de su vida en la tierra, ya no es un simple peregrino de paso, sino que por el contrario quiere incluso perpetuarse a través, por ej., del mito de la gloria y para salvar su transgresión dará ofrendas a la Iglesia.

Indudablemente la Muerte va a tomar un nuevo rol, ya que va a ser el momento decisivo en que el hombre deberá responder ante Dios por no haber vivido de acuerdo a las primitivas formas de vida cristiana.

La Muerte, entonces, se convierte en el momento en que el hombre realiza el balance de sus cuentas con Dios y concentra en ese momento la esperanza de la Salvación.

DESCRIPCION TEMATICA
- CICLO DEL TRIUNFO DE LA MUERTE - Camposanto, Pisa.

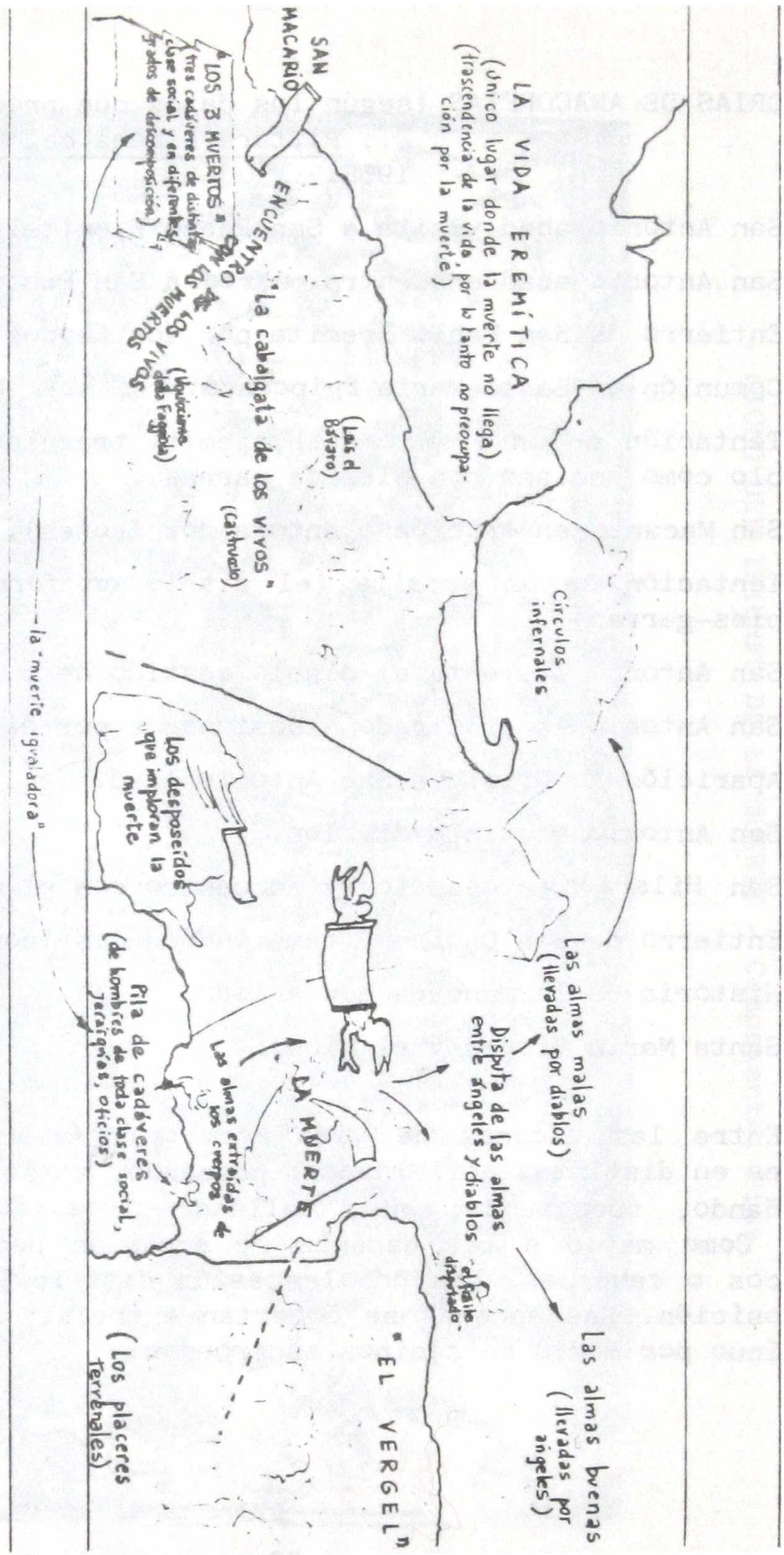


HISTORIA DE ANACORETAS
CAMPOSANTO - PISA

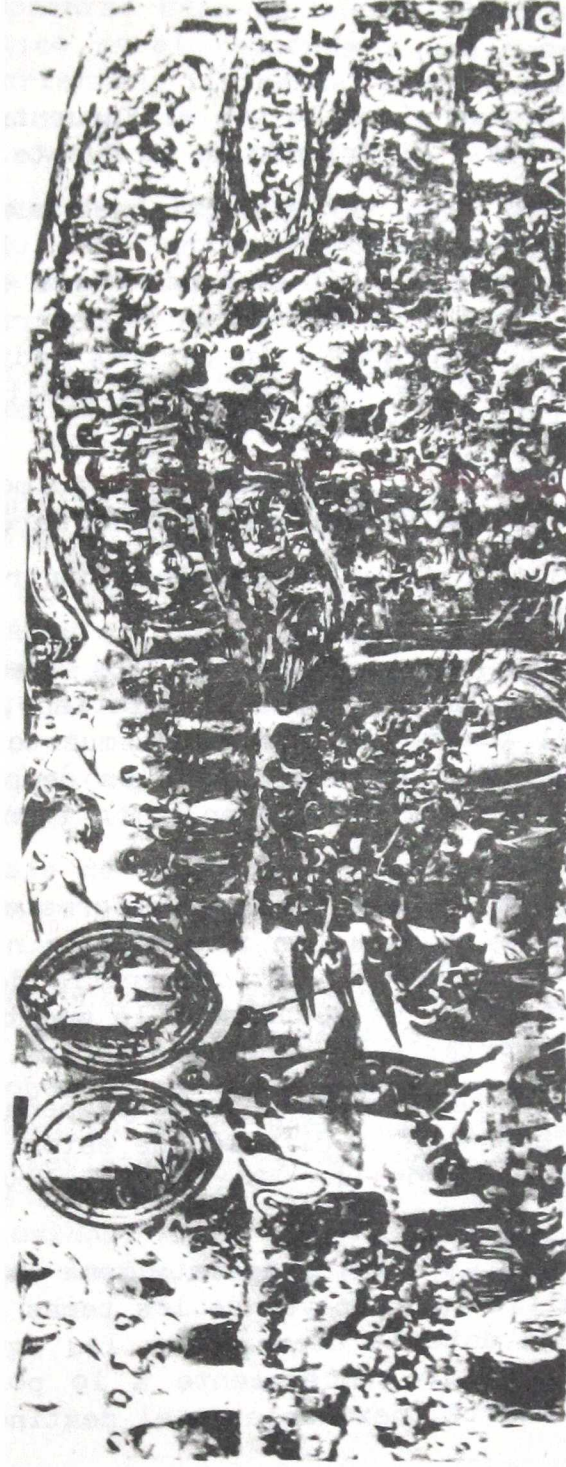
HISTORIAS DE ANACORETAS (según los datos que proporciona CARLI, E.; Pittura Pisana del Trecento; Milán; 1958.

1. San Antonio abad visita a San Pablo Eremita.
2. San Antonio abad encuentra muerto a San Pablo Eremita.
3. Entierro de San Pablo Eremita por dos Leones.
4. Comunión de Santa María Egipcíaca.
5. Tentación de un eremita (el eremita tras las rejas. El diablo como anciano con pies de garras).
6. San Macario en oración (junto a dos leones).
7. Tentación de un eremita (el diablo en forma de mujer con pies-garras).
8. San Antonio ahuyenta al diablo vestido de mujer.
9. San Antonio es castigado a bastonazos por diablos.
10. Aparición de Cristo a San Antonio Abad.
11. San Antonio ahuyenta diablos.
12. San Hilarión (a caballo) y encuentro con el dragón.
13. Entierro de San Onofre (también con dos leones).
14. Historia de la mundana convertida.
15. Santa María Virgen y el niño.

Entre las escenas de vida eremítica, aparecen los Santos Padres en distintas actividades: pescando, alistando un camello, ordeñando, recogiendo agua, tallando utensilios, en oración, etc. Como marco a las escenas se emplazan pequeños templetos cúbicos o cavernas. Los árboles están distribuidos por toda la composición. Las escenas se conectan entre sí, formando un todo continuo por medio de caminos escarpados.



EL TRIUNFO DE LA MUERTE



JUICIO FINAL
CAMPOSANTO - PISA

TRATAMIENTO ICONOGRAFICO

TRIUNFO DE LA MUERTE

Los temas que integran el ciclo son el **Encuentro de los tres vivos y los tres muertos** y el **Triunfo de la Muerte**.

La Leyenda de los tres vivos y los tres muertos, procede de un poema de origen oriental, introducido en Francia en el 1200 por Baudouin de Condé, el **Dit de Trois Morts et Trois Vifs**, en el que aparece el tema de la muerte en la descripción de tres jóvenes sorprendidos por la aparición de tres cadáveres en descomposición. La fugacidad de la vida y los límites del tiempo humano se reflejan en estos concisos versos:

**Lo que vosotros sois, nosotros lo fuimos
Lo que nosotros somos, vosotros lo seréis. (1)**

Las Ordenes franciscana y dominicana contribuyeron a la difusión de dicho poema.

Según Tenenti, la representación de los tres vivos y los tres muertos constituye en el occidente cristiano, el descubrimiento del estado del hombre después de la muerte; en este encuentro se observa un interés nuevo por los despojos humanos, por el destino físico del hombre, que en sí no tiene significado cristiano. (2)

El tema del Triunfo de la Muerte es la forma específicamente italiana de la danza macabra. En realidad en nuestro fresco la descripción no concuerda con la iconografía del tema, pero sí comparten el mensaje que se desprende: la **muerte** llega a todos los hombres sin importarle su condición social.

Si recordamos el papel decisivo que desempeñaron las Ordenes dominica y franciscana en la difusión de estos temas, resulta evidente la existencia de una estrecha intervención de la Orden dominica en los frescos.

Uno de los aspectos esenciales de este tema es la intención satírica, que se manifiesta a través de los temas de la caducidad de la vida terrena ante la eternidad y las agudas críticas a la conducta humana en lo concerniente a lo político-social y a lo religioso. La muerte inexorable es el destino del hombre.

Este debe prepararse para la muerte. Cabe pensar, entonces, que el fin didáctico moral responde a una teoría de la Salvación, de raigambre cristiana típica del hombre medieval.

JUICIO FINAL

Las fuentes más importantes son: Las visiones del Apocalipsis (Cristo con espada, Tetramorfo, Veinticuatro Ancianos) y el Evangelio según San Mateo que contiene casi todo el programa del Juicio.

Los temas son: El Triunfo Celeste, El Pesaje de las Almas, La Resurrección de los Muertos y la Conducción al Paraíso o al Infierno.

En el Juicio de Pisa encontramos variantes con respecto a la iconografía tradicional:

- Cristo no está flanqueado por María y Juan el Bautista, sino que comparte su lugar de importancia con la Virgen (quizás por influencia de los cultos marianos, pero esta innovación no hizo escuela y fue rápidamente interrumpida); muestra las llagas y adopta una postura no frontal. En el cielo lo rodean ángeles con los símbolos del martirio. Todo está recalcando el aspecto de su sufrimiento humano.

- El Pesaje de las Almas no aparece, pero sí la figura del Arcángel Miguel en el centro, con la espada justiciera en la mano.

Tampoco encontramos a Pedro en las puertas del Paraíso, recibiendo a las almas con las llaves en la mano.

Los réprobos a la izquierda de Cristo son empujados por los arcángeles al Infierno. Este, de igual tamaño que el Juicio, gobernado por Leviatán, está dividido en círculos, cavernas y galerías donde se muestran las diferentes formas de tortura con extrema minuciosidad. En él están representadas gente de distintas condiciones, lo que recalca el carácter igualador del castigo.

E S T I L O

ASPECTOS FORMALES - TRATAMIENTO DE FIGURAS Y ESPACIO

Los episodios del Triunfo -al igual que los del Infierno y los de los Anacoretas- están presentados sobre un paisaje rocoso y con cavernas. Dicho terreno está organizado a partir de acantilados que funcionan como escalones sobre los cuales se desarrollan las diferentes escenas. De esta forma se logra una gran unidad y claridad, que se acentúa por la repetición de algunas formas, por ej.: la organización horizontal de las cabezas de la cabalgata está enfatizada por la dirección del acantilado y viceversa.

Otro elemento ordenador es la presencia de pequeños árboles, que mantienen siempre la misma forma y su tamaño no se altera según su ubicación y distancia. En el caso de los anacoretas, los árboles marcan un ritmo bastante regular. Los troncos verticales son utilizados muchas veces para separar dos escenas (por ej.: a los siete hombres y siete mujeres de la muerte, creándoles un ámbito propio).

De esta forma se ha logrado una gran claridad expositiva y narrativa: las escenas se suceden sobre un fondo plano y bastante rebatido (por ej.: colina de los anacoretas) cuya única función es **presentar** la escena. Así se logra una lectura clara y veloz. Las escenas se desarrollan todas en el primer plano y el paisaje se descorre como un telón de fondo.

No se presenta ningún intento de perspectiva centralizada. El único intento de penetración espacial son las capillas de la escena de los anacoretas, si bien dicha perspectiva está solucionada en forma convencional (tradicción giottesca).

Pero, por otro lado, existe una singular eficacia dramática en la escena de los desposeídos y de los muertos, sus rostros se caracterizan por un gran realismo. De esta forma el lenguaje pictórico alterna la tradición con la observación de la realidad.

La organización espacial se caracteriza por ser simple (pri

mer plano y fondo) y por estar supeditada a un fin narrativo y simbólico que es el objetivo fundamental de la obra.

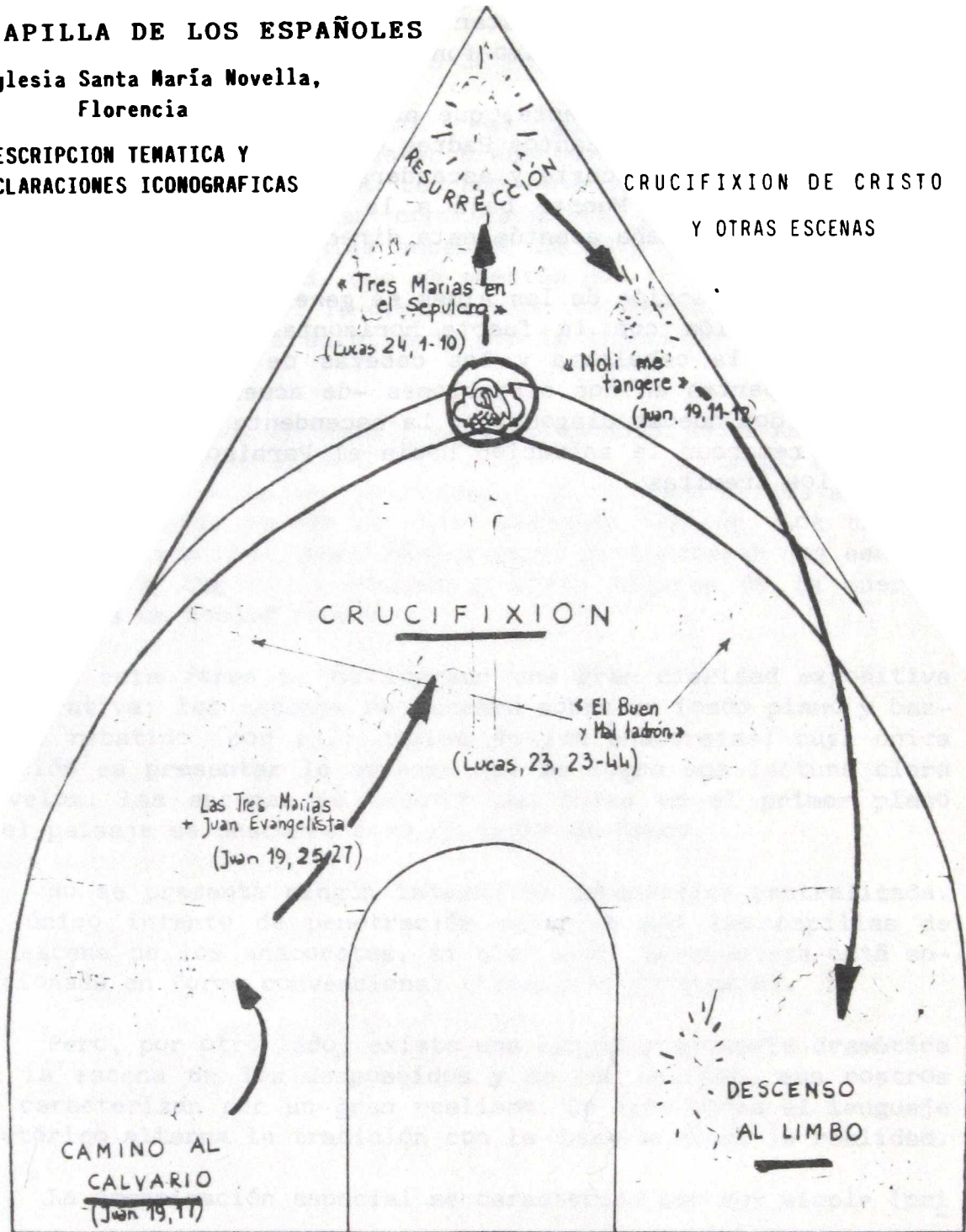
Una diagonal ascendente, que parte de la morada eremítica, exalta la vida de los Santos Padres cuyas almas lograrán la redención superando la muerte y ascenderán. A través de una diagonal descendente, la Muerte baja a la tierra y llega a todos. La línea de la guadaña acentúa esta dirección.

Con la extracción de las almas se genera un núcleo dinámico en contraposición con la fuerte horizontal que conforman los contornos de la cabalgata y las cabezas de los epicúreos. De ese núcleo parten en dos direcciones -de acuerdo al destino de las almas- dos nuevas diagonales. La ascendente hacia la derecha vuelve a remarcar la salvación hacia el Paraíso, paralelamente a la de los Eremitas.

CAPILLA DE LOS ESPAÑÓLES

Iglesia Santa María Novella,
Florencia

DESCRIPCION TEMATICA Y
ACLARACIONES ICONOGRAFICAS



1. Crucifixión:

De la Crucifixión de Barna en San Gimignano, los florentinos toman el motivo de los diablos extrayendo el alma al pecador.

2. Resurrección:

Hasta el momento la representación más frecuente del tema era las **Tres Marías en el sepulcro advertidas por un ángel.**

En realidad el motivo de Cristo resucitando no aparece en la Biblia, donde se alude sólo al aviso que les da el ángel -o los ángeles- a las Marías que llegan a ver el cuerpo de Cristo.

A fines del s. XIII y comienzos del XIV comienza a popularizarse la representación directa de Cristo resucitando. Al no contar con la descripción bíblica, posiblemente los artistas hayan tomado elementos de otro momento especial de la vida de Cristo: la Transfiguración, donde se ve la imagen de Cristo suspendido, "resplandeciente", con los "vestidos blancos como la luz".

Meiss (3) hace notar que Andrea de Firenze no toma el tipo más común -Cristo saliendo del sepulcro pero apoyado con un pie en él- sino justamente esta Resurrección-Transfiguración que le confiere un carácter más místico, distanciado, ajeno a los sucesos terrenales.

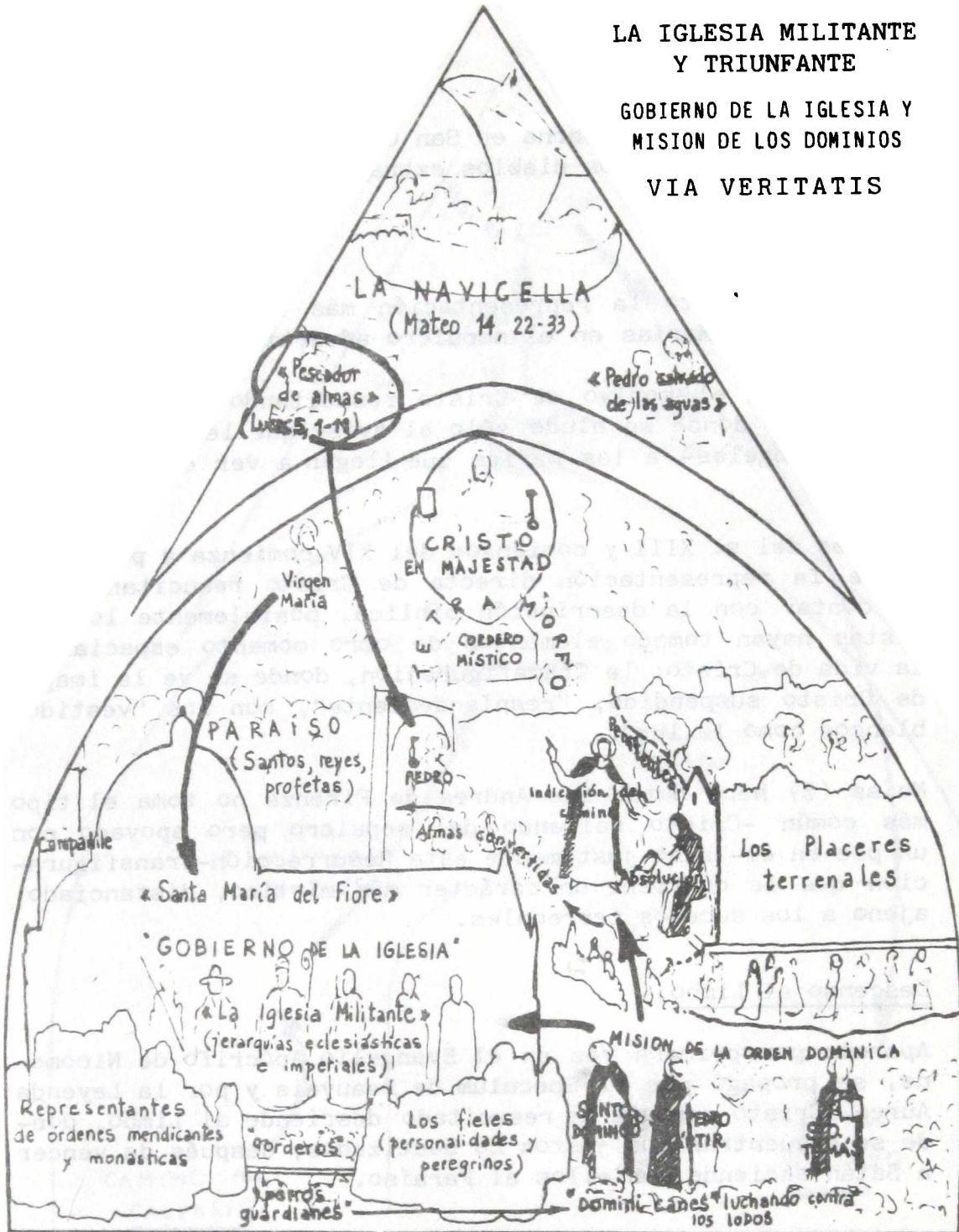
3. Descenso al Limbo:

Aparece por primera vez en el Evangelio Apócrifo de Nicomedes, se propagó por el **Speculum** de Beauvais y por la Leyenda Aúrea. Cristo después de resucitado desciende al Limbo, donde se encuentran los justos no bautizados, después de vencer a Satán asciende con ellos al Paraíso.

LA IGLESIA MILITANTE
Y TRIUNFANTE

GOBIERNO DE LA IGLESIA Y
MISION DE LOS DOMINIOS

VIA VERITATIS



1. El tema del fresco parietal está simbólicamente representado en la bóveda la Navicella aludiendo a la Iglesia y Pedro salvado de las aguas y el Pescador de almas representando en la figura de Pedro la designación por parte de Cristo de sus ministros en la tierra y el trabajo de catequización del cristiano a través de ellos.
2. La lectura del fresco de la **Via Veritatis** se inicia en la parte inferior. Aparece la Iglesia en su aspecto concreto: como edificio -el Duomo de Santa María del Fiore- y el Gobierno de la Iglesia.

El Gobierno de la Iglesia está representado por las jerarquías eclesiásticas-imperiales con su correspondiente tamaño y ubicación: en el centro el papa (Benedicto IX, el dominico Niccolò Boccasini) a la derecha el Emperador con espada y orbe (Carlos IV), el rey de Francia (Felipe el Bello o Carlos V el Sabio, rey en 1366) y un dignatario no identificado. A la izquierda el Cardenal Niccolò Albertini di Prato y un obispo.

En la fila de abajo, enfrentando al Cardenal, un obispo predicando (¿Fr. Angelo Acciaiuoli?, Obispo de Florencia durante el exilio del duque de Atenas).

A ambos lados, dos grupos: a la izquierda los representantes de Ordenes mendicantes y monásticas y también Ordenes militares (los textos no aclaran individualización); a la derecha el grupo de fieles, entre los que se identifican, parados de izquierda a derecha: Cimabue, Giotto, un caballero inglés de la orden de la Jarretera con su insignia debajo de la rodilla, Lapo el arquitecto, su hijo Arnolfo, Boccaccio. Arriba de Boccaccio y con capa de armiño, Petrarca y junto a él, Dante Alighieri.

Arrodillados, un grupo de peregrinos -identificables por los atributos en el sombrero de uno de ellos: la concha de Santiago, el velo de la Verónica y la palma de Palestina- y tras ellos un grupo de cuatro mujeres que podrían ser: Beatriz (Dante), Fiammetta (Boccaccio), Laura (Petrarca) y Villana delle Botti.

3. A los pies del Papa: corderos y carneros. Ambos simbolizan generalmente a Cristo: el cordero, citado en la Biblia, y el carnero como guía del rebaño. Aquí podrían estar representando al **rebaño de fieles**. Los **perros guardianes** simbolizan a los frailes dominicos. El pelaje negro y blanco alude al hábito de la Orden, así como también se aprovecha la coincidencia de su denominación **domini canes** (perros del Señor)= dominicanos. A manera de correlato simbólico aparecen luchando con lobos -la corrupción y herejía- a los pies de la acción dominica de vencer la herejía y convertir a los incrédulos.

Esta misión la llevan a cabo tres grandes patronos de la Orden: su fundador, estimulando a los perros en lucha, San Pedro Mártir imprecando a los herejes y Santo Tomás con la **Summa contra los gentiles**. Frente a él se arrodillan dos judíos que convirtió en Molaria y un oriental que rompe sus escrituras.

La acción evangelizadora se completará más arriba con la confesión y absolución de un pecador y la mostración, por parte de otro dominico, del camino del Paraíso a los penitentes.

4. Con respecto a la representación del **Vergel** ha habido distintas interpretaciones. En general se tiende a considerarlo como la manifestación de los placeres terrenales y el disfrute de las delicias de la vida (danzar, tocar música, escucharla, comer frutas). Otros ven en estas figuras la personificación de los vicios capitales: la Avaricia (en actitud pensativa, a la derecha), la Lascivia (de rojo y con una mascota en su falda), el Orgullo (el hombre de blanco con un halcón en la mano izquierda) y el Placer (la mujer que toca la viola). Estas cuatro figuras -de mayor tamaño que las demás- funcionarían como símbolos y se acompañan de otras representaciones paralelas: el grupo de bailarines y músicos abajo y los niños encaramados en los árboles **buscando el fruto prohibido**.

Si es cierto que los protagonistas del Vergel están "aislados", en el caso del fresco del Triunfo de la Muerte se aíslan en su mundo de placer tratando de evitar ingenuamente la

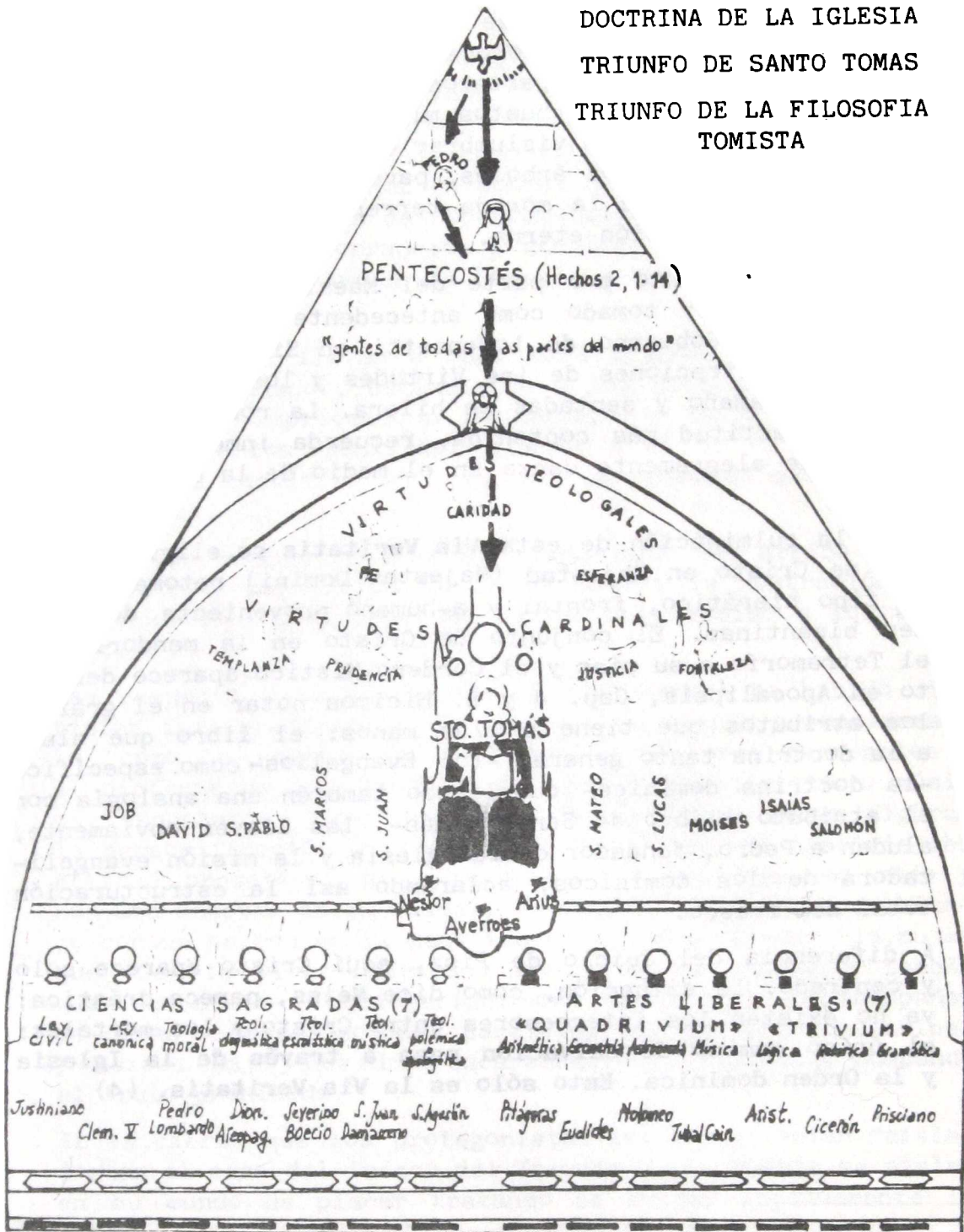
muerte, en nuestro caso se mantienen ciegos al verdadero camino de la Salvación. Desconocen la **via veritatis**: curiosamente dos hombres que se apartaron del cortejo danzante, miran confundidos tras los arbustos mientras otro se resiste -arrastrado del brazo- a vislumbrar ese mundo. Otro joven pensativo, al pie de los árboles, parecería representar el momento de duda entre la morada terrenal y la posibilidad de acceso a la salvación eterna.

Es evidente, tanto por parte del Maestro de Pisa como de Andrea el haber tomado como antecedente a los frescos del Bueno y Mal Gobierno de Lorenzetti en Siena. Allí también las personificaciones de las Virtudes y los Vicios aparecen en mayor tamaño y sentadas en hilera. La ronda de bailarines, en actitud más contenida, recuerda inmediatamente el grupo que alegremente danza en el medio de la ciudad sienesa.

5. Para la culminación de esta **Via Veritatis** se eligió la imagen de Cristo en Majestad (Majestas Domini) retomando aquí un tipo hierático, frontal y a-humano proveniente de fuentes bizantinas. El conjunto de Cristo en la mandorla con el Tetramorfo a su pies y el Cordero Místico aparece descrito en Apocalipsis, Cap. 4 y 5. Hicimos notar en el gráfico los atributos que tiene en las manos: el libro que alude a la doctrina tanto general -los Evangelios- como específica -la doctrina dominica- cumpliendo también una analogía con el atributo -libro de Santo Tomás-. Las llaves obviamente, aluden a Pedro, fundador de la Iglesia y la misión evangelizadora de los dominicos, aclarando así la estructuración total del fresco.

A diferencia del Juicio de Pisa, aquí Cristo aparece solo y centrado. La situación, como dice Meiss, parece drástica; ya no existen los intercesores entre Cristo y los mortales; **el único camino de salvación pasa a través de la Iglesia y la Orden dominica. Esto sólo es la Via Veritatis. (4)**

DOCTRINA DE LA IGLESIA
 TRIUNFO DE SANTO TOMAS
 TRIUNFO DE LA FILOSOFIA
 TOMISTA



El tema del fresco es complejo: por un lado, en el centro, la figura de Santo Tomás en apoteosis retoma la tipología frecuente en los dominicos de representar la gloria de su filósofo. (El antecedente más inmediato es el Triunfo de Santo Tomás de Francisco Traini para Santa Catalina de Pisa).

El Santo está con un libro abierto, en Sabiduría (VII, 7): **Pedía prudencia y me fue concedida; imploré el espíritu de la sabiduría y vino a mí; lo prefería a reinos y tronos.**

La sabiduría divina es transmitida en **línea directa** -desde la bóveda- por el Espíritu Santo, la acción de Pentecostés y la figura de Cristo intercesor. La misión de propagar el cristianismo se basa en la transmisión del conocimiento verdadero.

Las virtudes teologales y cardinales con sus atributos respaldan esa sabiduría, así como lo hace también la Palabra de los cuatro Evangelios -alrededor del Santo- y el Saber de profetas y reyes del Antiguo Testamento: las tablas de Moisés, los Libros proféticos, los Proverbios salomónicos.

En la cúspide del trono de Santo Tomás, la ciencia y la sabiduría (medallón con la figura de un hombre joven con un espejo y un libro abierto). En los pequeños medallones de los lados, la experiencia (la figura de un viejo) y el ardor juvenil del que estudia con pasión (figura de un joven).

Tomás completa su **Triunfo**, venciendo a sus pies -en algunas representaciones literalmente **aplastando**- a Averroes, el filósofo árabe, y a Néstor y Arrio, ambos negadores de la consustancialidad de Cristo.

Todo este **corpus** doctrinal se transmitirá en el saber humano a través de las Ciencias Sagradas y las Artes Liberales. Ambas están representadas por símbolos (en medallones), figuras alegóricas (mujeres sentadas con correspondientes atributos) y figuras históricas (los representantes más significativos de cada ciencia). Como las Ciencias Sagradas están bajo la influencia del Espíritu Santo, pequeños hexágonos debajo de los medallones llevarían -hoy borradas- las inscripciones de los dones del Espíritu Santo. En correspondencia con esto, las Artes Liberales, que dependen de las fuerzas naturales, llevan dentro de los pequeños cuadriláteros las iniciales de los planetas o cie-

los que las protegen. Se notará también el uso del cuadrado para estas últimas -el cuaternario como símbolo de lo terreno, el mundo de los cuatro elementos- y la forma hexagonal -múltiplo de tres- para los aspectos sagrados.

E S T I L O

ASPECTOS FORMALES - TRATAMIENTO DE FIGURAS Y ESPACIO

Los frescos -aún conteniendo distintas escenas en distintos tiempos- no están subdivididos por marcos. Lo cual, como apunta Meiss (5), le da uniformidad monumental al conjunto pero no implica mayor naturalismo. Podríamos decir que el artista trabaja abiertamente por estratos, por registros superpuestos cosa que lo exime de establecer necesariamente una relación lógica -de tamaño, de proporción- entre parte y parte. Esto aumenta aún más ese carácter **presentativo** que llevan en sí mismas las figuras.

Las composiciones están regidas por una tendencia a la simetría y a la claridad dispositiva. En la Crucifixión, el ritmo de las tres cruces ya indica esto con bastante fuerza pero no obstante, dentro de la multitud reunida, hay también disposiciones simétricas.

En el caso del Triunfo de Santo Tomás y las ramas del saber, al no haber ningún elemento narrativo, la disposición no presenta problemas y se resuelve en una simetría absoluta, bien marcada por el alineamiento vertical de los personajes y la obsesiva repetición horizontal de cimborrios góticos.

El Gobierno de la Iglesia es el más problemático de los tres: hay más variedad de escenas, de lugares, cantidad de personajes atendiendo a distintas funciones, recorridos complicados. El fresco está dividido en tres partes: el tercio superior unificado sobre el fondo de cielo; la zona derecha con contrastes de claro-oscuro y más heterogeneidad de personajes, y la zona izquierda, más compacta, de mayor claridad cromática, con grupos de personajes simétricamente distribuidos. Esta división en partes responde como vimos a un itinerario simbólico-significativo. Los distintos estratos espaciales están unidos no sobre la base de premisas **realistas** sino de la asociación por analogías de significado -en este caso Paraíso encima de la **Catedral**; los

placeres sobre los pecadores y herejes- estableciendo lo que llamaríamos una **topología simbólica**.

Con respecto al tratamiento de las figuras y su relación al espacio, vemos que:

- el tratamiento de las figuras tiende a un cierto planismo, a la ausencia de intenso claroscuro. Los pliegues de las vestimentas están trabajados de forma rígida y sintética.
- los rostros son en general bastante inexpresivos.
- la variedad de enfoques de rostros es mínima, preferencia por las alternancias simples de: cabeza de perfil-cabeza de frente.
- ese juego perfil-frente ayuda por un lado a dinamizar los grupos (cortejo de la Pasión) pero a veces su excesiva monotonía tiende a acentuar el carácter plano de las figuras conformando especies de **grupos pantallas** de personajes (delante de las jerarquías).
- otro indicio de una cierta falta de expresividad: el tratamiento de las manos. Sus posiciones son también monótonas y poco gesticulantes.
- el agrupamiento de figuras resulta en algunos casos -cortejo del Via Crucis- un poco compacto ya que el artista amontona los personajes para dar idea de multitud sin reducir su tamaño en los planos posteriores.
- el tamaño de las figuras es por lo tanto arbitrario o, mejor dicho, cada grupo de ellas tiene un mismo **código** de tamaño y es arbitrario al relacionarse con otro grupo aún muy cercano, lo que a nuestros ojos acostumbrados a las perspectivas resulta ilógico. Esta característica también responde a esa **topología simbólica** que se mencionaba más arriba.

Todas estas características estilísticas, concuerdan con las que Millard Meiss, en su libro sobre el arte toscano después de la Peste negra, desarrolló para el estilo del momento: revalorización de tipos iconográficos más arcaicos e inusuales al primer Trecento; tratamiento de personajes divinos como símbolos litúrgicos quitándoles todo rasgo humanizante; acentuación de los aspectos sobrenaturales en las historias sagradas; uso de frontalidad e hieratismo en las figuras; estricta uniformidad

y ordenación de las mismas; disminución del efecto perspectivo y ambivalencia entre superficie y profundidad.

C O N C L U S I O N E S

Los ciclos del Camposanto y Capilla de los Españoles están asociados por ciertas características en común. Los temas que los conforman se caracterizan por su intención moralizante y su complejidad simbólica, derivadas de la directa intervención de teólogos de la Orden dominica en su programación.

Como vimos en los análisis respectivos, los elementos formales y espaciales de las obras enfatizan el contenido de dichos símbolos.

La estructura es bastante similar: un fresco eminentemente dramático (El Triunfo de la Muerte, en un caso y la Crucifixión, en el otro), otro de temática escatológica (Juicio Final y Cristo en Majestad) y por último el de carácter doctrinario (Vida Eremitica y Triunfo de Santo Tomás, respectivamente).

Ya en la introducción apuntábamos la concreta presencia de la Orden dominica en ambos ciclos, coincidiendo en un objetivo fundamental: la Prédica. Esta prédica en el caso del Camposanto postula un ideal de vida en la tierra para lograr la salvación: la vida eremítica y en el caso de la Capilla de los Españoles exalta los ideales de la Orden.

A pesar de ello, podemos reconocer ciertas diferencias estilísticas. Es evidente que en el Camposanto hay un mayor naturalismo y expresividad en las figuras.

Tendríamos que tener en cuenta varios factores para explicar dichas diferencias: por un lado la incertidumbre de la datación del Camposanto que, de ser de época más temprana se relacionaría con el naturalismo giottesco (6).

Por otro lado, se dirigen a distintos públicos. Los frescos del Camposanto, al igual que los sermones de Passavanti, como dice Meiss, **aluden a una extensa y heterogénea audiencia** (7), mientras que la Capilla de los Españoles estaba destinada, como Sala Capitular, a un público restringido, privilegiado y especializado en cuestiones teológicas.

Esta diferencia puede haber incidido en la forma de representación. En Pisa para mayor claridad expositiva se describen los horrores de la muerte y del infierno con todo detalle, recalcando el aspecto trágico del suceso. Cristo mismo muestra sus llagas como símbolo de su sufrimiento como hombre, mientras que en Santa María Novella, en casi todas las ocasiones en que aparece está despojado de humanidad.

Según Meiss, **las pinturas de la Capilla aluden mucho más a los ignorantes, los escépticos y los herejes que a la debilidad moral de pecador corriente (8).**

Además, los objetivos finales eran en el fondo distintos: en Pisa: los dominicos estaban más influenciados por los ideales de vida contemplativa postulados por los franciscanos, mientras que en Florencia la orden necesitaba una función activa y militante para luchar -según Francastel- **contra el gusto que lo más selecto del mundo florentino comenzaba a mostrar por el paganismo antiguo y el humanismo racionalista del que los nombres de Petrarca y Boccaccio representaban el aspecto más virulento...(9)**

La diferencia de las tendencias monásticas es clara pero los frescos de Andrea no están en un sitio para **ganarse las masas (10)** y por otra parte Petrarca y Boccaccio ocupan un lugar importante en el grupo de fieles junto a la Iglesia.

Cabría por último destacar -y ahí sí estamos de acuerdo con Francastel- que el **espíritu giottesco** está ausente en estas obras (11). Las representaciones particulares parecen retomar, como dijimos, tipos arcaicos del siglo XIII, y las composiciones totales demuestran un gusto por el detalle y la fragmentación bastante ajeno a la selección de Giotto, acercándolas más al estilo sienés del primer Trecento.

Es inevitable la relación entre el Triunfo y la Capilla con los frescos del Buen y Mal Gobierno de Ambrogio Lorenzetti en la Sala de los Nueve del Palacio Público de Siena. Los frescos están firmados pero no fechados. Hay pagos atestiguados en 1338 y 1339, muy posiblemente referidos a este trabajo.

En el Triunfo de la Muerte -y ahora no tomando en cuenta la probable datación en 1336 propuesta por Caleca-Belossi sino la tradicional posterior- se ven similitudes no tanto en el tra-

tamiento espacial como en la representación de la cabalgata -que recuerda la misma de la ciudad sienesa- y como vimos, en los jóvenes epicúreos en su tratamiento altamente refinado.

Posiblemente por el carácter simbólico, el fresco de Pisa no adopta un fondo paisajístico tan **naturalista** como la campiña de Lorenzetti. El escenario lógicamente es mucho menos real.

En el Capellone, los **préstamos** de Lorenzetti -y esta obra sí está documentada con posterioridad- son más evidentes: la representación alegórica con figuras puestas en hileras y sentadas; la diferencia marcada de tamaño en las mismas; la disposición simétrica de las jerarquías eclesiásticas en Andrea que recuerda al grupo de la Alegoría del Buen Gobierno; la agrupación compacta de los ciudadanos, las similitudes ya citadas de las mujeres danzantes de Lorenzetti con las mismas en el Vergel de la Via Veritatis. Cabría destacar también que la **diferencia de tamaño** entre figuras no se da solamente en el fresco alegórico sino que se advierte en la campaña al lado de las murallas donde los campesinos en el primer plano son más pequeños que los caballeros que salen de caza, mucho más atrás. Este recurso lo usa deliberadamente Andrea en la representación del Vergel.

F I C H A T E C N I C A

- CICLO DEL TRIUNFO DE LA MUERTE
Camposanto, Pisa

AUDITORIA:

- Millard Meiss (**The problem of Francesco Traini**, Art Bulletin, 1932) y Enzo Carli (**Pittura Pisana**, 1958), atribuyen el fresco del Triunfo de la Muerte a Francesco Traini.
- Polzer (1964), Donati (1967), Bellosi (1974) y Antonio Caleca (1979), atribuyen a Bonamico Buffalmaco el ciclo del Triunfo de la Muerte y las Historias de Cristo "post-mortem".

FECHA DE EJECUCION:

- Tradicionalmente se consideraba al ciclo posterior a la peste negra de 1348 y al Decameron de Boccaccio.
- Bellosi propone la fecha de 1336 para el comienzo de la obra,

basándose en un documento que demuestra la presencia de Bonamico en Pisa para ese momento.

UBICACION:

- Pared sur del Camposanto
- CAPILLA DE LOS ESPAÑOLES
Igl. Santa María Novella, Florencia

FUNCION:

- Sala capitular de los monjes dominicos.
- A partir de 1566: es adjudicada a la colonia española como lugar de oración (Eleonora de Toledo, esposa de Cosme I) y toma la denominación actual.

AUDITORIA:

- Andrea de Bonaiuti o Andrea de Firenze.

FECHA EJECUCION:

- 1366-68

UBICACION FRESCOS:

- en muros y gajos de la bóveda.

COLABORADORES:

- Según Meiss se advierte la intervención de ayudantes en algunos Santos del Paraíso (parcial) y en el fresco de la Ascensión (total) (12).

*

NOTAS:

- (1) Repr. en Les cinq poèmes de Trois Morts et Trois Vifs; Glixelle, Champion; Paris; 1914.
- (2) TENENTI, A.; Il senso della morte e l'amore della vita nell rinascimento (Francia e Italia); Torino, G. Einaudi, Ed.; 1957; p. 428-33.

- (3) MEISS, M.; Painting in Florence and Siena after the Black Death, (The Arts, Religion and society of the mid-fourteenth Century); Princeton Univ. Press, New Jersey, 1978; p. 38-39.
- (4) MEISS, M.; op. cit.; p. 99.
- (5) MEISS, M.; op. cit., p. 95-96.
- (6) Sobre todo en la expresión de los rostros de algunos de los réprobos, especialmente las mujeres, como también el carácter bastante dramático en una Crucifixión, supuestamente de Traini (Camposanto).
- (7) MEISS, M.; op. cit., p. 102.
- (8) MEISS, M.; op. cit., p. 102.
- (9) y (10) FRANCASTEL, G.; La pintura Italiana I De Bizancio al Renacimiento; Garriga; Barcelona; 1962; p. 92.
- (11) Ibidem; p. 93.
- (12) MEISS, M.; op. cit.; p. 94, nota 1.

BIBLIOGRAFIA

ANTAL, Frederick; El Mundo florentino y su ambiente social; Historia de la Cultura; Guadarrama; Madrid; 1963.

CALECA, Antonio y otros; Pisa-Museo delle Sinopie del Camposanto; Pisa; 1979.

CARLI, Enzo; Pittura pisana del trescento; Milán; 1958.

LE GOFF, Jaques; Mercaderes y banqueros de la Edad Media; Eudeba; Bs. As.; 1975.

MEISS, Millard; Painting in Florence and Siena after the Black Death, (The Arts, Religion and society of the mid-forteenth Century); Princeton Univ. Press, New Jersey; 1978 (1a. edición 1951).

ORLANDI, P. Stefano; Historica-Artistic Guide of Sta. María Novella and her monumental cloisters; Florencia; 1974.

TENENTI, Alberto; Il senso della morte e l'amore della vita nell rinascimento (Francia e Italia); G. Einaudi; Torino; 1957.

TENENTI, Alberto y ROMANO, Ruggiero; Los fundamentos del mundo moderno; Col. Historia Universal s. XXI, vol. 12; Madrid, 1975; (1a. edición alemana, 1967).

TOESCA, Pietro; Pittura italiana del Trecento; 1971.

FRANCASTEL, Galienne; La Pintura Italiana I De Bizancio al Renacimiento; Garriga; Barcelona; 1962.

ASPECTOS ICONOGRAFICOS

FERGUSON, George; Signs and symbols in cristian art; New York, 1966.

REAU, Louis; Iconographie de l'art chretien; Paris, 1956.

VORAGINE, Jacopo da; La Leyenda Dorada; versión cast. de J. Bayo; París; Casa Editora Garnier hnos.; s/f; 2 vol.