

*La estigmatización del ciclo franciscano de Asís
de Giotto.
Esbozo de un ensayo*

FRANCISCO LUCIANO DÍAZ ALMEIDA (*)

A mi madre.

RESUMEN DE AUTOR

Análisis de un pasaje (la Estigmatización) del Ciclo Franciscano de Asís de Giotto. Giotto es uno de los iniciadores o precedentes del Renacimiento. Así mismo es una de las primeras veces que se tratan temas como San Francisco y la Estigmatización. Destaca la valoración de la naturaleza como lugar de encuentro y comunicación con Dios, amén de su introducción en la obra como paisaje.

GIOTTO: ESQUEMA DE SU VIDA

Giotto de Bandone nació en 1267, en Colle di Vespignano, Toscana, hijo de agricultores.

(*) Dejar constancia de mi agradecimiento al personal de la Biblioteca de la Casa de Colón, a José Manuel, mi hermano, a Valentín Dévora, a Mary Carmen Betancor, a las profesoras María de los Reyes Hernández Socorro y Alicia Cámara.

Advertencia: cualquier referencia a izquierda o derecha en una obra se refiere siempre al espectador.

Su formación fue toscana y romana: hacia 1280, con Cimabue —si bien la polémica sobre el tema ha llegado a negar este hecho—. Alrededor de 1290, viaja a Roma, tomando contacto con el arte clásico y con artistas romanos —Cavallini—.

En 1290 se casó. En general su vida privada no tuvo influencia en su obra, al menos de forma clara o documentada. Según Caamaño¹ por esta época debió realizar en colaboración varios encargos que le darían fama; esto explicaría que fuese llamado a pintar en Asís, pese a su juventud.

Allí realizaría, presuntamente, las historias bíblicas de Asís y, desde 1297, el ciclo franciscano, pero ya dirigiendo a sus colaboradores.

En 1300 viaja a Roma con motivo del jubileo, pintando en S. Juan de Letrán. De 1302 a 1306 realiza el ciclo paduano, Capilla Scrovegni en la Arena de Padua, momento cumbre según Brandi; es aquí donde logra comprimir el espacio acercando el fondo y el plano frontal.

Ya desde el principio del siglo XIV ha logrado fama y prestigio, lo que le permite convertirse en un rico terrateniente, de posición acomodada, de obras muy cotizadas, de lo que se deriva que dirija un taller donde sus discípulos, ayudantes o “negros”^{1 bis} le “ayudan” en sus encargos, cayendo en la reiteración/repeticón de sus obras más afamadas. Así, la Estigmatización del Louvre —1300—².

De 1320 a 1325 realizaría “el ciclo florentino”, la decoración de las capillas Bardi y Peruzzi, destacando las nuevas versiones de las historias franciscanas, que, según Brandi³, son la superación de Asís en cuanto a composición y representación escultórica.

De 1328 a 1334 estuvo en la corte del rey de Nápoles, año en que vuelve a Florencia y está encargado de realizar el Campanille —proyecto irrealizable al ser muy estrecho y vertical— y las obras de fortificación. Muere en 1337. Había viajado por Rímmini, Bolonia, Asís, Avignon, Roma, Nápoles y Florencia.

Algunas obras menores: polípticos Badía, Baroncelli, varios crucifijos —Malatestianos...—.

¹ *Grandes estilos de la pintura*, tomo Y, «La pintura gótica: Giotto», de J. M.^a CAAMAÑO, pp. 64-83.

^{1 bis} En el argot de los dibujantes de comics “negro” es el colaborador que realiza buena parte del trabajo de un autor de mayor prestigio sin firmar, por ello no será conocido; esto se debe a la gran demanda de trabajo del autor principal, no pudiéndolas cubrir sólo con un mínimo de calidad, como fue el caso de Giotto.

² Es ya un burgués afamado, mitificado, inmortalizado, de clase media, lubricado por su ingreso en un gremio, por lo que tenía de prestigio social, máxime al no ser de pintores originariamente: el gremio de médicos y farmacéuticos.

³ C. BRANDI, *Giotto: la Capilla de Lovre Scrovegni*, pp. 72-108.

Si aplicamos las ideas que Panofsky parece aceptar, referentes⁴ a la evolución cultural, ésta se da en tanto que ante una línea establecida aparece un individuo innovador, que aporta una serie de elementos nuevos que hace que después de él, esa línea evolutiva cambie de dirección; así pues, si las aplicamos al Trecento italiano, tendríamos que Giotto es el individuo innovador que marca época.

Lo establecido sería lo Bizantino —iconos hieráticos—; la bidimensionalidad del Ducento; la concepción gótico-medieval de la Biblia pintada; y en general la trascendentalidad...

La innovación individual sería el mayor naturalismo: la corporeidad de las figuras; creación de espacio; la captación de lo que sucede ante su vista (según Gombrich, en lugar de la Biblia escrita); y crear una composición con unos elementos perfectamente armonizados y articulados.

El cambio de dirección es evidente: el Renacimiento buscará un mayor naturalismo físico, penetración psicológica, preciosismo; la creación de espacio —perspectiva geométrica y aérea—; una composición mucho más estudiada e integrada —composiciones piramidales, triangulares...—; convergiendo todo en la idea del cuadro como una ventana, por la que ve “lo que sucede ante su vista”.

LA ESTIGMATIZACIÓN SEGÚN GIOTTO

Representa el momento en que Cristo, en forma de Querubín Crucificado se aparece a S. Francisco produciéndole las llagas de la Crucifixión.

La escena se desarrolla en un paisaje montañoso conformado por: un monte, en el ángulo superior izquierdo; un pie de monte que recorre de izquierda a derecha el panel; y, en primer término, el borde de una curva de nivel, mostrando una parte del desnivel. En los extremos del pie de monte, junto a los límites laterales del marco, aparecen dos construcciones arquitectónicas o iglesias. La primera, que para diferenciarla llamaré Ermita, aparece en el pie de monte; la otra, la Iglesia, en el ángulo inferior derecho, se halla en una pequeña curva que el borde del desnivel traza hacia adelante pero estando en su mismo plano, en primer término aparece un monje, obra de un discípulo. Este sería el marco y los elementos secundarios de la obra, siendo el motivo principal la relación entre S. Francisco, que está en el pie de monte, y Cristo, en el ángulo superior derecho, recortándose en el cielo. Ambos están en el mismo plano.

⁴ E. PANOFSKY, *Renacimiento y renacimiento en el arte occidental*, cap. Y, «“Renacimiento” ¿autodefinición o autoengaño?», pp. 31-81 (concretamente pp. 31-35).

Se trata de un fresco de 270 x 230 cms., realizado según la técnica habitual de Giotto: es decir, una capa de revoque, y, sobre ella, otra de estuco. Asimismo ha habido una preparación previa del dibujo, de modo que se han limitado unas zonas donde el color se ha ido aplicando, como puede verse en el gráfico anexo. En todo caso en la obra pueden diferenciarse dos zonas en el cielo: la sección de cielo en torno a Cristo y, la sección de cielo que como un friso corrido, va de izquierdo a derecha, en la parte superior del panel, último término de la obra. En cuanto a la conservación, el Cristo ha perdido parte de su color y el cielo está muy deteriorado.

La obra describe varios planos de profundidad: I) "El Monje que lee". II) El que vendría dado por la Iglesia y el borde de la curva de nivel. III) El conformado por S. Francisco y Cristo. IV) La Ermita. V) El monte. VI) Los árboles situados en la cara oculta al espectador del monte. VII) El cielo.

Existiría una composición articulada y armónica en base a la combinación de una serie de elementos interrelacionados hasta conformar un todo, pero que pueden independizarse y descomponer la obra en esos momentos, no en vano, según Brandi⁵, será más adelante cuando sus obras obtengan una mayor y más compleja unidad compositiva.

Estos elementos serían: El monte, el Cristo, la Ermita, el S. Francisco, la Iglesia, el desnivel o borde de la curva de nivel y el "monje que lee".

Lo que llamé "pie de monte" no lo diferencio pues creo que su único objeto es crear el espacio o marco adecuado para situar la Ermita y S. Francisco. El cielo es sólo un fondo si bien crea un plano de profundidad.

La distribución de estos elementos vendría dada por: 1) Su distribución en diferentes planos de profundidad, lo que sería un modo de crear un espacio que contendría todos los elementos, aunque son estos, por su sucesión en planos, los que lo han creado, frente a un espacio estudiado y diseñado como el definido por la perspectiva geométrica. 2) La relación formal marco paisajístico motivos secundarios o motivo principal o Estigmatización. 3) La posible relación — distribución de los elementos, en función de aplicar algunas ideas de Offener— de esto hablaré en el próximo apartado.

Así pues, comentaré una serie de rasgos generales y luego definiré los diversos elementos.

En la obra predominan los efectos plásticos logrados por el juego del claroscuro; sin embargo la línea no está subordinada a esto: no sólo tiene una preminencia clara en las arquitecturas, sino que los diversos entrantes

⁵ BRANDI, *op. cit.*, pp. 72-108.

y salientes de la roca, así como San Francisco y el “monje que lee”, cuyos perfiles se recortan sobre el fondo, son fácilmente definibles por líneas.

La luz vendría dada por el Cristo, cuya aparición ilumina la escena, especialmente la Iglesia, haciéndola algo deslumbrante y “borrosa” —¿anterior de la perspectiva aérea? ¿efecto creado por la mala conservación?...—. A primera vista, en relación con la luz parece que hay un fallo, en que caí: el que zonas, en principio expuestas a la luz, estén en sombra (véase la montaña cuya ladera derecha está en sombra y la izquierda iluminada); esto se debe a que el Cristo se ubica hacia el centro del espacio creado en la obra y más adelantado que el monte, siendo un foco de luz él mismo que ilumina a los planos anteriores a él; la Iglesia, el borde del abismo...

En cuanto al color, la obra da una sensación de tonos fríos y apagados; puede deberse a la presencia del azul y los dos manchones grises, S. Francisco y el “monje que lee”; a que el amarillo del paisaje rocoso, está matizado por un sombreado que apaga los tonos del color; y por el deterioro —cielo, Cristo—; destaca el brillo del amarillo de la Iglesia.

Hay un cierto detallismo, quizás para dar mayor naturalismo y realidad a la obra: así las hojas y raíces de los árboles, letras del libro, etc.

Tanto el monje como todo el paisaje rocoso forman una masa compacta y sólida, con valores táctiles, que vienen dados por el juego de luces y sombras que se ha aplicado sobre los entrantes y salientes de las rocas; he dicho “aplicado a” y no “que forme los”, ya que estas oquedades están descritas por líneas muy rígidas, a veces formando verdaderos ángulos; es posible que partan de un esquema previo, donde ya se habrían dibujado las oquedades para, posteriormente, aplicar el sombreado que vendría a darle corporeidad, volumen y profundidad, que en el borde del abismo estaría definido, por la diferente gradación del sombreado, haciendo unos entrantes más profundos que otros y, por crear espacios por el contraste entre el borde del abismo, el sombreado y el pie de monte iluminado por el Cristo. En suma, la masa rocosa está dibujada; no se ha creado por el contraste de luz y color.

El monte está coronado por unos árboles para dar mayor realismo al paisaje si bien aún están muy esquematizados, especialmente la floresta está reducida a una mancha con hojas en su interior. Destacar el naturalismo al representar las raíces bajo la tierra; el contraste de los árboles entre sí y con el resto del paisaje: éste está desnudo de vegetación —a excepción de algunas hierbas secas— como si estuviese afectado por la erosión diferencial; señalan el intento de crear espacio mediante los árboles que sobresalen, en un 2.º término, ubicados en la cara oculta al espectador del monte.

El Cristo está representado como un querubín, con cierto detallismo al representar las plumas; con aureola radiada y los brazos extendidos en

cruz. Destaca cierto estudio de la anatomía por el sombreado —especialmente el brazo izquierdo— y la diferenciación de los dedos de la mano y pie. El color está muy desvaído; es un dorado, con tonos rojizos en las plumas; es el que irradia la luz.

S. Francisco aparece arrodillado en relación con el Cristo. Es una figura corpórea que se recorta contra el fondo. La corporeidad se ha logrado, según Brandi⁶ al inscribirse la figura en un diedro recto. El perfil de la cabeza, inscrita en una aureola dorada, y radiada, ha roto el giro de la figura sobre sí misma. Los dos planos del diedro pudiesen ser: 1) Frontal al espectador, incluye la parte derecha de la figura, desde el brazo hasta la rodilla. 2) Plano transversal que corta al primero —dando así sensación de salir para afuera— incluyendo las partes de la figura en su parte izquierda. Los 2 planos estarían definidos por el juego del clarooscuro y delimitados por el cordón del hábito.

Viste el “hábito terroso de la orden”⁷, amplio, como capullón que llega hasta el suelo, y cordón nudoso. Se puede ver el hábito ceñido a la cintura, pero sólo vemos el cordón en su caída hacia el suelo contrastando con el hábito por su tono dorado. La técnica, aún no muy avanzada, ha impedido que los detalles representados puedan verse con claridad: nudos, nudillos... pero las llagas han logrado un alto valor plástico. También contrasta la representación del interior de las mangas y la “suavidad” y blancura de las extremidades con la pesadez y oscuridad del hábito.

La relación Cristo-S. Francisco está remarcada con el dibujo de unos rayos, “divinos”, como si transmitiesen las llagas pero sin embargo la incipiente técnica y/o mala conservación impide su correcta percepción.

La ermita es un paralelepípedo, sólido y de formas puras, donde la luz “ha modelado facetas volumétricas” —Brandi, siendo esto una influencia de Cavallini— que aquí se observa en la pared lateral. Con punto de vista bifocal y proyección del edificio por medio de líneas ortogonales, aunque sin punto de fuga-error debido a la influencia bizantina. Cubierta de armaduras con tejas. La portada coincide prácticamente con la fachada por el desarrollo vertical del edificio. Compuesto por un vano de remate triangular, un timpano definido por un marco de medio punto, decorado con una cruz y un pórtico adintelado, con ménsulas en los ángulos superiores, como en un intento de imitar un capitel. El pórtico, recibe la luz suficiente como para poder observarse el interior (elementos arquitectónicos y elementos decorativos, como de orfebrería, de dorado). Creo que esto es un modo de crear un espacio interior en el que se penetra, obteniendo así

⁶ BRANDI, *op. cit.*, «El periodo final: la Capilla Bardi», pp. 131-140 (concretamente 133-134).

⁷ FERRANDO ROIG, *Iconografía de los santos*, véase la bibliografía comentada.

perspectiva y tridimensionalidad. La pared lateral ofrece un leve sombreado, para crear volumen, y dos vanos con arcos de medio punto.

La Iglesia: al igual que en la Ermita la luz crea volumen en la pared lateral; tiene punto de vista bifocal; una perspectiva por prolongación de líneas ortogonales erróneas, aquí acentuado al quedar cortado por el marco; una arquería lombarda ciega, con pilares reforzando y remarcando los ángulos del edificio. La portada ofrece un pórtico rematado en un arco de medio punto decorada y un acceso con bóveda de cañón. Coronando el pórtico un óculo, en el centro del triángulo que definen tres pequeños tondos con lo que hay un cierto ritmo en la distribución de los elementos decorativos, que también parece darse en la pared lateral en la combinación de tondos y vanos. La Iglesia está pintada con dorado, pan de oro prácticamente, de influencia gótica.

Ambas construcciones son románicas pero contrastan por la diferencia de luz, la pureza arquitectónica de la Ermita, el recargamiento de elementos arquitectónicos de la Iglesia que remarca su verticalidad y le da un tono gótico.

Del "Monje que lee" destacar como está afectado por el dorado-luz, lo que dificulta su visión, el escorzo de la pierna izquierda, el detallismo al representar las letras del libro, pudiéndose captar una letra florida. Sin embargo no logra la sensación de corporeidad de S. Francisco.

EN TORNO A LA ESTIGMATIZACIÓN

Antes de nada es necesario aclarar de donde ha salido la obra: pertenece al ciclo franciscano pintado en la Iglesia Superior de la Basílica de S. Francisco de Asís de 1297 a 1300. Narra la vida de S. Francisco en una serie de episodios/paneles hasta un total de 28 paneles que decoran la parte inferior de las paredes laterales de la nave, distribuidos en triadas en cada entrepaño, excepto en el primero, a partir de la entrada, en que hay cuatro. La historia comienza en el primer entrepaño, siempre a partir de la entrada, recorre toda la pared lateral de la derecha, de izquierda a derecha desde el altar, siendo el orden cronológico de realización, en líneas generales, la del orden lógico de la historia.

Así pues, la Estigmatización sería el tercer panel del primer entrepaño, contando desde el altar, siendo una de las últimas obras que realizó antes de su viaje a Roma con motivo del jubileo (1300). Su tamaño es de 270 x 230 cms.

La obra está enmarcada en una composición arquitectónica fingida, conformado por un marco horizontal simulado y unas columnillas entorchadas comatescas que dan verticalidad a la composición a la par que es-

tablece una pausa entre cada episodio. Un detalle que he observado es el artesonado, con intento de perspectiva, que remata la parte superior del marco: además de hacer juego con los demás elementos arquitectónicos ilusorios, trata de crear perspectiva y profundidad —y por tanto espacio—; quizá pudiera hacer el papel de un vano adintelado, lo que se podría relacionar con la idea que comenta algún autor, de que Giotto pinta lo que ve. Es decir, como precedente lejano de la idea renacentista del cuadro como una ventana sólo que reforzada al pintar quasilateralmente dicha ventana.

En cuanto a la distribución compositiva de la obra se puede aplicar varias ideas así Brandi⁸ habla de la importancia de la oblicua en la obra de Giotto; aquí se hace evidente, a primera vista, como el motivo principal (la relación Cristo-S. Francisco) está definida por unas líneas diagonales, que llegan a dibujarse, reforzando así esta relación.

Por otra parte, Offener⁹ habla de que la idea principal está colocada en unas diagonales convergentes en el centro y las ideas secundarias aparecerían en los márgenes laterales de la obra reforzando la composición por su corporeidad y verticalidad.

Aplicando esto, tenemos efectivamente que el tema principal (la relación Cristo-S. Francisco) viene definida por esas líneas diagonales.

Y los motivos secundarios —las dos construcciones arquitectónicas— están apartados a los extremos, destacando su volumen y verticalidad, no muy acusada por otra parte, pero que se ve prolongada por el monte en el caso de la Ermita; incluso por el Cristo para la Iglesia, pues aún formando parte del tema principal, no deja de ser un elemento vertical alejado hacia un margen lateral. Por otra parte, a veces dudo de que sea realmente parte del motivo principal en virtud de que: no estoy muy seguro de si el Cristo se sitúa en un plano superior al de S. Francisco; el que este sea el punto central en que convergen las líneas oblicuas —esto lo aclararé más adelante— y el hecho puntual al de que Brandi sólo destaque aquí la corporeidad y valores escultóricos de S. Francisco; quizá, el motivo principal se reduce a San Francisco.

Offener también aporta ideas sobre la distribución horizontal y vertical de los elementos. Verticalmente, en tanto que las figuras, solas o en grupos, se relacionan con los grupos laterales por la propia verticalidad en sí y el contorno simplificado. Asimismo, habla de que las figuras están distribuidas en sentido longitudinal —u horizontal—, con lo que se relaciona con los límites horizontales.

⁸ BRANDI, *op. cit.*

⁹ BACCHESCHI, «La obra pictórica completa de Giotto»; cita recogida en *Antología de interpretaciones críticas*, pp. 9-14, concretamente p. 10.

El contorno, que yo entiendo como el marco paisajístico, se queda reducido a un cielo y a un paisaje rocoso, simple y puro, a excepción de las oquedades realizadas por el sombreado, donde sólo hay un elemento con preminencia —el monje—, pero que de hecho se convierte en un componente de la composición.

Por otro lado, en casi todos los elementos que diferencié —las arquitecturas, el monte, los personajes— predomina lo vertical sobre lo horizontal, lo ancho; a excepción del “monje que lee”, atenuada su horizontalidad por su posición sedente: la verticalidad de su torso; el estar casi circunscrito a la Iglesia; y el borde de la curva de nivel, plenamente horizontal, pero que casi es una prolongación del marco en su límite inferior. Por último la arboleda refuerza la verticalidad del monte.

En cuanto a la distribución horizontal, quizá pueda relacionarse con los planos de profundidad que indiqué en su momento, ya que en cierto modo, paralelamente a la penetración en profundidad, hay un ascenso horizontal: los primeros planos (el borde de la curva de nivel, por ejemplo) están en la parte inferior y los últimos planos, el cielo, la “cara oculta” del monte, en la superior.

Por otro lado Brandi¹⁰ habla de la existencia de un punto central al que confluyen las líneas oblicuas y desde el que se puede dominar la obra en su totalidad.

Aquí ese punto central podría ser, al menos a nivel teórico, el S. Francisco, si bien está escorado hacia el ángulo inferior izquierdo, y formando parte de la verticalidad que definen el monte, la Ermita, y él mismo.

Punto central de la obra y del argumento iconológico resaltado por la relación diagonal que mantienen el monte/Ermita con la Iglesia/“Monje que lee”. Podrá comprobarse, sin embargo, que gráficamente el resultado no es todo lo ideal y correcto que parece a nivel teórico.

Por último, quiero resaltar el contraste entre el cuadrante superior derecho —Cristo con el cielo al fondo— con el resto de la obra —un paisaje montuoso, terrenal—. ¿Contraste entre Dios y tierra, mundo ideal y mundo sensible, imperfecto? En cuanto a la iconología, Baccheschi¹¹ destaca algo sobre el lenguaje gótico fusionado con el lenguaje giottesco: representaría el momento lírico de la inspiración y hacer una composición sencilla pero con tensión emotiva, basada en: el equilibrio compositivo; en la síntesis plástica entre las figuras, las arquitecturas y el paisaje por medio de los contrastes del claroscuro que acentúan el carácter esencialmente heroico y dramático del texto.

¹⁰ BRANDI, *op. cit.*

¹¹ BACCHESCHI, *op. cit.*

Todo el ciclo responde a la vida de S. Francisco, basada en la leyenda mayor de S. Buenaventura, escrita entre 1260 y 1263, un poco para contrarrestar la polémica que está surgiendo en torno a S. Francisco, especialmente la controversia entre espirituales y conventuales.

Con relación a lo anterior la iconografía de S. Francisco responde a la basada en la realidad, en lo que se refiere al detalle de representarle con barba, frente a las tesis de los conventuales, que se están empezando a imponer en ese momento, de representarle sin barba. En cuanto a la iconografía que Ferrando Roig¹² le atribuye, tenemos varios elementos aún cuando al ser el iniciador de S. Francisco en pintura podía fallar en algunos como el ya comentado de representarle barbado. Así el que aparezca con las cinco llagas, vistiendo un hábito amplio y terroso, ceñido por un cordón blanco y nudoso, con tonsura amplia, y la propia escena de la Estigmatización en sí, la más socorrida de los pintores posteriores, aunque hoy lo que pervive es la idea del S. Francisco en plena naturaleza, un S. Francisco que prestigia la vida sencilla y natural.

La representación del paisaje montañoso, podría ser una influencia, no ya del paisaje que le rodea —en Italia, el monte es el paisaje característico, al igual que en Flandes lo es el prado, y vive como el ambiente y contexto en el que se desenvuelve la gente que vive en estos lugares, artistas incluídos, se reflejan en el arte—, sino de su propia vida basada en el campo. Así cierta alusión de Leonardo, “su infancia pasada entre montes solitarios”¹³ o las clásicas noticias que proporciona Vasari.

En cuanto al “monje que lee” se me ocurre relacionarlo con el texto de los cuatro doctores, pintado en la bóveda de la misma Iglesia. El motivo representado y reiterado hasta cuatro veces es el de un doctor de la Iglesia. (S. Agustín, p.e.) acompañado de un monje franciscano. Brandi lo relaciona con la cultura¹⁴ la cual es fundamental en la vida de un monje. Por otra parte, ambas obras fueron realizadas hacia las mismas fechas (1297-1300) con lo que haber influencia mútua y/o convergencia, ya sea sobre el Giotto que diseña o el discípulo que pinta el “monje que lee”. En cierto modo esta idea es un reflejo de lo que deben ser los franciscanos en el espíritu de las órdenes mendicantes: estudiosos preparados en la universidad para el sermón público y para combatir al “hereje” con la palabra y la razón, citemos sólo a Occam; y, también, un precedente del Renacimiento, al menos al nivel formal de pintar un libro con sus letras. También es curioso que aquí, como en alguna otra ocasión haya un monje presente, co-

¹² FERRANDO ROIG, *Iconografía de los santos*, véase nota 7.

¹³ BACCHESCHI, *op. cit.*, p. 10.

¹⁴ BRANDI, *op. cit.*, «La formación de Giotto», pp. 7-37, concretamente pp. 14-16.

mo si fuera necesario un testimonio; no bastan ya los dogmas, recuérdese lo comentado sobre las órdenes militantes.

En cuanto a su arquitectura, quizá pueda relacionarse por su verticalidad —contenida por la proyección ortogonal— con su obra como arquitecto: el proyecto del Campanille. Por otro lado, rompe —más bien, “la excepción que confirma...”— la idea de Panofsky de que en el Trecento las arquitecturas son interiores vistos desde fuera “como una gran casa de muñecas”¹⁵.

Es de los primeros autores que incorpora a su obra elementos secundarios desligados del motivo principal —“monje que lee”— adelantando la idea de la multiplicidad renacentista de Wolfflin.

Para terminar se me ocurre, que, quizá la relación S. Francisco-Cristo, venga a simbolizar la unión directa entre hombre y Dios no ya por la relación oblicua giottesca de la que habla Brandi sino por pintar esas líneas, los rayos divinos que los une, a la par de representar el momento en que se produce la Estigmatización —captación del instante; aprehender el tiempo—, pese a que pasen casi desapercibidas y hasta feas por no distinguirse claramente.

También encuentro curioso que esta relación se dé en la naturaleza, pues se corresponde con la idea franciscana de la vida en la —o “en”— naturaleza como modo más correcto de llegar hasta Dios, pues amén de ser el marco experimental para la perspectiva y creación de espacio; del intento de buscar un mayor realismo y naturalismo; de la muestra de ese interés/moda por el paisaje en Italia del que habla Burckardt —que se inicia ahora con Dante, Petrarca, Boccaccio o el propio Giotto y se recuerda la frase de Leonardo...¹⁶

Y quizá pudiera ser que la sencillez y pureza de la arquitectura, casi no decorada, sea su consecuencia: la unión Dios-hombre no necesita intermediarios, no importa que las construcciones religiosas tengan esa sencillez y sean sólo un simple volumen modelado por el claroscuro y la luz para crear espacio.

Si esto fuera así, podría relacionarse con Erasmo cuando habla de ese cristianismo primitivo como el de las primeras comunidades; incluso con algunas ideas ecologistas, o con algunos comentarios de Thode, Venturi Toesca¹⁷. Pudiendo ser incluso esa ética —según mi opinión, las ideas

¹⁵ PANOFSKY, *op. cit.*, capítulo 3, «“I primi lumi”: la pintura del Trecento italiano», pp. 175-236, concretamente pp. 199-213.

¹⁶ J. BURCKHARDT, *La cultura del Renacimiento en Italia*, 4.ª parte, capítulo 3: «El descubrimiento de la belleza del paisaje», pp. 243-350, Barcelona, Sarpe, 1985, Biblioteca de la Historia n.º 32.

¹⁷ Pueden consultarse en el volumen “Giotto” de la colección Noguer-Rizzoli, Thode, p. 12; VENTURI, p. 12; TOESCA, segunda cita de la p. 14.

franciscanas— la que condiciona y configura la técnica de Giotto. En suma, pienso que, ciertamente, “el carácter terreno y la corporeidad franciscanas son plenamente religiosas (...) y de hecho la pintura giottesca es medieval y franciscana” (G. Vigorelli)¹⁸.

Se me ocurre compararlo con las otras dos escenas —el sermón ante Hilario III, la aparición al capítulo de Arlés— con que forma la triada del primer entrepaño a la izquierda del altar: las tres tienen en común que representan un milagro; los dos primeros tienen como marcos una sección de un interior arquitectónico, contrastando con el paisaje de la Estigmatización; además tienen una composición, reforzada por el marco arquitectónico, conformada por un nutrido grupo de personajes —monjes— que distribuidos en círculo en torno a una figura central, si bien la atención está desviada hacia otro personaje situado en un extremo.

Así unas composiciones complejas y pesadas, arquitectónicas (sociedad) que se oponen a la composición más clara, ligera, limpia, paisajística, solitaria, abierta de la Estigmatización y es aquí donde el milagro de la comunicación con Dios se da.

El relato argumental es el siguiente: cierto noble, Meser Orlando da Chiusinda Casentino reconfortado por una predicación de S. Francisco¹⁹ le donó el monte Auvernia²⁰ para que hiciera penitencia; además le construyó una cabaña para los monjes y una celdilla para orar, asegurándole para siempre su ayuda²¹.

S. Francisco tras celebrar la cuaresma de S. Miguel decide buscar un lugar más solitario, sabedor de un inminente milagro, encontrándolo al otro lado de “un abismo enorme escarpada”²² construyéndose otro oratorio.

¹⁸ BACCHESECHI, *op. cit.*; Introducción de Vigorelli, pp. 5-8, ver p. 7.

¹⁹ El sermón público es la aportación de dominicanos y franciscanos, así como el ser predicadores ambulantes, que provoca fervor y lágrimas en el pueblo, sin distinciones sociales; todo ello en el ámbito del crepúsculo tan magistralmente descrito por autores como Huizinga y Duby.

²⁰ “Tengo en Toscana un monte devotísimo llamado de Auvernia, muy solitario y muy alto para quien quisiese hacer penitencia; es lugar apartado de la gente y propio para los que quieren hacer vida solitaria; si te gusta, de buen grado te lo daré a ti y a tus compañeros PARA SALUD DE MI ALMA”. Las Florecillas de San Francisco, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, 4.ª ed. Versión española de F. Sureda, col. Austral, n.º 468. Concretamente 2.ª parte: «De la primera consideración de los sagrados santos estigmas», p. 118.

Pese a lo novedoso de S. Francisco, véase cómo en los escritos posteriores se reafirma la alianza clero-nobleza y el considerar este mundo una vía para el cielo.

²¹ «—Meser Orlando: “Frailes míos carísimos, es mi intención que en este monte salvaje no carecais de nada ni tengais necesidad algun corporal a fin de que os podais dedicar mejor a la oración y a las cosas espirituales; y les digo ahora y para siempre que podeis enviar a mí casa cuando tengais necesidad, y sentiría mucho que no lo hiciérais”.» (*Op. cit.*, 2.ª parte, II, p. 122).

²² Ídem, p. 125.

Así lo que denominé Ermita corresponde con ésta última edificación, pero no puedo identificar la Iglesia. El “monje que lee” debe ser Fray León: es el encargado de llevar la comida a S. Francisco; además deseó y obtuvo una laurea escrita de puño y letra de S. Francisco, quien le encomendó hasta tres veces el evangelio; esto explicaría la presencia del libro y, finalmente, fue testigo de algunos milagros y le fue revelada la Estigmatización por S. Francisco.

Por fin, la Estigmatización: “...el día de la Santísima Cruz, S. Francisco, de madrugada, antes del alba, se puso en oración delante de la celda, con la cara vuelta a levante, y oró en esta forma: “¡o, Señor mío Jesucristo!, dos gracias te ruego que me hagas antes de morir: la primera, que sienta en mi alma y en mi cuerpo en cuanto es posible, los dolores de tu acerbísima Pasión;”...Y estando inflamándose de ésta suerte en la contemplación, aquella misma mañana vió bajar del cielo un serafín con seis alas resplandecientes, purpúreas y encendidas, el cual serafín velozmente llegó tan cerca de S. Francisco, que éste pudo ver claramente que tenía la forma del Crucificado. Y sus alas estaban dispuestas de este modo: dos se extendían sobre su cabeza, dos batían el aire como para volar, y las otras dos cubrían el cuerpo. Viéndolo S. Francisco, quedó sobrecogido; pero enseguida sintió gran alegría y al mismo tiempo gran dolor: tenía grandísima alegría viendo el gracioso semblante de Cristo que tan mansamente se ofrecía y le miraba; y viéndole crucificado sentía grandísimo dolor de compasión. Y maravillábase mucho sabiendo mucho sabiendo que la enfermedad de la pasión no era compatible con la inmortalidad del espíritu seráfico. Y estando admirándose de esta suerte, le fue revelado en la visión que en la Divina Providencia quería que lo entendiese bien: que no por martirio corporal sino por incendio mental, debía ser el transformado hasta tomar la semejanza de Jesús crucificado en una visión admirable.

Entonces parecía que todo el monte de Auvernia se inflamaba espléndidamente, iluminando con su fulgor los montes y los valles del contorno, como si fuera la luz del primer sol”²³.

OTRAS ESTIGMATIZACIONES

Hacer comparaciones con otras obras resulta doblemente complejo: es uno de los primeros pintores importantes que aparecen y además, prácticamente inicia un tema cuyo origen milagroso es reciente, apenas deben

²³ *Op. cit.*, 2.^a parte, III, pp. 129-130.

haber antecedentes de lo que luego se convirtió en un tema habitual de la pintura religiosa.

Así pues, trataré de buscar algunos antecedentes formales de su obra: de Cavallini vienen los primeros intentos de dar profundidad a la obra pictórica, los edificios en escorzo, el claroscuro, la composición espacial, o la penetración en un espacio interior²⁴, o el clasicismo de las figuras; de Cimabue, los pliegues de la ropa; de la pintura neobizantina, vía Cimabue y Cavallini, el valor plástico de las figuras mediante el claroscuro; relacionable con la miniatura medieval sería la desproporción entre las figuras humanas, demasiado grandes, y las construcciones arquitectónicas. Quizás se deba a una imposibilidad de crear espacio correctamente por un desconocimiento sobre las técnicas de la perspectiva.

En cuanto a las obras coetáneas destacan dos versiones que el propio autor haría luego: la primera es la tabla del Louvre —en realidad de un discípulo—, caracterizada por un mejor acabado —téngase en cuenta que el soporte se presta más—; una mayor corrección en los detalles; una mejor realización de S. Francisco, el Cristo y los árboles; pero con una esquematización de la obra y desorganización de su equilibrio compositivo: pérdida del ritmo de los planos de profundidad; pérdida de la relación oblicua Cristo-S. Francisco, agravado por la verticalidad de la tabla, de 314x162 cms.; pérdida del juego de la luz. Una obra técnicamente mejor hecha y más “bonita” con sacrificio del contenido.

La de la capilla Bardi, según Brandi, tiene una mayor y más compleja unidad compositiva: la obra forma un todo de más difícil descomposición, siendo mayor la relación entre los elementos: así la montaña que traza una línea oblicua que la relaciona con la arquitectura —o el mejor acabado de algunos elementos— y el S. Francisco que supera al de Asís en una mayor consecución de valores táctiles por una plástica más unitaria y dinámica, por una correcta combinación de varios planos —distingue este cuadro—, lo que “determina en la figura una especie de giro ininterrumpido” (Cesare Brandi)²⁵.

En cuanto a obras posteriores, enumeraré por un lado algunos elementos formales que el adelanta o inicia al Renacimiento, y que ya comenté en otro momento: la perspectiva aérea, el pintar un libro, el cuadro considerado como una ventana abierta, la penetración a un espacio arquitectónico secundario para crear perspectiva, la incorporación de elementos secundarios a la obra, el inicio de representación de paisajes ro-

²⁴ Lo entiendo como crear un espacio concreto —una oquedad, un edificio— en el que se penetra hacia dentro y no como una concepción global de la obra.

²⁵ BRANDI, *op. cit.*, «El periodo final: la Capilla Bardi», pp. 131-140, concretamente 134-135.

cosos, imitándose en ocasiones su propia concepción plástica del roquedo o la representación plástica de las llagas: Mantegna y su Cristo muerto (Brera, Milán).

En cuanto a la estigmatización sólo decir que fue un tema relativamente usual entre los pintores posteriores y en líneas generales se mantuvo la relación oblicua S. Francisco-Cristo siendo la iconografía del santo la de joven imberbe.

NOTAS FINALES

Me gustaría resaltar, en principio, una ambigüedad que he observado en la evolución del autor: por un lado es “modernista”, un precedente del Renacimiento, por varios elementos formales que serán muy usuales posteriormente, de los que ya hablé en el caso de la Estigmatización y que son especialmente abundantes en Padua (grisalla, p. e.). Y por otro lado ha tenido una evolución hacia el lenguaje gótico...

Así, Panofsky²⁶ definía que en la pintura gótica la acción será paralela al plano de fondo y al plano frontal, pasando a través de nuestro campo de observación sin adelantarlo ni atrasarlo. Pero cuando se intenta trabajar el fondo (con tapices, pan de oro) para crear espacio, no se logrará los efectos de la perspectiva renacentista (en que el espacio se prolonga hasta que se pierde de vista —geométrica— o hasta los límites de la captación óptica de este por el otro —aérea—), sino que aquél se comprimirá al reducirse la distancia entre el fondo y el plano frontal —como si fuese en relieve—. Por otra parte, Brandi habla de que en su pintura evoluciona tratando de crear una continuidad entre el fondo y las imágenes, comprimiendo la tridimensionalidad, aproximando el plano del fondo al de la superficie real del fresco, disminuyendo progresivamente el intervalo entre ambas, dando lugar así al “peculiar bajorrelieve aplanado de Giotto”, de mayor unidad y complejidad.

Teniendo en cuenta ambas ideas, ¿no podría decirse que Giotto tiene una evolución hacia lo gótico, al menos en cuanto al resultado formal de la representación de las fases, tal y como lo concibe?

Además, el ciclo franciscano sigue siendo, a pesar de sus valores pictóricos, iconográficos o iconológicos una pintura medieval, al servicio de la iglesia, imprescindible crítico y cliente de arte, didáctica en realidad; máxime por la disposición de la obra completa en la iglesia, que el fiel ha

²⁶ PANOFSKY, *op. cit.*, capítulo 3.º: «I primi lumi: la pintura del Trecento italiano», pp. 175-236, especialmente 198-199.

de ir recorriendo para poder “leer la vida de S. Francisco”, sirviéndose así de guía para entrar en el recinto religioso y percibir el efecto del arte plenamente religioso y existente. No olvidemos que lo importante es salvarse y un buen medio para ello es hacer donaciones a la iglesia —Meser Orlando—, aun cambiando las formas, las estructuras mentales no desaparecen.

También me llama la atención la idea de Brandi de que “Giotto gusta de citarse a sí mismo” y de ahí que a veces repita un mismo tema con una misma estructura. Creo que más bien es un eufemismo y que lo que hay es que el pintor, ya afamado, reitera aquellos motivos e ideas más celebrados, sin arriesgarse a aportar cosas nuevas que quizás no fueran aceptadas, aunque vaya jugando con los componentes de esos elementos reiterados: evolución de la estructura de sus estigmatizaciones.

No falta algún autor que diga que simplemente fue el primero que inició un determinado modo de pintar y nada más²⁷.

Pero en definitiva lo importante es la valoración de la naturaleza ya que, independientemente de técnicas, argumentos y representaciones, es el lugar donde se produce el encuentro con Dios, el milagro máximo, el punto culminante de cualquier proceso místico.

APÉNDICE

EL CÁNTICO AL SOL

CÁNTICO DEL SOL O DE LAS CRIATURAS de nuestro seráfico padre S. Francisco. (También Cántico del hermano Sol).

¡Altísimo, Omnipotente, Buen Señor!
Tuyas son las alabanzas y la gloria y el honor
y toda bendición.

A Ti solamente, ¡Oh Altísimo!, corresponden
y hombre alguno es digno
de pronunciar tu nombre.

Lado seas, Señor Mío,
por todas las criaturas,
especialmente por mi Señor Hermano el Sol;

²⁷ Taine, que decía que fue el primero y por eso era tosco. BACCHESCHI, *op. cit.*, p. 12.

pues por el haces el día y nos alumbras.
Y él es bello y radiante con gran esplendor;
Y de Ti, Altísimo, lleva la significación.

Loado seas, Señor Mío, por el Hermano Viento,
y por el Aire
y la Nube,
por la Hermana Luna y las Estrellas;
en el cielo las has formado
esclarecidas, preciosas y bellas.
Loado seas, Señor Mío, por el Hermano Viento
y por el Aire y el Nublado
y el Sereno y todo tiempo
según el cual das a las criaturas su sustento.

Loado seas, Señor mío, por la Hermana Agua,
la cual es muy útil
y humilde y preciosa y casta.

Loado seas, Señor Mío, por el Hermano Fuego,
por el cual alumbras la noche;
y es él bello y alegre
y robusto y fuerte.

Loado seas, mi Señor, por la Hermana
nuestra Madre Tierra,
la cual nos sustenta y gobierna,
y produce frutos diversos,
con coloridas flores y hierbas.

Loado seas, Señor mío, por aquellos
que por tu amor perdonan
y sostienen enfermedad y tribulación.
Bienaventurados los que se sostienen en paz;
porque, por Ti, ¡Oh Altísimo!
han de ser coronados.

Loado seas, Señor Mío, por nuestra Hermana
la muerte corporal,
de la cual hombre alguno
podrá escapar.
Y ¡hay de aquellos que morirán en pecado mortal!

Y Bienaventurados aquellos
a quienes encontrarás haciendo tu santísima voluntad
que la muerte segunda no les hará daño.

¡Load y bendecid a mi Señor,
y dadle gracias
y servidle con grande humildad!

(*Floreциllas...*, pp. 228-229)

Si se revisa el poema, en especial el parrafo VII, parece que se percibe un sabor pagano, fetichista, referente al mito de la fertilidad de la tierra; de raigambre neolítica o de adoración a los espíritus de la naturaleza, del cielo.

BIBLIOGRAFÍA

- BACCHESCHI, Edy, *La obra pictórica completa de Giotto*. Introducción de G. Vigorrelli, Barcelona, Noguer-Rizzoli, 1974.
- BORRÁS GUALIX, G. M.; ESTEBAN LLORENTE, J. F., y ÁLVARO ZAMORA, *Introducción General al Arte*, Madrid, Istmo.
- BRANDI, Cesare, *Giotto*, Barcelona, Carrogio, 1984.
- CAAMAÑO MARTÍNEZ, Jesús M.^a, "Giotto", en *La Pintura Gótica*, Madrid, Sedmay, 1984.
- FERRANDO ROIG, *Iconografía de los santos*, Barcelona, Omega, 1950.
- Las Florecillas de San Francisco*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- Giotto*, Madrid, Sarpe, 1980.
- GOMBRICH, E., *Historia del arte*, Madrid, Alianza-Editorial.
- HERUBEL, Michel, "La pintura Gótica", en *Historia de la Pintura*, Bilbao, Asuri, 1979.
- KARLINGER, *Historia del Arte Labor*, tomo VII: "Arte Gótico", Madrid, 1932.
- PANOSKY, E., *Renacimiento y renacimientos en el mundo occidental*, Madrid, Alianza-Editorial.



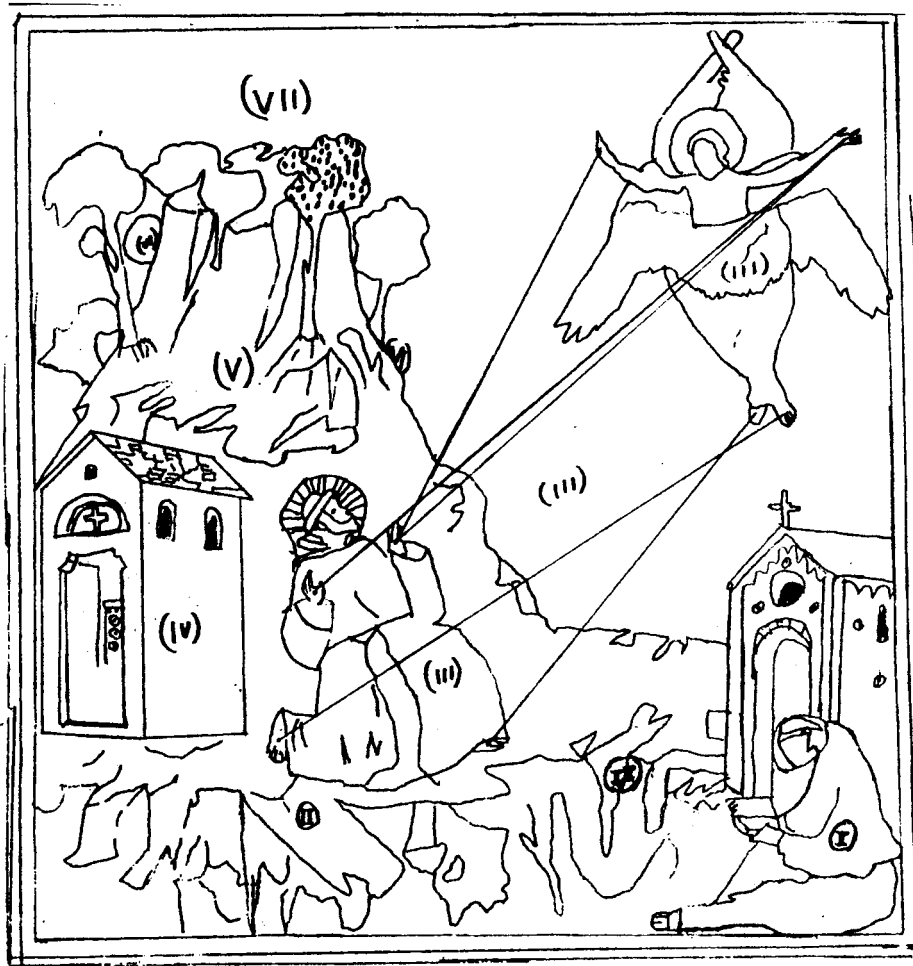
A-1. Esquema de la Estigmatización. Tomado de Brandi, p. 38.



A-2. Posible organización estructural de la obra: organización en función de las diagonales. Elaboración propia a partir de la aplicación de ideas de Brandi.



A-3. Posible organización vertical de la obra; elaboración propia a partir de ideas de Offener.



A-4. Planos de profundidad detectados. Relaciónese con la organización horizontal de la obra según ideas de Offener. (Ver A-5).



A-5. Las zonas delimitadas señalan las distintas fases de elaboración y coloración de la obra. Extraído de Baccheschi: «...Giotto».



1



2



3



4

B-1. San Francisco.



1



2



3



4

B-2. Cristo o Querubín.



1



2

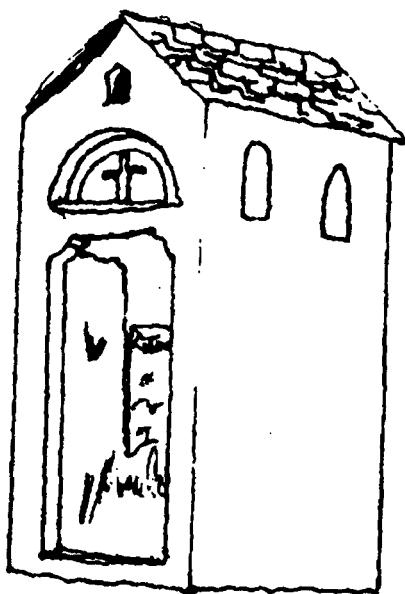


3

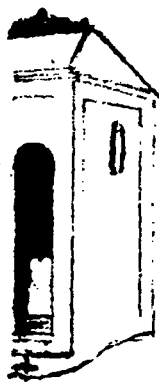


4

B-3. La montaña.



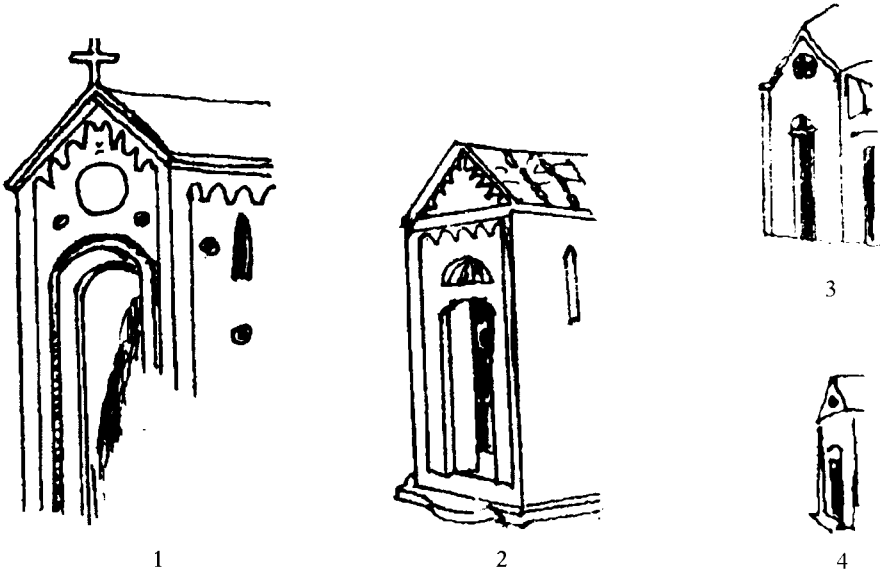
1



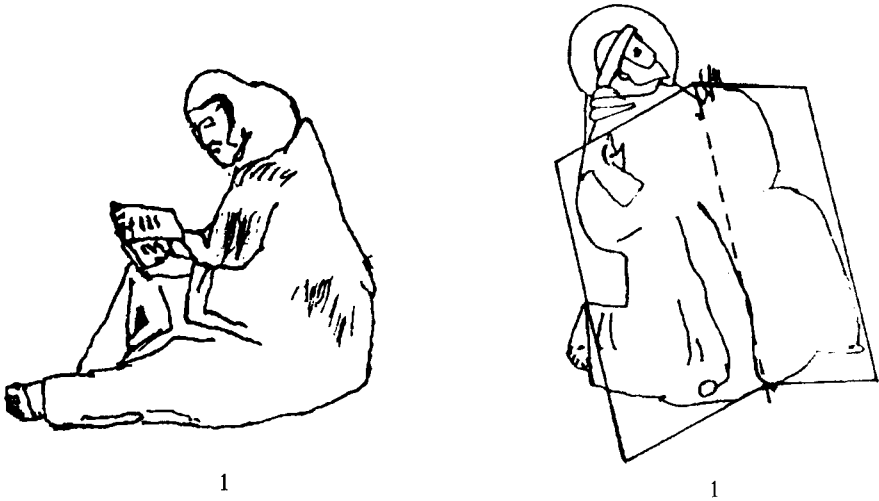
2

Núms. 3 y 4:
Ver las correspondientes
montañas (B-3, núms. 3 y 4).

B-4. La Iglesia de la montaña o Ermita.



B-51. La Iglesia.



B-52. «Monje que lee».

B-53. San Francisco en Asís.
Estructura según Orandi.