

SCALA COELI

MEMORIA Y MEDITACIÓN EN DOS IMÁGENES DEVOCIONALES DEL RENACIMIENTO ITALIANO¹

Sandra Accatino

Resumen

El artículo que presentamos se pregunta en qué medida la mnemotecnia que la religiosidad cristiana heredó de la Antigüedad y de la Edad Media puede explicar o relacionarse con determinadas características visuales presentes en las imágenes devocionales del Renacimiento temprano y su función al interior de la meditación y la oración, más allá de la explícita relación con las imágenes agentes y su articulación en una sucesión ordenada de lugares. Considera en particular el término *via* que Juan Casiano desarrolla en la primera de sus *Conferencias espirituales*, una noción equivalente al concepto de *ductus* utilizado por la retórica tardoantigua para caracterizar el recorrido que el pensamiento traza en la composición retórica hacia los distintos objetivos que ella se ha impuesto. Como las partes que componen al *ductus* retórico, las pinturas y las esculturas de este período tienen zonas visualmente más relevantes y, a diferencia de los textos escritos, múltiples posibilidades de trayectos de mirada. Tomando como punto de partida la figura mnemotécnica de la escala, el artículo analiza desde esta perspectiva la *Trinidad* de Masaccio y la *Virgen de la escalera* de Miguel Ángel.

Abstract

This article questions in what extent Christian religiosity's mnemonics, inherited from Antiquity and the Middle Ages, explains or relates to specific visual features of early Renaissance's devotional images. It also interrogates their role within meditation and prayer, beyond their explicit relationship with mental images and their articulation in ordered sequences of places or "loci". The article's starting point is the concept "via", coined by John Cassian in the first of his *Conferences*. This notion is equivalent to "ductus", a concept used in Late Antiquity rhetoric in order to characterized the "flow" of a composition, to conduct the mind through the viewing process to achieve different meditative and praying goals. Like "ductus", paintings and sculptures in the early

¹ Esta investigación se enmarca en el proyecto FONDECYT Iniciación 2013 n. 11130282 (Investigadora responsable: Sandra Accatino).

Renaissance have specific areas that draw the eye, and in comparison with written pieces, they allow multiple visual paths for the viewer. Considering the mnemonics figure of the ladder, this article analyzes Masaccio's *Trinity* and Miguel Angel's *Madonna of the Stairs*.

Palabras claves: Renacimiento, arte de la memoria, devoción, Madonna della Scala, Masaccio.

Argumentando sobre la importancia de reconstruir una historia para la ciencia, A. C. Crombie (1969) sostenía que la experiencia histórica no era iluminante porque proyectara hacia atrás nuestros propios problemas, sino porque nos exponía a la sorpresa que los pensadores puedan haber tenido objetivos y presupuestos muy distintos a los nuestros. También este ensayo quisiera considerar que una parte importante de la complejidad y la riqueza de los objetos que han motivado este estudio está inscrita en su historia y en la red de relaciones y sentidos que su contexto le entregaba. Supone, además, que la reconstrucción de su extrañeza quizás nos permite, como precisaba Crombie a propósito de la ciencia, delinear más claramente nuestra propia lejanía.

El 17 de septiembre de 1427, mientras Masaccio pintaba su ahora famosa *Trinidad* en las paredes de la iglesia de Santa Maria Novella en Florencia (fig. 1), a unos cincuenta kilómetros, en la ciudad que le dio el nombre, Bernardino da Siena, que solía utilizar imágenes mentales y pictóricas durante sus prédicas, señaló inadvertidamente en la prédica de ese día, que cuando el fiel miraba una imagen, *escuchaba* la pintura (1989: 11). El poder de las imágenes sobre las personas era tal que, en la mente de los fieles, éstas podían volverse palabras y disputarles a éstas su primacía.²

En el Renacimiento, las imágenes devocionales debían poner frente a los ojos de los fieles, historias y experiencias ejemplares ocurridas en otros tiempos, utilizando, para ellos, recursos que volvieran las imágenes memorables, presentes y emocionantes. Vistas desde esta perspectiva, gran parte de las innovaciones que solemos identificar con la teoría y la práctica artística del primer Renacimiento, es

² Bernardino de Siena pronunció su prédica durante la fiesta de los Estigmas de san Francisco. "Existen pintores, que al *escucharlos* cuando pintan a san Francisco, lo pintan con las llagas rojas. Verdaderamente él tuvo perforadas las manos y los pies, como lo tuvo Cristo Jesús por los clavos y así tuvo abierto el costado" ("Sonci de' dipintori, a *udire* i quali quando depingono sancto Francesco, il dipingono co le piaghe rosse. Veramente elli ebbe pertusate le mani e' i piedi, come ebbe Cristo Iesú, per li chiovi: così ebbe aperto il costato"), dijo en esa oportunidad. La innovación criticada impedía, al alterar la naturaleza de las llagas de san Francisco, su inmediata identificación con Cristo.

decir, el naturalismo, la variedad y la mesurada abundancia de los elementos representados, la composición dirigida a volver inteligible la historia y la importancia asignada al espectador, encuentran un primer origen en las prácticas religiosas que habían tempranamente asociado la oración a la creación y contemplación de vívidas imágenes mentales y visuales.

Las obras religiosas del Renacimiento buscaban, ante todo, impactar y orientar hacia determinadas emociones al espectador para, a partir de ellas, reconstruir los relatos implícitos en la obra y emprender, a través de ella, su meditación, de acuerdo a las propias necesidades y capacidades intelectuales y emotivas. A través de diversas estrategias figurativas trazaban una vía argumentativa y narrativa que invitaba al espectador a recuperar la memoria de los eventos sagrados compenetrándose activa y emotivamente en ellos, imprimiéndolos en su corazón y en su memoria, según una expresión habitual en los textos devocionales, que trazaban con sus palabras poderosas imágenes mentales en el fiel.

Esta atenta y solícita concentración en las imágenes, propia de la devoción cristiana, se sumó, dándole una impronta fuertemente moral, a las prácticas de memorización que la Edad Media heredó de la pedagogía helenística y de la cultura hebrea tardo antigua y que habían sido asimiladas por las prácticas cristianas de predicación, oración y meditación. Al interior de estas tradiciones, la memoria era concebida como un “archivo”, un “depósito” de saberes, pero, sobre todo, como una estructura, una *machina*, que permitía la creación de nuevos pensamientos, obras e imágenes a partir de la visualización y composición del material que se deseaba memorizar en una serie articulada y ordenada de imágenes que conformaban escenas como una ciudad, un templo o las habitaciones de una casa o bien asumían la disposición de figuras esquemáticas como una rueda, un ángel, un árbol, un tabernáculo o una escalera.³

Scala coeli

A partir de las imágenes que rememoraba o que contemplaba y de los significados y contenidos a ellas asociados, el fiel transitaba mentalmente por una serie articulada de “lugares” que, como las estaciones de un peregrinaje o los peldaños de una escala, trazaban la vía emotiva e intelectual de la meditación. Ésta se iniciaba desde un sentimiento vinculado generalmente al temor y a la desolación provocada por la muerte y el pecado para alcanzar, hacia el final de la meditación, el júbilo y la esperanza de su redención.

Antes de que san Benito compusiera su escala de humildad y Juan Clímaco difundiera este esquema a través de su *Scala Paradisi*, el ascenso de una escala sirvió, tempranamente, a Agustín como metáfora del itinerario trazado por la meditación

³ Gregorio Magno se refiere a “la sublime máquina de la contemplación” en *Moralia in Job* V.XXXII.56. *Corpus christianorum*, serie latina 143: 258.80-82).

religiosa. El libro II de *La doctrina cristiana* describe, con particular atención, los efectos que la visión interior produce en las emociones y la paulatina sustitución del ojo del cuerpo por el ojo de la mente. Los primeros peldaños, señala Agustín, corresponden al temor y a la piedad.

Ante todo [...], impulsados por el temor de Dios tenemos que dirigirnos hacia la comprensión de su voluntad: qué cosa nos ordena desear y de qué cosa huir. Este temor nos debe inducir a reflexionar sobre nuestra condición mortal y sobre la futura muerte que necesariamente nos espera y, por así decirlo, a clavar nuestras carnes para incrustarle a la madera de la cruz todos los sentimientos de soberbia. En segundo lugar es necesario volverse dóciles y piadosos y nunca contradecir a las divinas Escrituras.

A estos primeros peldaños, les sigue la sabiduría. Ésta gatilla en el fiel “el temor que lo hace pensar en el juicio divino” y, entonces, prosigue Agustín,

llora por sí mismo. A través de este sentimiento y por medio de frecuentes oraciones, obtiene la consolación de la ayuda divina que lo subtrae del peso de la desesperación. Así comienza a estar en el cuarto peldaño, que es aquél de la fortaleza [...]. Con este sentimiento se expulsa de sí todo mortal deleite por las cosas que pasan y, alejándose de los placeres, se vuelve hacia el deleite de las cosas eternas, es decir, de la inmutable unidad que es la Trinidad.

Viéndola, en la medida en que se puede, brillar a lo lejos, se advierte que, por la debilidad de la mirada, ésta no puede sostenerse con tanta luz, por lo que se asciende al quinto peldaño, es decir al consejo de la misericordia. [...] Lleno entonces de esperanza e íntegras sus fuerzas, habiendo alcanzado el amor hacia el enemigo, asciende al sexto peldaño, donde purifica el ojo con el que se puede ver a Dios, en los límites dentro de los cuales éste puede ser visto por los que mueren para esta vida [...]. Ahora ya la visión de esta luz comienza a aparecer más nítida, no sólo se ha vuelto más tolerable, sino también más gozosa, y sin embargo, se nos dice que vemos aún con la vista confusa y como a través de un espejo, porque mientras seamos peregrinos en esta vida, recorreremos el camino impulsados más por la fe que alzados por la visión plena, aunque tengamos familiaridad con el cielo. En este peldaño el hombre luego purifica totalmente el ojo del corazón [hacia la Verdad] [...]. Este hijo [de Dios] asciende al conocimiento que es el séptimo y último peldaño y goza de él en paz y tranquilo. El inicio del conocimiento es de hecho el temor a Dios y desde éste se alcanza el conocimiento a través de estos peldaños (1838: 36-38)⁴.

⁴ “Ante omnia igitur opus est Dei timore converti ad cognoscendam eius voluntatem, quid nobis adpetendum fugiendumque praecipiat. Timor autem iste cogitationem de nostra mortalitate et de futura morte necesse est inculciat et quasi clavatis carnibus omnes superbiae motus ligno crucis affigat. Deinde mitescere opus est pietate, neque contradicere divinae Scripturae [...]

Post istos duos gradus timoris atque pietatis ad tertium venit scientiae gradum, de quo nunc agere institui. Nam in eo se exercet omnis divinarum Scripturarum studiosus, nihil in eis aliud

En los mismos años en que Agustín - padre de la iglesia, pero también *retor* romano – describía la devota meditación como el ascenso por los peldaños de una escala, los maestros de retórica describían el recorrido que traza el pensamiento a partir del concepto de *ductus*. Éste y los términos a él asociados, serán tempranamente incorporados a las técnicas de meditación cristiana. El *ductus* formaba parte de la disposición de los elementos del discurso (*dispositio*) y se refería al movimiento que guiaba la composición retórica hacia los distintos objetivos que ella se había impuesto⁵. Como la corriente desigual que conforma un río, las distintas partes que componen el *ductus* o la vía devota podían, eventualmente, tener diversos grados de dificultad o profundidad, regulando, de esta forma, el ritmo y los tiempos del pensamiento. Las partes del *ductus*, además, tenían múltiples posibilidades combinatorias, sujetas tanto a la intención de quien había trazado el recorrido como a la elección de quien lo lleva a cabo. Pensando en las imágenes que nos interesan, estas dos características parecen particularmente relevantes, ya que dan cuenta de dos condiciones que las conforman: zonas y fragmentos que tienen, visualmente, mayor relevancia que otros y, a diferencia de los textos escritos, múltiples posibilidades de trayectos de mirada.

inventurus quam diligendum esse Deum propter Deum, et proximum propter Deum; et illum quidem ex toto corde, ex tota anima, ex tota mente diligere; [...]Necesse est ergo, ut primo se quisque in Scripturis inveniatur amore huius saeculi, hoc est temporalium rerum, [...]. Tum vero ille timor quo cogitat de iudicio Dei, et illa pietas qua non potest nisi credere et cedere auctoritati sanctorum Librorum, cogit eum se ipsum lugere. Nam ista scientia bonae spei hominem non se iactantem sed lamentantem facit; quo affectu impetrat sedulis precibus consolationem divini adiutorii, ne desperatione frangatur, et esse incipit in quarto gradu, hoc est fortitudinis, quo esuritur et sititur iustitia. Hoc enim affectu ab omni mortifera iucunditate rerum transeuntium sese extrahit et inde se avertens convertit ad dilectionem aeternorum, incommutabilem scilicet unitatem eamdemque Trinitatem.

Quam ubi aspexerit, quantum potest, in longinqua radiantem sui aspectus infirmitate sustinere se illam lucem non posse persenserit, in quinto gradu, hoc est in consilio misericordiae, purgat animam tumultuantem quodam modo atque obstrepentem sibi de appetitu inferiorum conceptis sordibus[...]. Et spe iam plenus atque integer viribus, cum pervenerit usque ad inimici dilectionem, ascendit in sextum gradum, ubi iam ipsum oculum purgat, quo videri Deus potest, quantum potest ab iis qui huic saeculo moriuntur quantum possunt.[...]. Et ideo quamvis iam certior et non solum tolerabilior sed etiam iucundior species lucis illius incipiat apparere, in aenigmate adhuc tamen et per speculum videri dicitur, quia magis per fidem quam per speciem ambulatur, cum in hac vita peregrinamur, quamvis conversationem habeamus in caelis. In hoc autem gradu ita purgat oculum cordis, [...] Talis filius ascendit ad sapientiam, quae ultima et septima est, qua pacatus tranquillisque perfruitur. Initium enim sapientiae timor Domini. Ab illo enim usque ad ipsam per hos gradus tenditur et venitur⁶. La traducción es nuestra.

⁵ Aunque el término *ductus* fue definido técnicamente por primera vez en el siglo V por Consulto Fortunaziano, ya había sido ocupado por Quintiliano, quien lo utilizó para designar la forma como, al interior de una narración, las cosas son presentadas, conducidas y vinculadas para llevar al oyente a una determinada conclusión: “algunas circunstancias se suceden y se conectan de forma tan natural que, si has narrado correctamente las cosas que la preceden, será justamente el juez quien espere la narración de las que siguen”, escribió en *Inst. orat.* IX, II, 53: 3.

En el vocabulario de la retórica tardo-antigua, que formó a padres de la iglesia como Jerónimo, Agustín y Juan Casiano, cada composición se abría indicando el “lugar-desde-el-que” se inicia el recorrido del pensamiento (la *stasis* o *status*). En el texto de Agustín que reproducimos antes, al igual que en muchas de las meditaciones cristianas, la *stasis* corresponde al sentimiento de temor que experimentamos frente a nuestra futura muerte. Para su efectividad, esta imagen solía estar cargada de fuertes connotaciones físicas, corporales: el miedo, señaló Agustín, debiera ser clavado sobre nuestras carnes como Cristo en la cruz, para sujetar a ella nuestra soberbia. Al mismo tiempo, al inicio de la meditación, se debía establecer también el *skopos*, el “lugar-hacia-el-que” dirigimos nuestra mirada y nuestro pensamiento, es decir, literalmente, el blanco hacia el que un arquero dirige su flecha. En el escrito de Agustín, el *skopos* de la meditación es la comprensión de la voluntad divina. Entre ambos polos —*stasis* y *skopos*— se desarrolla la *via* de la meditación, que es vivida como un viaje a través de cuyos senderos, peldaños o estaciones el fiel, como un peregrino, se mueve constantemente.

En Florencia, durante la segunda mitad del siglo XV, al menos dos libros de meditación ocuparon el antiguo esquema mnemónico de la escala, comparándola con la Virgen, conforme una metáfora utilizada y difundida a partir de devocionarios como el *Scala paradisi* o *Scala dei claustrali* en ese tiempo atribuido al mismo Agustín. En 1477 apareció publicado anónimamente el *Libro...della...scala del Paradiso* y, en 1495, cuando éste contaba ya su tercera reimpresión, fue publicada la *Scala della vita spirituale sopra il nome di Maria*, escrito por Domenico Benivieni, un amigo de Poliziano y cercano a Savonarola. En esos mismos años, Miguel Ángel, influido seguramente por estas obras, esculpió la temprana *Virgen de la escalera* (fig. 2). Al igual que en el texto de Benivieni, en el relieve una escalera de cinco peldaños, equivalentes a las cinco letras que componen el nombre de María, permite, a través de la intersección de la Virgen, el ascenso del fiel a la divinidad que, a su vez, desciende a través de ella hacia los hombres.

También la *Trinidad* que Masaccio había pintado en la tercera arcada de la nave izquierda de la iglesia de Santa Maria Novella, organiza la representación a través de distintos niveles ascendentes. Ubicada frente a la puerta que originalmente comunicaba con el cementerio, la *Trinidad* es un ejercicio de depurado artificio de perspectiva, inédito desde los falsos coros de la capilla de la Arena de Padua, que simula la existencia de una capilla o tabernáculo que parecía, en palabras de Vasari, “perforada en el muro”.⁶

⁶ “Pero lo que es bellissimo, además de las figuras, es una bóveda proyectada en perspectiva y dividida en cuadros llena de rosetones que disminuyen y se escorzan tan bien que pareciera hubiera sido escavada en el muro” [“Ma quello che vi è bellissimo, oltre alle figure, è una volta a mezza botte tirata in prospettiva, e spartita in quadri pieni di rosoni che diminuiscono e scortano così bene che pare sia bucatto quel muro”] (1568: 297). A pesar de sus elogios, el mismo Vasari cubrió en 1570 la *Trinidad* con una *Virgen del Rosario*, realizada para la familia Capponi. Sobre la perspectiva de la *Trinidad*, véase Field, 2001.

La capilla o tabernáculo contiene una representación de la Trinidad, con Dios padre sosteniendo la cruz con su Hijo, sobre cuya cabeza la paloma señala la presencia del Espíritu Santo. La configuración iconográfica del fresco corresponde al Trono de la Misericordia, un modelo que se había asentado en la pintura florentina hacia finales del siglo XIV y que se prestaba para las representaciones ordenadas y graduadas. De acuerdo con las fuentes bíblicas, el Trono de la Misericordia debía estar sobre el arca del Pacto, que Masaccio representó en la parte externa de la capilla, bajo el altar y al interior del tabernáculo de David, arquetipo de la iglesia cristiana. A pesar de que el fresco envía, en su conjunto, a la visión de Isaías de la Trinidad como parte del advenimiento del reino de Cristo —“Entonces en misericordia será establecido un trono en el tabernáculo de David, y sobre él se sentará firmemente el que juzga, busca el derecho y apresura la justicia” (Is.:16,5)— Masaccio ha integrado a esta tipología otros elementos asimilados generalmente a la representación de la crucifixión, como la presencia de Juan y de la Virgen a los pies del Cristo, las figuras orantes del comitente y su mujer y el esqueleto, como una referencia a la calavera que, colocada bajo la cruz, aludía a la leyenda que hacía del Gólgota la tumba de Adán.

El esquema ascendente y graduado de las figuras dispuestas en el tabernáculo, regulan la participación activa del espectador que, según suelen señalar los diversos estudios que se han ocupado de la *Trinidad*, es fundamental para comprender el sentido de la pintura. Gran parte de las soluciones ilusionistas representadas en su superficie, escribe Shearman (1995: 62ss), irrumpen hacia el espacio del espectador, simulando la pertenencia a su realidad: el altar, el arca con el esqueleto, las gradas con los donantes, los pilares, el arco con sus penachos y la cornisa. Ha sido hecha, además, para ser vista desde el umbral de la nave, a una distancia cercana a los 7 metros, el lugar en el que el espectador se detiene espontáneamente a observar la imagen (fig. 3).⁷ En la medida en que éste se acerca a la pintura, los diversos elementos que la componen se constituyen en una vía de meditación que, colocada frente a la puerta que comunicaba con el cementerio, cumple una función de admonición y confortación de la muerte, recuperando, en la imagen de la Trinidad, un tema caro a la tendencia agustiniana que prevalecía, en ese momento, entre los dominicos, a quienes se había confiado la iglesia de Santa Maria Novella.⁸

Tras una primera mirada general, el espectador suele detenerse en los elementos cuyos volúmenes aparentan traspasar el muro y, particularmente, en el esqueleto (figs. 4). Colocado a la altura de los ojos y ejemplo de un depurado y temprano ejercicio de anatomía, el fin de esta representación es provocar un fuerte impacto emocional en el espectador.⁹ El realismo, en ésta como en muchas otras obras del Renacimiento, no es sólo una demostración de virtuosismo, sino parte

⁷ Véanse Shearman, op. cit. y Field, op. cit.

⁸ Véase Borsi, 1996. Rona Goffen establece, a partir de esta misma convergencia de admonición y redención, una serie de relaciones entre esta pintura y la Epístola a los Hebreos (Goffen, 1998).

⁹ Park, 1998.

de una estrategia persuasiva de representación de un significado frente a los ojos del devoto, involucrado activa y emotivamente en la imagen, que ha sido pintada, tal como señalaban los manuales de meditación, “in corde nostro”, es decir “en nuestro corazón” y, por extensión, “en nuestro recuerdo”, palabras que comparten la misma raíz latina.

El corazón y la memoria del devoto debían ser, como el cuerpo lacerado de Cristo, el pergamino en el que se han inscrito las palabras o la pared hendida por el dibujo, literalmente punzado, herido por la imagen para que ésta se imprimiera en su memoria. La expresión [*com*] *punctio cordis* se utilizaba, en efecto, para referirse a la “punción” que debía hacerse en el corazón y en la memoria del devoto para inducirle fuertes emociones de dolor y miedo. Tal como ha señalado Carruthers (1998: 103ss.), una de las formas a las que se recurría para inducir estos sentimientos era la creación, a través de descripciones, de imágenes mentales sumamente detalladas, verdaderos cuadros emotivos configurados a partir de recuerdos. La impactante figura del esqueleto en la *Trinidad* de Masaccio colocada justo frente a los ojos del espectador, tiene sentido sólo en la medida en que logramos comprenderla como “el-lugar-desde-el-que” iniciamos nuestra meditación: la presencia innegable y admonitoria de nuestra propia muerte física, que el espectador del siglo XV había presenciado también antes, al contemplar las tumbas que rodeaban el ingreso lateral de la iglesia.

Que el punto de partida del *ductus* de la *Trinidad* sea la imagen del esqueleto ha sido, además, enfatizado a través de la presencia de una inscripción que, al estar colocada justo sobre él, opera como si fuera su propia voz: *Io fui già quel che voi siete, quel ch'io son voi anco sarete*: “Yo fui lo que ustedes son; ustedes también serán lo que yo soy”. Al igual que el trabajo caligráfico y las imágenes de los bordes de las páginas de los libros miniados le indicaban al lector medieval los párrafos y las palabras sobre las que debía detenerse, en las pinturas y relieves, tanto para quien sabía leer como para el iletrado, las inscripciones operaban como énfasis, auras verbales que inducían al espectador a demorar la mirada, señalándole que podía trazar, a partir de ellas, la vía de su meditación. Al mismo tiempo, las palabras le indicaban que en la imagen se condensaba un significado que el iletrado sólo podía entender cabalmente por intermedio de la cultura eclesiástica.¹⁰

Entre el espacio interior simulado en el fresco y el espectador que, como en la reflexión de Agustín, experimenta temor y desazón frente a su futura muerte, la imagen de los dos comitentes orantes nos señala la actitud que debemos asumir: la oración ensimismada, absorta en el sacrificio de Cristo en la cruz, confirmación de nuestra condición mortal pero, al mismo tiempo, promesa de nuestra futura redención.

La efigie del Cristo crucificado concentra nuestra atención porque ella es, también simbólicamente, el elemento que vincula la parte superior con la inferior

¹⁰ Véase Settis, 2005: 48. Sobre la relación entre la imagen y la palabra, Butor, 1969 y Pozzi, 1981.

de la composición, la divinidad con los hombres. Cristo en la cruz, es la imagen viva de la providencia divina que dona el Espíritu Santo y desciende, a través de Cristo y de sus discípulos, a la historia de los hombres, para salvarlos de la muerte. Esta función vinculante de Cristo entre las partes superiores y las inferiores de la capilla representada y entre su interior y exterior ha sido enfatizada por Masaccio en la figura de María que, mientras lo señala con el gesto de su mano, se dirige a nosotros con la mirada. “Una solución”, escribe Chastel, “extremadamente incisiva, para la que no se han encontrado todavía antecedentes”¹¹ y que Masaccio estudió con particular detención: es, en efecto, el único personaje del fresco en el que el pintor trazó una cuadrícula para transcribir a escala el dibujo previo (fig. 4).¹²

Frente a la figura de María, el gesto de las manos de Juan revela al espectador el estado de alteración emotiva del personaje. El fuerte entrelazamiento de los dedos expresa, como ya había hecho Giotto en *La Deposición* de la Capilla Scrovegni, el profundo dolor experimentado frente a la muerte de Cristo.¹³ Sin embargo, a diferencia de la Virgen y de dos de los ángeles de la *Deposición*, el gesto parco del rostro de Juan apunta a una contención, austera y mesurada, del sentimiento, abarcando de esta forma no sólo el dolor provocado por el acontecimiento puntual, enraizado en el tiempo presente, sino también su proyección futura, la redención, a través del sacrificio de Cristo, de los hombres, volviéndose, como escribió Agustín, hacia “las cosas eternas, es decir, la inmutable unidad que es la Trinidad”.

En la pintura, la luz que regula los elementos arquitectónicos externos, que simulan extenderse hacia nuestro espacio —las cornisas, los donantes y el nicho con el esqueleto— proviene de la ventana situada sobre la pintura de Masaccio, la misma luz que ilumina la nave de la iglesia en la que el fresco se encuentra. En espacio interior de la pintura, en cambio, las figuras de la Trinidad, de la Virgen y de Juan sugieren la existencia de una luz oculta, que los sitúa simbólicamente en otro lugar, distinto al que ocupan los comitentes, el esqueleto y los espectadores. Tal como suele ocurrir en los textos devocionales y en el fragmento de la *Doctrina cristiana* de Agustín que citábamos, los peldaños o estratos superiores irradian una luz distinta, visible sólo para el “ojo del corazón”, “más nítida” y “más gozosa”. Frente a las siluetas inexpresivas y en perfil de los donantes, además, la Virgen y Juan parecen dominar, con sus cuerpos vistos en tres cuartos, física y psicológicamente el espacio ilusorio. Quizás es, por esta razón, y aunque los comitentes están ubicados en un espacio más cercano al del espectador, que las figuras de la Virgen y de Juan, al igual que las que integran la Trinidad, parecen más cercanas, presentes y verdaderas.

La Virgen y Juan son, especialmente, imágenes potentes y sintéticas, sugesti-

¹¹ Chastel, 2001: 57.

¹² Danti, 1991: 52-56.

¹³ Dalli Regoli, 2000: 30-31. La potencia expresiva de la figura de Juan en la *Trinidad* fue, cuarenta años más tarde, retomada por Mantegna en su célebre grabado de *la Deposición en el sepulcro*, realizado hacia 1468. En el grabado, Juan remeda los gestos asumidos en la *Trinidad* de Masaccio y participa como un intermediario entre la imagen y el espectador.

vas y memorables, que imponen al espectador un compromiso emocional y moral. A través de ellas, como había establecido siete siglos antes el *Concilio Trullano* realizado en el año 692, “el pintor nos toma de la mano y nos conduce a la memoria de Jesús viviente en carne y hueso, que muere por nuestra salvación y conquista con la pasión la redención del mundo”.¹⁴ Son, en este sentido, figuras ejemplares que, con su fuerte impronta, construyen un puente entre el tiempo de los hombres y la eternidad de Dios, entre la inmediata percepción de las formas y un horizonte de conocimientos, recuerdos y asociaciones mentales asentadas en la cultura del Renacimiento, entre la contingencia e inmediatez de los ojos del cuerpo y las imágenes que persisten en los ojos del corazón y la mente.¹⁵

Como muchas de las imágenes devocionales del Renacimiento, La *Trinidad* de Masaccio ha sido creada a partir de elementos innovadores que buscaban impresionar al espectador y perpetuar en su memoria la imagen contemplada y, al mismo tiempo, a partir de convenciones iconográficas establecidas por la tradición que le otorgaban el espesor de una imagen de culto.

Entre las innovaciones del fresco de Masaccio, la sensación de profundidad y espacio que le confieren las reglas geométricas y matemáticas de la perspectiva, es la más notable. Sin embargo, el espectador que detiene su mirada en las figuras de Dios y, sobre todo, en la del Cristo crucificado, centro formal y conceptual de la pintura, las percibe frontalmente y no sometidas, como el resto de los personajes y del espacio, a la distorsión de la perspectiva. El apego, en estas figuras, a las convenciones iconográficas expresa el deseo de Masaccio de que la innovación formal no altere el significado devocional de la imagen sagrada, que permanece, en cambio, fuera del tiempo y del espacio definido por la perspectiva.¹⁶

Cuando, en 1453, Andrea del Castagno pintó, a algunas cuerdas de distancia de Santa Maria Novella, en la nave izquierda de la iglesia de la Santísima Anunciada, La *Trinidad acompañada por la Virgen, san Jerónimo y una santa* (fig. 5), reprodujo la disposición de la Trinidad de Masaccio, pero esta vez en un audaz escorzo. Al hacerlo, utilizó los recursos que, de acuerdo a Cristoforo Landino, lo distinguían entre los pintores contemporáneos, desafiando y compitiendo abiertamente con la alabada representación de Masaccio. Andrea del Castagno, escribió Landino en su comentario a la *Divina Comedia*, era, al igual que Masaccio, un *prospectivo*, un artista que se había destacado por la práctica de la perspectiva: “Era un gran dibujante”, señaló, “y daba a sus figuras gran relieve; era un amante de las dificultades del arte y de los escorzos, vivaz y con mucha prontitud y con gran soltura para trabajar”.¹⁷

¹⁴ Cit. en Settis, 2005: 52-53.

¹⁵ Sobre la presencia de esta polaridad en las imágenes del Renacimiento, Baxandall, 1972 y Settis, 2005.

¹⁶ Años más tarde, este efecto fue repetido por Mantegna en el escorzo atenuado de la figura del *Cristo muerto* de la pinacoteca de Brera.

¹⁷ “Andreino fu grande disegnatore et di gran rilievo, amatore delle difficultà dell’arte e di scorci, vivo et prompto molto, et assai facile nel fare”. Landino, 1481: viii r.

En la *Trinidad* de La Santísima Anunciada, los escorzos de la figura principal y, en menor medida, de los rostros de los santos que la contemplan, no son, tampoco, una mera exhibición del talento del artista, sino una forma de enfatizar, a través de su carácter localizado y fragmentario, aquellos elementos que estructuran y guían la narración pictórica: la imagen milagrosa de la Trinidad y el asombro y la profunda devoción que ella inspira en los santos son el *ductus* que en esta imagen ha sido trazado.

Como las inscripciones de textos o el oro, los escorzos retenían, en las pinturas, la mirada y concentraban la atención del espectador del primer Renacimiento en un detalle, que, al presentarse desde un punto de vista no habitual, exigía un tiempo distinto de observación.¹⁸ La paulatina incorporación de la perspectiva en la representación de la Trinidad es un ejemplo de la convivencia y mediación, en las figuras devocionales, del deseo de innovar para impresionar y emocionar al devoto con imágenes siempre nuevas y de la necesidad de que en ellas, al mismo tiempo, se reconociera inmediatamente la tradición iconográfica que le otorgaba su condición de sagrada. Por esta razón, ha escrito Settis, las imágenes de culto se renuevan lentamente¹⁹ y las soluciones innovadoras que a ellas se incorporaban, ha señalado también Baxandall, estaban estrechamente relacionadas a las sensibilidades y destrezas de sus contemporáneos. La *Trinidad* de Masaccio y la de Castagno indican, en este sentido, un cambio en la sensibilidad del espectador del Renacimiento, que reemplaza paulatinamente el gusto por los materiales costosos como el lapislázuli y el oro, por el énfasis en la maestría y la habilidad técnica del artista.

Un siglo más tarde, sin embargo, cuando el carácter indicador y mnemónico de los escorzos dejó de ser percibido debido a su uso generalizado y a la subsiguiente pérdida de su carácter significativo, Vasari y Ludovico Dolce criticaron su utilización en cuanto mera exhibición de un virtuosismo afectado y no percibieron en estas imágenes el significado que aparecía evidente a los espectadores para los que habían sido pintadas. Los escorzos y puntos de vista forzados de los pintores de la segunda *maniera*, escribió Vasari, “son tan difíciles de realizar como ásperos y difíciles a la mirada”²⁰ (1550: 558). “Son comprendidos por pocos espectadores”, escribió Dolce, “y por tanto a pocos deleitan; incluso para el conocedor son a veces más irritantes que agradables”²¹ (1557: 37)

De esta forma y al igual que la inserción de textos o de láminas de oro en las pinturas, la exhibición ostentosa del talento a través del dibujo de escorzos dejó de ser apreciada por la sociedad erudita y refinada en la que vivió Vasari, que

¹⁸ Cfr. Baxandall, 1972: 149, 150.

¹⁹ Settis, 2005: 56, 57.

²⁰ “I quali, per sforzarsi, cercavano fare l'impossibile dell'arte con le fatiche e massime ne gli scorti e nelle vedute spiacevoli che, sí come erano a loro dure a condurle, cosí erano aspre e difficili a gli occhi di chi le guardava”.

²¹ “Gli scorti sono intesi da pochi, onde a pochi diletta, et anco agl'intendenti alle volte più apportano fastidio che dilettazone”.

valoró, en cambio, la reflexión y asimilación de los antiguos modelos escultóricos heredados de la Antigüedad. Si volvemos a ver con detención la *Virgen de la escalera* de Miguel Ángel, en la que ninguna inscripción, ningún escorzo, ningún vestigio de oro guía nuestra mirada, la curiosa pose y la fuerte musculatura que advertimos en la espalda del Niño, retiene nuestra vista. Rodeada en un gesto circular por las manos de la Virgen, la inusual figura del Niño alude a la pose del Hércules Farnese (fig. 6), y es, a su manera, un énfasis, un señuelo para el ojo del espectador. Desde ese centro visual, la mirada del espectador pasa de la mano del Niño a la mano de la Virgen que, sutilmente, nos indica la escalera desde la cual emprendemos, como un peregrino, nuestra vía, nuestro *ductus*.

Imágenes



Fig. 1. Masaccio, *La Trinidad*, 1425-1427, 6.67 x 3.17 m., Santa Maria Novella, Florencia.



Fig. 2. Michelangelo Buonarroti, *Virgen de la escalera*, c. 1492, mármol, 55,5 x 40 cm., Casa Buonarroti, Florencia.

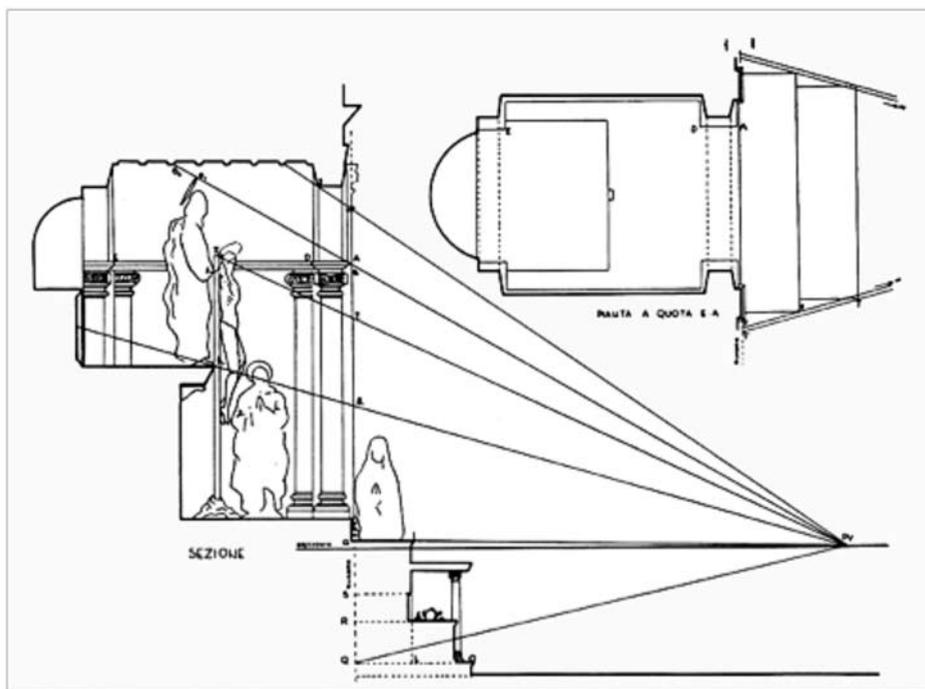


Fig. 3. Proyección de la arquitectura pintada por Masaccio en *La Trinidad*. Extraído de Filippo Camerota (ed.), *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, Florencia: Giunti, 2000.



Fig. 4. Detalle de la Virgen. Masaccio, *La Trinidad*, 1425-1427, Santa Maria Novella, Florencia.



Fig. 5. Andrea del Castagno, *La Trinidad con San Jerónimo y dos santos*, 1453, Fresco, SS. Annunziata, Florencia.



Fig. 6. *Hércules Farnese*, copia romana de un original de bronce de Lisipo, Museo Archeologico Nazionale, Nápoles.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍN, *De doctrina christiana libri quatuor et Enchiridion ad Laurentium*, Leipzig, C. Tauchnitz, 1838 (Trad. Esp. *De la doctrina cristiana; Del Génesis contra los maniqueos; Del Génesis a la letra, incompleto; Del Génesis a la letra*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2ª ed., 1969).
- BAXANDALL, Michael, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Nueva York, Oxford University Press, 2ª ed., 1972 (Trad. Esp. *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gilli, 4ª ed., 2000).

- BERNARDINO DA SIENA, *Prediche volgari sul campo di Siena 1427*, (ed. Carlo Delcorno), Milán, Rusconi, II vol., 1989.
- BOLZONI, Lina, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernadino da Siena*, Turín: Einaudi, 2002.
- BORSI, Stefano, *Masaccio*, Art e Dossier, n. 116, Firenze: Giunti, 1996.
- BUTOR, Michel, *Les mots dans la peinture*, Ginebra, Skira, 1969.
- CARRUTHERS, Mary, *The Craft of Thought. Meditation, Rhetoric, and the Making of Images, 400- 1200*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- CHASTEL, André, *Le geste dans l'art*, París, Editions Liana Levi, 2001 (Trad. Esp., *El gesto en el arte*, Madrid: Siruela, 2004).
- CROMBIE, Alistair Cameron, *Augustine to Galileo: The History of Science A.D. 400 – 1650*, 1969 (Trad. Esp. *Historia de la ciencia : de San Agustín a Galileo*, Madrid, Alianza, 6ª ed., 1987).
- DALLI REGOLI, Gigetta, *Il gesto e la mano. Convenzione e invenzione nel linguaggio figurativo fra Medioevo e Rinascimento*, Florencia, Leo S. Olschki Editore, 2000.
- DANTI, Cristina, “Il restauro della Trinità”. En: CAMEROTA, Filippo (ed.), *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, Florencia, Giunti, 2001.
- DOLCE, Ludovico, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino, nel quale si ragiona della dignità di essa pittura, e di tutte le parti necessarie che a perfetto pittore si acconvengono. Con esempi di pittori antichi e moderni; e nel fine si fa menzione delle virtù e delle opere del divin Tiziano*, Gabriel Giolito de Ferrari, 1557.
- FIELD, J.V., “La costruzione prospettica della Trinità”, en: Filippo CAMEROTA (ed.), *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*, Florencia, Giunti, 2001.
- FRUGONI, Chiara, *La voce delle immagini*, Turín, Einaudi, 2010.
- GREGORIO MAGNO, *Moralia in Job*, (ed. Marcus Adriaen), CCSL (Corpus Christianorum: Series Latina), vol. 143A, Turnholti, Typographi Brepols, 1989.
- GOFFEN, Rona, “The Trinity and Letter to Hebrews”, en: Rona GOFFEN (ed.), *Masaccio's "Trinity"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- LANDINO, Cristoforo, *Commento di Christophoro Landino fiorentino sopra la comedia di Dante Alighieri*, Florencia, 1481.
- PARK, Katherine, “Masaccio's Skeleton: Art and Anatomy in Early Renaissance Florence”, en: GOFFEN, Rona (ed.), *Masaccio's "Trinity"*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.
- POZZI, Giovanni, *La parola dipinta*, Milán, Adelphi, 1981.

QUINTILIANO, *Institutio oratoria*. Edición digital del texto en: <http://www.thelatinlibrary.com/> (Trad. Esp., *Instituciones oratorias*, Buenos Aires, Joaquín Gil, 1944).

SETTIS, Salvatore, *Iconografia dell'arte italiana 1100-1500: una linea*, Turín, Einaudi, 1979 (2ª ed. 2005).

SHEARMAN John, *Only connect...: art and the spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, Princeton University Press, 1992 (trad. It., *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano*. "Only connect...", Milán, Jaca Book, 1995).

VASARI, Giorgio, *LE VITE DE PIU ECCELLENTI ARCHITETTI, PITTORI, ET SCULTORI ITALIANI, DA CIMABUE INSINO A' TEMPI NOSTRI*, Torrentino, Florencia, 1550, III parte.

Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori et architettori, Milanese, Florencia, 1568.