



Actas del I Congreso Internacional Ciudades Creativas

Francisco García
García, (Eds.)

Madrid,

22, 23 y 24 de octubre de 2009

ASOCIACIÓN CIENTÍFICA DE INVESTIGACIÓN DE LAS
NUEVAS TECNOLOGÍAS DE LA COMUNICACIÓN *ICONO14*

REVISTA DE COMUNICACIÓN Y NUEVAS TECNOLOGÍAS

ACTAS DEL I CONGRESO INTERNACIONAL CIUDADES CREATIVAS

Contenidos y Servicios en abierto para los ciudadanos

Índice

Presentación [<i>Francisco García García</i>]	7
<i>Sección 1. SABIA Y VISITADA</i>	
1. Comunicar los servicios sociales en la ciudad creativa. [<i>Adolfo Baltar Moreno</i>]	9
2. La ciudad turística y las guías turísticas impresas, ¿qué fue primero? [<i>Gemma Canoves</i>]	21
3. Las weblogs llegan a las aulas [<i>Jose Francisco Durán</i>]	33
4. La visita turística de las ciudades históricas españolas [<i>Pilar Lobo y Beatriz de la Fuente</i>]	49
5. El uso de las nuevas tecnologías en la educación semipresencial en el IES [<i>Gilberto Oliani</i>]	65
6. La Catedral de Salamanca como recurso educativo [<i>M^a Jesús Santos y Alejandro Medina</i>]	79
7. Educación y ocio en los espacios de la ciudad [<i>A.y A. Silveira Sartori</i>]	89
8. La escuela produce el conocimiento [<i>Karla Souza</i>]	99
9. Para llegar al fin del mundo no se necesita Compostelana [<i>Monste Vázquez Gestal</i>]	117
- Presentación <i>Crea Talento</i>	
<i>Sección 2. REPRESENTADA Y SOSTENIBLE</i>	
1. Madrid, ¿del arte público al espectáculo? [<i>María dolores Arroyo</i>]	129
2. Idealización estructural de la ciudad análoga [<i>Mary Andreina Pineda</i>]	143
3. Video- cartografía urbana [<i>Álvaro Collar</i>]	155
4. Nueva York en la constelación universal cinematográfica [<i>Sonia García Ruiz</i>]	167
5. La ciudad creativa como metáfora de la sociedad [<i>Leonor Lidón</i>]	181
6. Ciudades y símbolos [<i>Carlos Fanjul y Judith Cebollada</i>]	193
7. En torno a <i>Civic Life</i> [<i>Ramón Luque</i>]	213
8. Fronteras imaginarias. Limitantes de la creatividad en una ciudad cultural [<i>Ahtziri Molina</i>]	227

9. La ciudad videoescénica [<i>Gustavo Montes</i>]	245
10. La (re)presentación bidimensional de la ciudad cultural [<i>Seber Ugarte, Lorena López</i>]	263
11. La ciudad y su (re)creación poética en la pintura de Giotto [<i>J. María Salvador</i>]	275

Sección 3. COMUNICADA

1. Cartas de comunicación digital de las ciudades españolas [<i>F. Campos Freire y A. López Cepeda</i>]	297
2. Circuitos comerciales en las grandes capitales de la moda [<i>Díaz, Müller y Llovet</i>]	309
3. El reclamo de la estética, del cuerpo y del espacio en las ciudades a través de las performances publicitarias [<i>Esther Martínez</i>]	321
4. <i>Citydiplomacy</i> , el nuevo uso del <i>Soft Power</i> [<i>Javier Hernández Alonso</i>]	335
5. Comunicar la ciudad desde el paisaje [<i>Jordi de San Eugenio</i>]	345
6. Guardarraíles fotovoltaicos [<i>Miguel Lara y Mario Barro</i>]	357
7. La marca Ciudad y las nuevas tecnologías [<i>Magdalena Mut Camacho</i>]	369
8. Análisis del discurso prohibicionista en torno a la prostitución [<i>Miguel Arroyo</i>]	379
9. La imagen de la radio local de Cantabria en los jóvenes oyentes [<i>Nieves Amigo Benito</i>]	395
10. Los medios de comunicación, plataformas de exhibición y proyección de la creatividad en la sociedad del conocimiento [<i>Silvia Jiménez</i>]	407
11. El fotógrafo y la ciudad [<i>David Gómez Lozano</i>]	419

Sección 4. IMAGINADA Y HABITABLE

1. Las Ciudades Digitales [<i>Abuin, Vinader, A. García García, Clemente Mediavilla</i>]	433
2. La periferia londinense comoradicalidad de un no lugar en el cine de los noventa [<i>Agustín Gómez</i>]	447
3. La influencia de las fachadas verdes en la ecología de la ciudad [<i>Alicia Ozámiz</i>]	457
4. Mitos, ciudades y cine [<i>Flores y Pelayo García</i>]	469
5. La ciudad programada [<i>J. Carlos Ortiz</i>]	477
6. Ciudades Proyectadas [<i>J. Ignacio Lorente</i>]	491
7. Proyectos habitables [<i>Juliane Haider</i>]	515
8. The city of red sun [<i>Paulo Moreira</i>]	525
9. Lo urbano como espectáculo audiovisual y en las vanguardias cinematográficas [<i>Víctor Lope</i>]	537
10. América Latina y sus marcas de identidad en la crónica periodística actual [<i>Ximena Poo Figueroa</i>]	543

Sección 5. CREATIVA, VIRTUAL Y REAL

1. De <i>SimCity</i> a <i>LibertyCity</i> [<i>Alfonso Cuadrado</i>]	563
2. Un proyecto creativo para Valencia: Museo Internacional de Publicidad [<i>Barbeito y Fajula</i>]	577
3. El rincón del ordenador [<i>Cruces y Torrubia</i>]	593
4. En mi ciudad convivo desde la paz y la tolerancia de forma creativa [<i>Cruces y Torrubia</i>]	603
5. Lo virtual fue real [<i>Gonzalo Martín</i>]	615
6. La ciudad de la web [<i>Israel V. Márquez</i>]	627
7. Cartografías y territorios: Las ciudades y los archivos digitales [<i>Paz Sastre</i>]	639
8. EMERPLEX. La ciudad móvil y emergente [<i>Rafael Cañadas</i>]	649

9. Los códigos bidimensionales en el panorama urbano [Victoria Mas y Gómez Tinoco]	661
10. La ciudad poética en José Val del Omar [Yolanda González]	675

Sección 6. CONSTRUÍDA

1. Street Marketing en Londres, Sao Paulo y París [A. María Belmonte]	689
2. La ciudad de los contrastes [Miguel Baños y Teresa Rodríguez]	695
3. Percepciones de los estudiantes de secundaria acerca de la tecnología y sus relaciones con la escuela [Barros, Vizconde, Lança y Pellizzer]	711
4. Mitos que matan [Juan Martínez- Val]	721
5. Ciudades 2.0. Las redes sociales como representación del ágora virtual [Pablo Garrido]	755

PÓSTERS

- Pablo Enrique Aguilar. *Estrategia, juego y efectos en la obra de David Nebreda*
- Ana María Belmonte. *Street marketing en Londres, São Paulo y París*
- Ana Elena Correa. *El diseño como perfil productivo sustentable en la ciudad de Buenos Aires*
- Verónica Díaz Núñez y Olivia Escamilla Galindo. *Publicidad de la vivienda de segunda residencia*
- José Luis Rubio Tamayo. *El diseño como herramienta cnfiguradora de la urbe*
- Estéfano Vizconde, Dirceu da Silva y Francisco García García. *Valor para el cliente*
- Estéfano Vizconde, Dirceu da Silva y Francisco García García. *La ciencia y la tecnología en el siglo XXI*
- Jomar Barros Filho, Estéfano Vizconde, Tatiana Lança. *La tecnología y la escuela, percepciones de los estudiantes*
- Pablo María García Llamas. *Yo me llamo Yakarta* (Póster documental)

Sección 7. LÚDICA, IMAGINARIA Y HABITABLE

1. Los hombres sensibles en los jardines subterráneos [Carmina Gaona]	767
2. Estrategias de comunicación de Barbastro y Somontano a través del vino [Cabezuelo y Carreras]	775
3. Ciudades creativas. Ciudadanos creativos [Noelia Antúnez]	787
4. La familia, clave del desarrollo sostenible [M. Antonia Bel Bravo]	801
5. Turismo, humanizaçáo e criatividade no spaço público urbano [Cunha Barros]	813
6. Nueva York. Ciudad actual, dinámica y sin límites [Jorge Luis García]	830
7. Disneytopía [Farid Mokhtar]	839
8. El parque temático como locus amoenus de la ciudad [Rosario Jiménez]	853
9. El impacto de los festivales de cine en la ciudad [Rafael Linares Palomar]	861
10. ¿Espacio habitado? ¿Espacio vacío? Espacio representado [Silvia Nuere]	875
11. Una visión de las neociudades chinas a través de la cámara [Nekane Parejo]	889
12. La descentralización, clave del desarrollo sostenible [L. Felipe Solano]	903

Sección 8. CREATIVA

1. La participación ciudadana como instrumento de creatividad urbana [Fernández, Soler y Suñer]	913
2. Cities Programming [Cláudia Madeira]	927
3. Vacíos cargados. Nuevos espacios públicos [Ángel Martínez García- Posada]	933

4. Cine, cultura y paz [<i>Estrella Martínez</i>]	945
5. La creatividad espacial del plano- secuencia [<i>Mario Rajas</i>]	955
6. El valor de la ciudadanía en los videojuegos [<i>Laura Tapia</i>]	969

Sección 9. VIVIDA, TRANSITADA Y DE MERCADO

1. Un enfoque estratégico para la arquitectura y el urbanismo [<i>Antón Álvarez</i>]	985
2. El método disfrutista en la ideación de las nuevas ciudades [<i>David Archilla</i>]	995

Volumen II

3. La representación del flâneur en el cine [<i>Rafael Gómez Alonso</i>]	103
4. La ciudad: rasgo de identidad cultural europeo [<i>Joaquín Sotelo</i>]	117
5. Pequeños detalles para una ciudad creativa [<i>Montse Vázquez Gestal</i>]	127

Sección 10. SILENCIOSA, SONORA, IMAGINARIA Y LA CIUDAD DE MADRID

1. Cinco imaginarios fotográficos de la Ciudad de México [<i>J. Bañuelos y E. Miranda</i>]	137
2. La ciudad de la imagen [<i>Nicolás Amoroso</i>]	153
3. La ciudad de la imagen en Madrid [<i>David Caldevilla</i>]	163
4. Ecos de Madrid [<i>Laura Fernández</i>]	175
5. Estrategias de comunicación para la creación de marcas territorio [<i>Cristina González</i>]	185
6. La ciudad de Madrid. Madrid '16, la creatividad al alcance de la mano [<i>J. Enrique González</i>]	199
7. Madrid: Aires de Verbena [<i>Nicolás Grijalba</i>]	213
8. Madrid 2016: La estrategia olímpica [<i>Félix Redondo</i>]	223
9. El sonido en la ciudad: música, ruido, silencio [<i>M. José Sánchez</i>]	233

LA CIUDAD Y SU (RE)CREACIÓN

POÉTICA EN LA PINTURA DE GIOTTO

José María Salvador González

Profesor de Titular de Universidad Interino

Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid, Avda. Prof. Aranguren, Ciudad Universitaria, Madrid. Tfn: 91-3946036 / 91-5412133 - email : jmsalvad@ghis.ucm.es

Resumen

El arte pictórico es una de las formas más emblemáticas y elocuentes de representar y recrear la ciudad en clave poética. Así lo asumieron, por ejemplo, casi todos los pintores italianos del Trecento, entre ellos, de manera muy original e imaginativa, Giotto di Bondone. En sus numerosos frescos de Asís, Padua y Florencia, en los que ilustra varios programas iconográficos sobre la vida de Jesús, María, San Francisco y otros santos, Giotto utiliza ocho recursos poéticos complementarios para representar creativamente el entorno urbano y arquitectónico: 1) ambivalencia interior/exterior; 2) metonimia topológica, en el sentido de asumir la parte como el todo; 3) selección jerarquizante, al privilegiar la parte más significante de lo construido; 4) sinonimia casa=ciudad; 5) arquitectura como encuadre y focalización; 6) sincronismo sinóptico; 7) puesta en

escena de lo urbano, al exhibir la ciudad como escenografía para el protagonismo del hombre; 8) síntesis descriptiva, sobre la base de una parquedad escenográfica que contrasta con el estilo de otros pintores del Trecento. Basándonos en el análisis de numerosos frescos de Giotto, pretendemos en esta Comunicación poner en luz esas ocho modalidades poéticas de recreación de la ciudad por parte de Giotto.

Palabras clave

Arte medieval, ciudad, creatividad, representación

simbólica, Giotto

Abstract

The pictorial art is one of the most emblematic and eloquent forms to represent and to recreate the city in poetic key. This principle was plainly assumed, for example, by almost all Trecento's Italian painters, mainly by Giotto di Bondone, in a very original and imaginative way. In his copious frescoes at Assisi, Padova and Florence, in which he

depicts several iconographic programs on the life of Jesus, Mary, Saint Francis and other christian saints, Giotto uses eight complementary poetic resources to represent in a creative clue the urban and architectonic surroundings: 1) outer/inner ambivalence/; 2) topological metonymy, as a result of assuming the part as the whole; 3) hierarchical selection, when he privileges the most significant part of the building; 4) synonymy house=town; 5) architecture as a frame and focus; 6) synoptic synchronism; 7) staging the urban site, in his attempt of exhibiting the city as a scene for the man's protagonism; 8) descriptive synthesis, on the basis of an scenographic economy that contrasts with the style of other Trecento's painters. Based on the numerous analysis of Giotto's frescoes, this Communication tries to highlight these eight poetic modalities of the city's recreation by Giotto.

Key words

Medieval art, painting, city, creativity, symbolic representation, Trecento, Giotto

Résumé

La peinture est une des façons les plus emblématiques et éloquentes de représenter et recréer la ville en clé poétique. Presque tous les peintres italiens

du Trecento, par exemple, l'ont assumé ainsi, notamment Giotto di Bondone, de manière très originale et imaginative. Dans ses nombreuses fresques d'Assisi, Padoue et Florence, dans lesquelles il illustre certains programmes iconographiques sur la vie de Jésus, de Marie, de Saint François et d'autres saints chrétiens, Giotto utilise huit ressources poétiques complémentaires pour représenter créativement l'environnement urbain et architectonique: 1) ambivalence intérieur/extérieur; 2) metonymie topologique, car il assume la partie par le tout; 3) sélection hiérarchisante, en privilégiant la partie la plus significative de la construction; 4) synonymie maison=ville; 5) architecture comme encadrement et point focal; 6) synchronisme synoptique; 7) mise en scène de l'urbain, en exhibant la ville comme scénographie en vue du protagonisme de l'homme; 8) synthèse descriptive, sur la base d'une économie scénographique qui contraste avec le style d'autres peintres du Trecento. À partir de la analyse de nombre de fresques de Giotto, nous cherchons dans cette Communication de mettre en lumière ces huit modalités poétiques de récréation de la ville par Giotto.

Mots Clé

Art médiéval, ville, créativité, représentation symbolique, Giotto.

Introducción

El arte pictórico es, a no dudarlo, una de las formas más emblemáticas y elocuentes de recrear la ciudad en clave poética. Así lo entendieron los artistas bizantinos y así lo asumieron, por influjo de éstos, casi todos los pintores italianos del Trecento, entre ellos, de manera muy original e imaginativa, Giotto di Bondone.

Con ayuda de no pocos miembros de su activo taller, Giotto plasmó en las Basílicas Superior e Inferior de San Francisco en Asís (c. 1295-1300), en la Capilla de los Scrovegni en Padua (1302-1305), y en las Capillas Peruzzi y Bardi en la iglesia de Santa Croce en Florencia (1313-1314 y 1319-1328, respectivamente) incontables

frescos, en los que ilustra varios programas iconográficos sobre la vida de Jesús, María, San Francisco y otros santos. En ese vasto y heterogéneo *opus pictórico* Giotto utiliza, a nuestro entender, ocho modalidades de recreación poética, o, si se quiere, ocho recursos retóricos complementarios para representar creativamente el entorno urbano y arquitectónico.

Bueno es precisar que, dentro de la vastísima bibliografía sobre Giotto, muy pocos autores se detienen a analizar en profundidad los contenidos formales y simbólicos de las arquitecturas pintadas del maestro toscano. La mayoría de los investigadores de este artista, en efecto, se extienden, con bien documentados argumentos, en prolijos e interminables debates sobre la biografía del pintor y —aún más difícil— sobre los, tal vez, irresolubles problemas derivados de la presunta autoría (total, materialmente compartida con sus ayudantes, o sólo intelectual) de Giotto sobre las obras que se le atribuyen, así como sobre la cronología y datación de las mismas. Absorbidos por tales problemas historiográficos, se han despreocupado por completo del valor simbólico de esa arquitectura pintada, o le han dedicado una atención marginal, expertos giottescos tan prestigiosos como Frederick ANTAL (1948)¹, Eugenio BATTISTI (1960)², Millard MEISS (1960³ y 1964),

Roberto SALVINI (1963), Giancarlo VIGORELLI (1966), James H. STUBBLEBINE (1969), Michael BAXANDALL (1971 y 1978), Alistair SMART (1971 y 1978), Richard FREMANTLE (1975)⁴, Bruce COLE (1976)⁵, Margherita GABRIELLI (1981), Giorgio BONSAI (c.1985 y 2000)⁶, Moshe BARASCH (1987)⁷, Rona GOFEN (1988)⁸,

arquitectura cosmatesca y por la de Arnolfo di Cambio.

³ En su libro *Giotto and Assisi*, Millard Meiss se ocupa esencialmente de debatir los problemas en torno a la posible autoría de Giotto sobre los frescos de la basílica de San Francesco en Asís.

⁴ El libro de Richard Fremantle, *Florentine Gothic Painters. From Giotto to Masaccio. A guide to painting in and near Florence 1300 to 1450*, es un catálogo de imágenes de las obras de los pintores italianos del Trecento y primera mitad del Quattrocento, con sus fichas técnicas, sin apenas textos (sólo algunos raros y breves extractos de historidores famosos sobre cada pintor importante).

⁵ En su libro *Giotto and Florentine painting 1280-1375*, Bruce Cole estudia la obra de Giotto y, sobre todo, la influencia ejercida por éste, si bien también dedica algunos párrafos al tema de sus arquitecturas pintadas, por ejemplo, en el caso del fresco *La expulsión de Joaquín del templo*, en la Capilla Scrovegni (pp. 74-75).

⁶ En su trabajo “La bottega di Giotto” (en el citado libro colectivo de Angelo Tartuferi, 2000), Giorgio Bonsanti estudia la contribución de los numerosos colaboradores anónimos del taller de Giotto, con el consiguiente abordaje del problema sobre la autoría total, parcial o nula por parte del maestro toscano en las obras que se le atribuyen.

⁷ Al analizar la obra pictórica de nuestro pintor en su libro *Giotto and the language of gesture*, Moshe Barasch sólo se interesa por el lenguaje de los gestos, sobre todo, de las manos y los brazos, así de las “theatrical performances” de los personajes (1987: 11). Como veremos en nuestro texto, bien podemos decir que Giotto interpreta sus arquitecturas según un concepto igualmente “teatral”.

⁸ Obviando por entero el análisis minucioso de la arquitectura pintada de Giotto, Rona Gofen expone, en su obra *Spirituality in conflict. Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel*, los aspectos ascéticos y doctrinarios de la vida de San Francisco, sin excluir los componentes políticos con él relacionados, poniéndolos en relación con los frescos de Giotto.

¹ En su excelente obra *Florentine painting & its social background. The bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's advent to power: XIV and early XV centuries*, Frederick Antal estudia, sobre todo, las condiciones económicas, sociales, políticas, religiosas, científicas, intelectuales y culturales de esa época en Italia.

² En su monografía *Giotto*, Eugenio Battisti no deja de destacar, entre otros muchos tópicos, la influencia ejercida sobre dicho pintor por la

Anna Maria SPIAZZI (1991)⁹, Sandrina BANDERA BISTOLETTI (1992), Giuseppe BASILE (1992¹⁰ y 1996¹¹), Luciano BELLOSI (1992¹² y 2000¹³), Elvio LUNGI (1996), José Manuel CRUZ VALDOVINOS (1997)¹⁴, Hayden B.J. MAGINNIS (1997)¹⁵, Anne MUELLER VON DER HAGEN

(1998), Angelo TARTUFERI (2000)¹⁶, Miklós BOSKOVITS (2000)¹⁷ o Corrado GIZZI (2001).

⁹ En su libro *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, Anna Maria Spiazzi aborda, en especial, los problemas de biografía, cronología y autoría de esos frescos atribuidos a Giotto.

¹⁰ En su libro *Giotto. La Cappella degli Scrovegni*, Giuseppe Basile se ocupa principalmente de la datación, la intención y el significado, así como de las fuentes inspiradoras de los diversos ciclos iconográficos de los frescos giottescos de la Capilla de la Arena en Padua.

¹¹ En su obra *Giotto. Las historias franciscanas*, Giuseppe Basile se interesa por relacionar la arquitectura real de la basílica de San Francisco en Asís con la arquitectura pintada de Giotto, y también en establecer nexos entre la “escena” y la realidad fingida.

¹² En su obra *La oveja de Giotto*, Luciano Bellosi se dedica de preferencia a discutir —en polémica con quienes él llama los “separatistas”— los problemas de autoría y cronología de las obras de Giotto. No obstante, Bellosi alude también al “ilusionismo arquitectónico” del enmarcado con zócalos de marmol en Asís y Padua (pp. 45-46), y compara a veces la forma de las arquitecturas giottescas, con muchos detalles estilísticos (por ej., pp. 50-60), con las de otros pintores coetáneos, como Cimabue, Torriti, Cavallini o Duccio.

¹³ En su aporte de 2000, “Giotto e la Basilica Superiore di Assisi”, Luciano Bellosi retoma su polémica con otros prestigiosos expertos, reasumiendo por enésima vez los debates sobre la autoría de varias tablas y, sobre todo, de los frescos de Giotto en dicho templo de Asís.

¹⁴ Al comentar en su monografía *Giotto* los frescos de la Capilla Peruzzi en la iglesia de Santa Croce en Florencia, José Manuel Cruz Valdovinos (1997: 49) destaca la sabia disposición de las escenas, teniendo en cuenta el difícil espacio disponible en la estrecha capilla y su dificultad para ver frontalmente los frescos en los muros laterales. Añade que, por ello, Giotto concibió las escenas oblicuamente, apoyándose en amplios y sabiamente contruidos escenarios arquitectónicos, que, aunque complejos, son casi siempre unitarios.

¹⁵ En su obra *Painting in the Age of Giotto. A Historical Reevaluation*, Hayden B.J. Maginnis analiza los problemas de autoría y cronología de

las obras que se suponen de Giotto, rediscutiendo las opiniones y testimonios antiguos y modernos.

¹⁶ En su aporte “Una mostra e alcune spigolature giottesche”, Angelo Tartuferi, basándose en criterios estilístico-formales, técnicos, fisonómicos e historiográficos, retoma, en polémica con otros prestigiosos expertos giottescos, los interminables debates sobre autoría de algunas tablas y frescos de Giotto.

¹⁷ En su ensayo “Giotto: un artista poco conosciuto?”, Miklós Boskovits, tras plantear numerosos aspectos dudosos o discutibles sobre la biografía, obra, cronología general, datación y proceso de producción de las obras de Giotto con un numeroso taller de colaboradores, retoma los interminables problemas de su autoría, en cuanto a su “ideación” y a su posible ejecución total o parcial por Giotto, no sólo en las escenas de la Basílica Superior de San Francisco en Asís, sino en otros centros donde se supone que trabajó el maestro.

Objetivos

Nuestro principal objetivo en esta investigación es el de mostrar si, en qué medida y con qué recursos formales y conceptuales Giotto introduce en sus frescos de Asís, Padua y Florencia —alusivos a la vida de Jesús, María, San Francisco y otros santos— algunas modalidades de recreación poética

del entorno urbano y arquitectónico. Más específicamente, nos interesa discernir los varios tropos (metáfora, metonimia, sinonimia, sincronismo, sinopsis) mediante los cuales este pintor toscano recrea retóricamente en sus cuadros la arquitectura y la ciudad.

Metodología

Para lograr nuestro objetivo, recurriremos exclusivamente al análisis y la exégesis de los referidos frescos de Giotto. Obviando casi del todo el convencional recurso a los comentarios ajenos incluidos en la bibliografía de referencia, nuestro proceder metodológico, de índole analítico-

hermenéutica, se funda en esencia sobre el análisis directo y la interpretación personal de los contenidos narrativos, las figuras y lugares, la estructura compositiva y los elementos formales, como también los significados conceptuales presentes en los diferentes cuadros bajo escrutinio.

1. Recreaciones poéticas de la ciudad en la pintura de Giotto

Al margen de esos irresueltos —sin duda, insolubles— problemas que monopolizan el trabajo investigativo de los ilustres historiadores del arte antes referidos, asumiremos aquí, hasta prueba en contra, la opinión más aceptada entre la comunidad académica sobre la autoría y datación de las obras que se catalogan “oficialmente” como pertenecientes al *opus* de Giotto. Eximidos de tales debates, focalizaremos, en cambio, nuestra

mirada en el contenido conceitual y simbólico de las arquitecturas pintadas de Giotto. Basándonos en el análisis de muchos de esos cuadros pintados por este maestro (con ayuda de los miembros de su taller) en Asís, Padua y Florencia, buscamos en esta Comunicación poner en luz ocho maneras retóricas que este genial pintor toscano pone en juego para recrear la ciudad en

el registro de lo poético, maneras que podríamos condensar así:

1.1. Ambivalencia interior/exterior



A la hora de representar la casa o la urbe, con harta frecuencia Giotto juega con

la ambigüedad resultante de exteriorizar lo interior y de interiorizar lo exterior. Tan ambivalente situación resulta palpable en los dos correlativos frescos de la Basílica Superior de San Francisco en Asís (ambos de c. 1295) *Jacob recibe la primogenitura de Isaac* y *El rechazo de Esaú por Isaac*. En esas dos secuenciales escenas el artista reduce el (por definición, amplio) hogar patriarcal de Isaac a un minúsculo y estrecho paralelepípedo —a guisa de doselete, sostenido por cuatro finas colum-

nas—, cuyos bordes se ajustan perfectamente al marco delimitativo del cuadro.¹⁸

En ambos cuadros, desechando la opacidad previsible en tal objeto, Giotto convierte las paredes de esa paralelepípedica construcción (salvo la del fondo y la lateral izquierda, cubiertas con rojo brocatel, para mejor destacar contra ella a los personajes) en cristalinos vanos, por los que penetra sin obstáculo la vista del espectador. De este modo, Giotto exterioriza —en el doble sentido del término— lo interior de la escena relatada en ambos episodios. En efecto, en el nivel más superficial e intrascendente, hace ver desde fuera lo que hay dentro del edificio, facilitando el escrutinio de cada detalle de los accesorios del recinto. En un registro más profundo y significativo, permite además revelar la intimidad de los distintos dramas vividos por los diferentes actores: en el primer cuadro, en efecto, pone en luz el éxito obtenido por Jacob, con ayuda de su madre Rebeca, al usurpar a su hermano la bendición y la herencia paternas, tras engañar a su invidente padre Isaac —sentado

¹⁸ Hablando precisamente de las obras *Isaac bendice a Jacob*, en la Basílica Superior de San Francisco en Asís, y *Pentecostés* en la Capilla Scrovegni de Padua, Luciano Bellosi (2000: 50) señala la relativamente similar solución (típicamente giottesca) de representar la arquitectura simplificada con un paralelepípedo que llena todo el espacio y cuyos lados se adaptan del todo al cuadro, paralelepípedo visto en perspectiva, con el lado mayor paralelo al cuadro y el menor en ligero escorzo. Bellosi apunta que, en el cuadro de Asís, la perspectiva está equivocada, pues, pese al escorzo del lado menor, el friso del lado mayor es totalmente paralelo al cuadro, razón por la cual en el posterior *Pentecostes* de la Capilla de Arena, Giotto corrigió el error poniendo la cornisa y el basamento del lado mayor en ligera oblicuidad, como lo exige la perspectiva.



sobre el lecho para palpar, complacido, las manos falsamente vellosas de Jacob—, haciéndole creer su primogénito; de manera análoga, en *El rechazo de Esaú por Isaac* Giotto muestra desde el exterior la íntima fatalidad que viven, cada uno a su modo, el primogénito, al descubrir el despojo de la herencia por parte de su hermano, e Isaac, quien, echándose hacia atrás y alejando sus brazos, evidencia su sorpresa y enojo por el engaño de Jacob, y, al mismo tiempo, su negativa a otorgar a Esaú una nueva bendición primogenital.¹⁹

¹⁹ En la misma línea que proponemos, Moshe Barash (1987: 146), al analizar el fresco *Joaquín expulsado del templo* (1302-1305), en la Capilla Scrovegni, recoge el comentario de otros expertos, cuando escribe: “The representation of Joachim’s expulsion from the temple is full of dramatic tension. The whole composition is focused on an unmitigated juxtaposition of inside and outside, of being protected within and exposed without. Inside, shielded by an encompassing wall, a believer, obviously blessed with offspring, is comfortably seated (or possible kneeling) while he receives the priest’s blessing. Outside, the childless Joachim is expelled from the temple by a priest, who pitilessly pushes him of the platform, literally – and visibly—into nothingness.”

Bastante similar es la solución propuesta en *El sueño de Inocencio III* (c. 1295-1300), en la Basílica Superior de San Francisco en Asís. En esta obra, sin embargo, Giotto presenta dos situaciones topológicas bastante diferentes, en referencia a la revelación recibida en sueños por el papa mediante el anuncio de que el *poverello* le ayudaría a sostener la Iglesia institucional, metaforizada en la para entonces un tanto ruinoso basílica de San Juan del Laterano en Roma.²⁰ Con un tratamiento análogo al de los recién analizados frescos de *Jacob y Esaú*, la habitación donde dormita el pontífice —edificio resumido en forma de angosto y transparente baldaquino, apeado sobre finas columnas, en perfecta concordancia con los bordes del cuadro— permite ver lo interno desde el exterior. Por el contrario, la basílica lateranense que San Francisco sostiene sobre sus hombros para evitar su derrumbe exhibe el previsible opaco hermetismo de un edificio visto desde fuera, hermetismo que oculta todo cuanto de objetual, humano o divino reposa en su interior, y que de ningún modo se vislumbra a través de las impenetrables oscuridades de su puerta y de los vanos del campanario. Giotto acentúa la antítesis entre ambas soluciones arquitectónicas, al contraponer, por las exigencias simbólicas del milagro descrito, la enhiesta verticalidad del palacio-habitación papal y la inquietante oblicuidad de la basílica a punto de derrumbarse.

²⁰ El texto latino inscrito bajo la pintura, reconstruido por Marinangeli, dice: QUOMODO PAPA VIDEBAT LATERANENSEM BASILICAM FORE PROXIMAM IAM RUINAE, QUAM QUIDAM PAUPERculus, SCILICET BEATUS FRANCISCUS, PROPRIO DORSO SUBMISSO, NE CADERET, SUBSTENTABAT. (citado en Smart 1971: 267).



Una fórmula retórica aún más inteligente y compleja halla el artista en *La llamada del crucifijo de San Damiano*, (c. 1295-1300), en la Basilica Superior de Asís, cuadro que narra el momento en que, hallándose en oración en la ruinoso iglesia de San Damiano, el santo escucha la voz del Cristo crucificado del altar, instándole a reconstruir la iglesia (en realidad, la Iglesia de Roma como institución, y no tanto aquel pequeño templo de Umbría).²¹ Para mejor simbolizar la milagrosa revelación, Giotto usa aquí dos estrategias diferentes para visibilizar el interior desde el exterior. Recurre, ante todo, a su clásica astucia de “desmaterializar” los muros, sustituyéndolos por dos cristalinos vanos, sostenidos sobre delicadas columnillas, cada uno de los cuales le sirve para visibilizar —enmarcándolos y focalizándolos— al santo en oración y al crucifijo sobre el altar. Por si fuera poco, el maestro toscano sitúa al *poverello*

²¹ El texto latino inscrito bajo la pintura, reconstruido por Marinangeli, dice: CUM BEATUS FRANCISCUS ORARET ANTE IMAGINEM CRUCIFIXI, VOX DILAPSA EST DE CRUCE TER DICENS: FRANCISCE, VADE REPARA DOMUM MEAM QUAE TOTA DESTRUITUR: PER HOC ROMANAM SIGNIFICANS ECCLESIAM. (citado en Smart 1971: 265).

en el primer plano, casi fuera del templo, proyectando su clara figura sobre un recuadro oscuro, con aspecto de profundo nicho, coronado por la delicada traza de la parte intacta de la pared, con sus ménsulas, ventanas, arquillos ciegos y techumbre incólume. Como complemento de esa primera forma de exteriorizar lo interior, Giotto desmorona por entero, en el tercio derecho del cuadro, la parte superior del muro de cierre y el techo correspondiente, como simbólico expediente concebido con doble propósito: para permitir ver la cúspide del



crucifijo (con el rótulo INRI), la bóveda de horno del ábside, el arco triunfal y el frontón de coronamiento del presbiterio, así como para, al mismo tiempo, simbolizar la ruina y abandono de aquel templo de Asís en particular, y de la Iglesia institucional de Roma, en general.

Metonimia topológica

Giotto es asimismo maestro en el arte de recrear la ciudad mediante el recurso retórico de la metonimia, por cuanto en muchas de sus obras, para significar una entidad al completo, se conforma con plasmar una sola de sus partes constitutivas. Esa metonímica sustitución del todo por la parte se aprecia ya en la citada obra *El rechazo de Esaú por Isaac*, en la que la insignificante alcoba se llena por entero con la cama sobre la que yace el patriarca, sin dejar apenas espacio para Esaú y una mujer, que resultan casi aplastados contra la cercana pared del fondo. Tan lacónica y mínima habitación (la parte) resume, en sintética metonimia, la entera casa patriarcal (el todo), que imaginamos amplia y compleja, a juzgar por el texto veterotestamentario, y como lo hace suponer la herencia primogenitura en disputa.



Similar analogía retórica ofrece el fresco *La prueba de fuego ante el sultán* (c. 1295-1300), en la Basílica Superior de Asís, en el que la totalidad

del palacio del mandatario de Babilonia²² se sintetiza en la nimia parte del trono, de lujosa bovedilla con gablete, con apariencia de sólido cimborrio, mientras la entera ciudad mesopotámica se subsume en la breve terraza o ambón semiabovedado, en la parte izquierda del cuadro. La elipsis u obliteración de esa integralidad urbano-arquitectónica es tanto más impactante por cuanto el creador toscano introduce un profundo hiato —mediante una uniforme mancha azul— entre el trono-baldaguino y el ambón, como si ambos, palacio y ciudad, se asentasen sobre el vacío y la nada.

En el fresco *El encuentro de Joaquín y Ana ante la Puerta Dorada*, 1302-1305, de la Capilla Scrovegni, Giotto se vale de la referida puerta para significar la ciudad de Jerusalén al completo. Omitiendo las previsibles casas y palacios de la bíblica capital, los cuales por su volumen y extensión podrían convertirse en elementos distractivos para la lectura del contenido esencial del relato, el pintor, con vistas a destacar al máximo el topos donde ambos esposos se encuentran, prefiere asumir la mítica puerta no sólo como el genuino protagonista de lo urbano, sino como el único elemento arquitectónico susceptible de representar la ciudad en su conjunto. Por tal motivo, monumentaliza la amurallada puerta hasta hacerla invadir casi todo el espacio compositivo —con apenas un breve atisbo de el uniforme azul cerúleo del cielo—, como dominante escenografía

²² El texto latino inscrito bajo la pintura, reconstruido por Marinangeli, dice: CUM BEATUS FRANCISCUS OB CHRISTI FIDEM VOLUIT INTRARE IGNEM MAGNUM CUM SACERDOTIBUS SOLDANI BABILONIE, SED NULLUS EORUM VOLUIT INTRARE CUM EO, SED STATIM DE SUIS CONSPECTIBUS AUFUGERUNT. (citado en Smart 1971: 274).

contra la que se proyectan las sólidas figuras del relato en escena.

Con aún mayor contundencia manifiesta Giotto esa intención metonímica —la de sustituir el todo por una de sus partes— en *La entrada de Jesús en Jerusalén*, 1302-1305, de la Capilla Scrovegni. Siendo éste un episodio concebido para poner en relieve el éxito de Jesús al ser recibido en triunfo por los habitantes de Jerusalén escasos días antes de ser crucificado allí mismo, podría esperarse en el cuadro una masiva exhibición objetiva de la urbe y sus habitantes, mediante una vasta panorámica abierta sobre sus casas y edificios. En lugar de ello, el creador toscano elude por completo representar de modo explícito la urbe residencial, sustituyendo esa totalidad habitada por una pequeña parte no habitable, en decir, la estrecha puerta por donde el Mesías efectuará su entrada triunfal a una ciudad sólo latente, pero nada patente. Para colmo, ese fragmento arquitectónico (la puerta) sucedáneo de la totalidad urbana ocupa apenas una exigua y marginal porción del espacio compositivo, dominado por la maciza presencia de Cristo sobre su asno, sabiamente dispuesto en primer plano entre las equivalentes masas de sus discípulos, a la izquierda, y los jerosolimitanos, a la derecha.

1.2. Selección jerarquizante

Para hacer más convincente en sus cuadros la recreación poética de la ciudad, Giotto escoge con frecuencia dentro del edificio o la urbe el elemento que en éstos posee mayor poder atractivo o más profunda carga simbólica, en función de su máxima jerarquía de significado.



Podemos apreciar tal escogencia jerarquizante, por ejemplo, en *La matanza de los inocentes* (1302-1305) en la Capilla Scrovegni. En este fresco el pintor elige dos elementos para significar de modo paradigmático sendas realidades urbano-arquitectónicas: para sugerir el palacio de Herodes en Jerusalén, introduce en el segundo plano a la izquierda un lujoso balcón marmóreo —con ficticio aspecto de ambón, abierto a través de tres arcos de medio punto apeados sobre columnas, y coronado por otros tantos frontoncitos triangulares—, desde el que el propio tirano ordena de viva voz la masacre de los infantes; de igual modo, para aludir a la ciudad de Belén, sitúa en el último plano a la derecha una exagonal construcción templaria, que, por su extraordinario parecido con algunos baptisterios italianos de la época, al estilo del de Florencia, podría hacer pensar en un nexo —con valor catequético— entre la inocencia de aquellos infantes masacrados en Belén en aquellos bíblicos tiempos y la inocencia que adquirirán los niños de épocas subsiguientes al limpiarse de la mancha original tras el bautismo (sugerido por aquel edificio con forma de baptisterio).

Giotto emprende una similar selección jerárquica en otras muchas obras. A título de ejemplo, en los tres episodios consecutivos de la Capilla Scrovegni, *La entrega de las varas de los pretendientes*, *La oración por el florecimiento de las varas*, *Los desposorios de María y José* (todos ellos de 1302-1305), una idéntica estructura templaria a tres naves —con la central enteramente ocupada por el altar incrustado en un “nicho” absidado, al que sirven de referente simbólico dos imposibles “naves” laterales— metonimiza el entero templo de Salomón en Jerusalén. Si bien es verdad que tal estructura tripartita hace referencia al santuario jerosolimitano donde se verifican los tres episodios plasmados, no es menos cierto que Giotto epitomiza con la máxima eficacia dicho templo mediante el altar, su elemento de mayor jerarquía funcional y simbólica. Semejante escogencia en función de su máximo nivel de significado se torna aún más convincente, por cuanto los textos apócrifos de donde proceden las escenas no exigirían en algún caso la presencia del altar como referencia indispensable.

Parecida selección jerarquizadora exhibe también Giotto en otros trabajos, al estilo de los ya analizados *La prueba de fuego ante el sultán*, *El encuentro de Joaquín y Ana ante la Puerta Dorada*, o *La entrada de Jesús en Jerusalén*: según ya expresamos, en esos tres cuadros el pintor escoge el trono-dosel o la puerta monumental como el elemento más conspicuo y representativo del palacio islámico o de la ciudad de Jerusalén, respectivamente.

1.3. *Sinonimia casa=ciudad*

No pocas veces Giotto hace también uso de un cuarto tropos retórico para recrear poéticamente la ciudad: la identificación casa=ciudad, es decir,

la propuesta de una simple casa (mera parte) como sinónimo metonímico de toda la ciudad, como paradigma capaz de simbolizar la totalidad urbana. Así, a contrapelo de la vieja conseja según la cual el árbol impide ver el bosque, el creador toscano permite ver —por mera intuición de la fantasía— la ciudad al completo a través de un único edificio, subsumido como síntesis modélica del entero escenario urbano-arquitectónico donde sucede la acción.

Así se observa, entre otros casos, en *La aflicción de las clarisas ante el cadáver de San Francisco* (c. 1295), en la Basílica Superior de Asís, escena que relata la tristeza de Santa Clara y las monjas de su convento al contemplar muerto a su padre-fundador.²³ La simple fachada del templo conventual de las clarisas —dispuesto éste en escorzo para destacar la volumetría de sus naves— se convierte aquí en sinónimo o sucedáneo de dos entidades más vastas: dicho convento femenino, en particular, y la propia ciudad de Asís, en general.

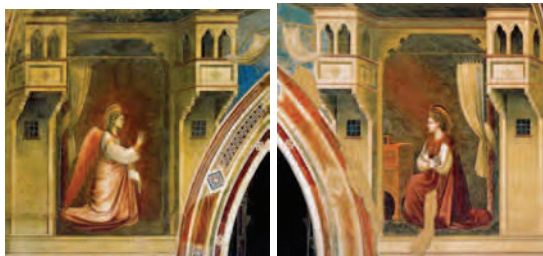
Análoga sinonimia articula Giotto en los ya analizados frescos *La prueba de fuego ante el sultán*, *La matanza de los inocentes* o *La entrada de Jesús en Jerusalén*: en cada uno de ellos un solo fragmento arquitectónico se convierte en entidad vicaria de



una ciudad entera, Babilonia, Belén o Jerusalén, según los casos.

1.4. *Arquitectura como encuadre y focalización*

De gran relevancia semántica en este programa de recreación poética de la ciudad emprendido por Giotto es el expediente retórico de utilizar la estructura arquitectónica como marco encuadrante y nicho visual para el enfoque de la atención del espectador.



Esta modalidad de tesitura poética de lo urbano-arquitectónico se aprecia, por ejemplo, en las dos secciones que componen el tema de *La Anunciación* sobre el arco triunfal de la Capilla Scrovegni, con el arcángel Gabriel en la enjuta izquierda y María en la derecha. En esta doble composición Giotto focaliza el interés del observador al enmarcar ambos personajes arrodillados en el centro de dos simétricas habitaciones con cortinajes, cada una de las cuales, con aspecto de nicho-marco, engarza, focaliza y pone en luz a su respectivo ocupante. Para hacer aún más eficaz esa encuadrante puesta en foco, el artista sitúa a ambos lados de cada frontalizado nicho sendos balcones, cuyas oblicuas líneas perspectivas (en especial, las del balcón sito sobre el arco triunfal) vehiculan la mirada hacia los rostros de María y Gabriel. Tal



convergencia óptica se facilita además por las insólitas cortinas que, colgadas de un imprevisto chasis de madera, colgante sobre el vacío, se introducen en sesgo por la ventana exterior de cada balcón, conformando así otra blanda curvilínea oblicua por la que se desliza la mirada hacia los interlocutores de *La Anunciación*.

En *La aprobación de la Regla* (c. 1295) de la Basílica Superior de Asís, Giotto utiliza una serie de medios para convertir la arquitectura en marco-encuadre para el resalte protagónico del *poverello*. Así, aislándolo del grupo de sus frailes y de la curia papal,²⁴ el artista coloca al santo en el centro del cuadro, enmarcado bajo la bovedilla central —suerte de nicho virtual— mediante una caprichosa construcción de techumbre plana y micro-bóvedas laterales. Para hacer más categórica esa focalización-encuadre, Giotto sitúa

²⁴ El texto latino inscrito bajo la pintura, reconstruido por Marinangeli, dice: CUM PAPA APPROBAVIT REGULAM ET DEDIT DE POENITENTIA PRAEDICANDA MANDATUM, ET FRATRIBUS, QUI SANCTUM FUERANT COMITATI, FECIT CORONAS FIERI, ET VERBUM DEI PRAEDICARENT. (citado en Smart 1971: 268).

el rostro del santo en el punto de convergencia hacia donde confluyen los oblicuos escorzos de



los entablamentos, ménsulas y bóvedas de una casi exacta representación perspectiva,²⁵ premonición de la perspectiva renacentista que codificaría luego Brunelleschi.²⁶

²⁵ Giuseppe Basile (1992: 16) sostiene que Giotto utiliza la perspectiva con la misma libertad con que usa los otros recursos técnico-formales, seleccionándolos y subordinándolos al efecto que pretende. Así, emplea, según los casos, cuatro fórmulas de perspectiva arquitectónica: a veces una frontal (de tipo tradicional), y casi siempre tres oblicuas, muy características suyas, a saber: la más frecuente y personal es la que trata de conciliar la representación frontal y la oblicua; luego la oblicua máxima (como en *La expulsión de Joaquín del templo*), y la que llama “construcción oblicua afirmada”, como en *El encuentro ante la Puerta Dorada*.

²⁶ Muy a propósito, Joaquín Yarza Luaces (1996: 292) apostilla sobre Giotto: “Indagó en

Similar tratamiento se observa en las dos versiones de *La aparición al capítulo de Arles*, pintadas al fresco por Giotto en la Basílica Superior de Asís (c. 1295) y en la Capilla Bardi de la iglesia de Santa Croce en Florencia (1319-1328): en ellas se narra el instante en que, predicando San Antonio de Padua a sus monjes sobre el tema de la cruz en el capítulo de Arles, San Francisco se les apareció y los bendijo, extendiendo las manos.²⁷ En la primera versión de la basílica de Asís (c. 1295) la escena se estructura al compás de una potente arquitectura “gótica”, de arcos ojivos y nervaduras apuntadas, que sostienen, en antinatural postura, una techumbre plana. En este fresco florentino el pintor, en primer lugar, otorga a San Antonio de Padua un papel mucho más relevante que en la previa versión de Asís, al proyectarlo con su figura completa sobre el fondo del muro lateral izquierdo, en el momento de pronunciar su sermón, que escuchan atentos los frailes, dirigiendo sus ojos hacia él. Para lograr semejante co-protagonismo del santo portugués, Giotto descentra a San Francisco, desplazándolo ligeramente hacia la derecha, aun sin renunciar a confirmarlo como el foco principal de atención, pues para ello lo ubica enhiesto en medio del marco-nicho de la puerta, en franco destaque

todos los problemas que se refieren al ilusionismo espacial, obteniendo sorprendentes hallazgos intuitivos en la representación arquitectónica, marco espléndido en el que se desarrollan muchas de sus escenas, siendo algo menos afortunado en el tratamiento del paisaje exterior.”

²⁷ El texto latino inscrito bajo la pintura, reconstruido por Marinangeli, dice: CUM BEATUS ANTONIUS IN CAPITULO ARELATENSI DE TITULO CRUCIS PRAEDICARET, BEATUS FRANCISCUS ABSENS CORPORE APPARUIT, ET EXTENSIS MANIBUS, BENEDIXIT FRATRES, SICUT VIDIT QUIDAM FRATER MONALDUS, ET ALII FRATRES CONSOLATIONEM MAXIMAM HABUERUNT. (citado en Smart 1971: 281).

sobre los monjes. Elemento distractivo para el efecto que examinamos son las inclinadas nervaduras del techo, las cuales, si bien brindan una fuerte profundidad espacial, desvían inútilmente las miradas hacia puntos externos carentes de interés.

Bastante diferente, si bien más exitosa, es la solución que sobre el tópico bajo análisis aporta Giotto en su posterior versión de *La aparición al capítulo de Arles* (1319-1328) en la Capilla Bardi. En este fresco florentino el artista diseña en vista frontal una especie de “patio” o *impluvium* —más que sala— porticado, sostenido por columnillas y abierto al fondo a través de tres amplios vanos gemelos en arco de medio punto (la puerta y dos ventanas laterales). Para mejor enmarcarlo y focalizarlo mediante tan frontalizada arquitectura, Giotto ubica al santo en el propio centro del cuadro ante la puerta de ingreso, liberándolo de cualquier interferencia por parte de las masas arquitectónicas y de los volúmenes de los sedentes monjes, contrabalanceados a su vera en simétricos bloques en la paralelográmica zona inferior; mientras tanto, San Antonio permanece en un segundo plano —en todos los sentidos de la expresión—, colocado como se halla en el exterior de la sala, al margen de la escena central y solapado por la ventana izquierda. Para hacer aún más efectiva en este cuadro dicha concentración focalizante, el artista convierte el rostro de San Francisco en el centro del círculo virtual generado por el arco de la puerta y por el opuesto semicírculo de los brazos del *poverello*, rostro hacia el que convergen además las oblicuas líneas perspectívas de los

tejadillos laterales y las horizontales bandas decorativas del pasillo exterior.

1.5. *Sincronismos sinópticos*

Giotto efectúa una sexta reconstrucción poética de la ciudad mediante la sincronía (simultaneidad) y la



sinopsis, término que utilizamos aquí en su sentido etimológico, es decir, “visión conjunta y simultánea”, y no en su significado derivado, a saber, “síntesis o compendio”.

Tal modalidad la emplea nuestro artista en obras tales como *La visión de Fra’ Agostino y del obispo Guido* (c. 1295), en la Basílica Superior de Asís: en dicho fresco adopta dos soluciones diferentes para recrear el escenario arquitectónico donde se suceden las revelaciones que, sobre la muerte y ascensión del *poverello* al cielo, están teniendo en paralelo Fra’ Agostino y el prelado de Asís en dos distintos lugares: el fraile en su convento de la Terra di Lavoro, y el obispo en el oratorio del Monte

Gargano, donde había ido en peregrinación.²⁸ Para significar la habitación donde duerme el obispo, el pintor plasma en el tercio derecho, casi hundido en el último plano, un frontalizado y sintético “prisma” trapezoidal, de inexactos escorzos en los mensulones de sostén del techo. Por el contrario, para metaforizar el convento franciscano donde Fra’ Agostino contempla el deceso de su fundador, el creador toscano introduce en la parte más apreciable del cuadro — ocupando los dos tercios de la composición en los primeros planos— un bien trazado templo a tres naves, en correcta perspectiva, entre cuyas profundas arcadas y sólidos pilares circulan los monjes rodeando a su cofrade. Si bien ambas revelaciones se producen en espacios íntimos y cerrados (la alcoba episcopal y el dormitorio del convento), Giotto decide una vez más exteriorizar el interior de los dos edificios, obliterando las paredes en el caso de la alcoba del obispo, y diseñando una axonometría parcial en el caso del templo-convento. Con tan antitéticas fórmulas compositivas el maestro toscano logra en este fresco sincronizar (simultaneizar) y



reconstruido por Marinangeli, dice: MINISTER TERRAE LABORIS CUM LABORARET IN EXTREMIS ET DIU IAM PERDIDISSET LOQUELAM, CLAMAVIT ET DIXIT: EXPECTA ME, PATER, ECCE VENIO TECUM ET STATIM DEFUNCTUS SECUTUS EST SANCTUM PATREM. EPISCOPUS INSUPER ASSISII IN MONTE SANCTI MICHAELIS ARCHANGELI VIDIT BEATUM FRANCISCUM DICENTEM SIBI: ECCE VADO AD COELUM. ET TALI HORA ITA INVENTUM EST. (citado en Smart 1971: 285).

sinoptizar (visibilizar con una sola mirada) dos acciones distintas en dos distantes lugares.

Un análogo sincronismo sinóptico plantea Giotto en *El festín de Herodes* (1313-1314, en la Capilla Peruzzi de la iglesia de Santa Croce en Florencia. En este cuadro florentino el pintor plasma en la misma composición las dos consecutivas acciones de Salomé recibiendo cerca del calabozo la cabeza del recién decapitado Juan Bautista, y Salomé entregándosela a su madre en el salón del banquete.

Giotto formula una similar sincronía y sinopsis de momentos, lugares y acciones diferentes en el ya analizado fresco de *La matanza de los inocentes*. Como ya apuntamos, en este fresco de la Capilla Scrovegni se observa con un solo golpe de vista a Herodes impartiendo la orden de degollar a los infantes betlemitas en su palacio de Jerusalén, y el posterior degüello de los

en por la



mismos Belén obra de

soldadesca.

1.6. Puesta en escena de lo urbano

Giotto bosqueja una séptima manera de recrear la ciudad mediante la teatralización o puesta en escena de lo urbano-arquitectónico, al exhibir la

urbe y sus edificios como prestigiosa escenografía ante la que el hombre actúa como protagonista.²⁹ Ciertamente es que no siempre resuelve el tema con idéntica fórmula.

A veces plantea de modo explícito el tópico, como se ve en *La expulsión de los demonios de Arezzo* (c. 1295) en la Basílica Superior de Asís.³⁰ Para interpretar el milagro, el artista forja en abierta antítesis dos conjuntos urbano-arquitectónicos: a la derecha, el amorfo cúmulo de casas, edificios torreados y murallas de la miniaturizada Arezzo (la ciudad profana, dominada por los demonios), ante la que Fra' Silvestre lanza su exorcismo; a la izquierda, opuesto a ella, como emergiendo del genuflexo San Francisco, el gigantesco volumen de una bien construida iglesia, símbolo del poder divino vencedor del diablo. Resulta aquí patente la voluntad de Giotto de subrayar la ciudad como escenografía dominante, al extremo de convertirla casi en el genuino protagonista del cuadro: pues, aun si tal protagonismo sería previsible en el caso de la urbe de Arezzo por exigencias del tema propuesto, no cabría



esperarlo del monumental templo, cuyo vigor volumétrico e interés visual resultan aún mayores que los de la propia ciudad (tema central): tal hecho confirma la hipótesis de que con frecuencia Giotto privilegia el valor simbólico sobre el contenido fáctico u objetivo.³¹

²⁹ En una dirección interpretativa bastante similar a la nuestra, Miklós Boskovits (2000: 80) subraya: “Tra le caratteristiche sempre avvertite nel ciclo francescano [se refiere al de la Basílica Superior de Asís] il primo posto spetta forse alla marcata volumetria dei personaggi e al convincente effetto ottico del palcoscenico in cui l’azione si svolge. Non meno importante risulta però l’attenzione prestata dal pittore alla partecipazione emotiva delle figure alle azioni.”

³⁰ El texto latino inscrito bajo la pintura, reconstruido por Marinangeli, dice: CUM BEATUS FRANCISCUS VIDIT SUPRA CIVITATEM ARETHI DAEMONES EXULTANTES ET AIT SOCIO: VADE, ET IN VIRTUTE DEI DAEMONES EXPELLE, SICUT IN DOMINO IPSO TIBI PRAESCRIPITUM EST, CLAMANS IN PORTA, UT AUTEM ILLE OBEDIENS CLAMAVIT, DAEMONES AUFUGERUNT, ET PAX ILLICO FACTA EST. (citado en Smart 1971: 272).

³¹ Casi en nuestra misma línea interpretativa, si bien con muy diferente alcance y significado respecto a lo que proponemos aquí, Eugenio Battisti (1960: 26) expresa: “malgré leur nouveauté, les détails naturalistes semblent n’avoir chez Giotto qu’une importance occasionnelle et secondaire (comme du reste son amour pour la décoration): son but, en fait, est de réduire la multiplicité des apparences à des principes idéaux.”

Otra solución muy distinta al problema de la escenificación teatral de lo urbano-arquitectónico la enuncia Giotto en *El pesebre de Greccio* (c. 1295).³² En esta obra de la Basílica Superior de Asís el pintor ubica la escena dentro de un



templo, cuya materialidad —no descrita por su inexistente arquitectura interior— sólo viene sugerida en los primeros planos por el estrecho altar-cimborrio y el atril, y en el plano del fondo por el iconostasio, el púlpito y el crucifijo pintado, éstos dos últimos vistos en escorzo por su parte dorsal.³³ De todos modos, en este

³² El texto latino inscrito bajo la pintura, reconstruido por Marinangeli, dice: QUOMODO BEATUS FRANCISCUS IN MEMORIAM NATALIS CHRISTI FECIT PRAEPARARI PRAESEPIUM, APPORTARI FOENUM, BOVEM ET ASINUM ADDUCI, ET DE NATIVITATE PAUPERIS REGIS PRAEDICAVIT, ITEMQUE SANCTO VIRO ORATIONEM HABENTE, MILES QUIDAM VIDIT PUERUM IESUM LOCO ILLIUS QUEM SANCTUS ATTULERAT. (citado en Smart 1971: 276).

³³ Analizando obras giottescas de la Basílica franciscana de Asís, como el *Pesebre de Greccio*, y otras de la Capilla Scrovegni en Padua, como *La presentación de María al templo*, o *La expulsión de Joaquín del templo*, Luciano Bellosi (2000: 50-52) destaca como aporte original de Giotto (“Come no si era fatto prima”) el representar elementos constructivos internos de un templo (ambones, púlpitos, baldaquinos, cruces, altares,

cuadro los distintos elementos de la escenografía arquitectónica fungen como estructuras que en ocasiones comprimen (el frontal iconostasio) y otras veces profundizan con sus escorzos (el cimborrio, el atril, el púlpito y el crucifijo) el accionar de los intervinientes en la historia escenificada.

Con una tercera fórmula muy distinta insinúa Giotto la escenificación de lo urbano en *El regalo del manto a un caballero pobre* (c. 1295), en la Basílica Superior de Asís. Para indicar el generoso gesto del *poverello* al desprenderse del manto para cubrir con él a un noble caballero pobre y mal vestido que encuentra en el camino,³⁴ el maestro toscano alinea en primerísimo plano (justo en el “proscenio”) al santo, al caballero y a la cabalgadura (ésta en perfil absoluto), mientras descuelga inmediatamente detrás de ellos el aplanado “telón” escenográfico, en el que perfila sobre empinados montes la ciudad de Asís y uno de sus templos extramuros. A todas luces, esa urbe-miniatura, con sus aledaños, funciona aquí más como plana e ilusionística tramoya teatral que como volumétrico y realista espacio habitable.

etc.), sin representar la arquitectura interna del templo, de la que hace total “abstracción”, sustituyéndola con el típico fondo uniformemente azul.

³⁴ El texto latino inscrito bajo la pintura, reconstruido por Marinangeli, dice: CUM BEATUS FRANCISCUS OBVIUM HABUIT MILITEM QUEMDAM GENEROSUM SED PAUPEREM ET MALE VESTITUM CUIUS, PAUPERIEM PIO MISERATUS AFFECTU, ILLUM PROTINUS, SE EX UTO, VESTIVIT. (citado en Smart 1971: 264).

1.7. Síntesis descriptiva

El octavo tropo retórico mediante el cual Giotto, en fuerte contraste con el estilo de otros pintores del Trecento, recrea la ciudad en el registro de lo poético es la elipsis narrativa, la parquedad escenográfica o la síntesis descriptiva.

Tan comedida austeridad en la representación del motivo es perceptible en obras como *El anuncio a Santa Ana* (1302-1305). En este fresco de la Capilla Scrovegni el artista reduce la entera casa de Ana a una estrecha habitación cúbica, coronada por cuatro frontones, y un porche con terraza encima. Para hacer más tangible esa sintética arquitectura, Giotto, no contento con explotar al máximo la profundidad de la casi exacta perspectiva, conecta por partida doble el exterior con la hermética cerrazón de esa estancia, símbolo del recato de aquella virtuosa esposa: ante todo, haciendo aparecer a medias en la minúscula ventana —en la que casi queda obstruido— al ángel responsable de anunciar a la anciana la buena nueva del nacimiento de un vástago; en segundo lugar, estableciendo, pese a la clausura de la puerta, una nexa significativa entre la habitación y el porche, donde la sirvienta de Ana se afana en preparar el hilo con que tejerá el vestido para la prometida descendencia de su ama, quien, dentro de la alcoba, recibe el anuncio celestial de su ya próximo nacimiento.

Similar síntesis descriptiva refleja Giotto en las dos escenas consecutivas *La Última Cena* y *El lavatorio de los pies* en la Capilla Scrovegni (1302-1305): en ambos cuadros la casa donde se encierra Jesús con sus discípulos para celebrar la Pascua se resume en una paralelepípedica



estancia, apeada sobre finísimas “columnas” y cubierta con un techo a dos aguas, estancia sólo “cerrada” por dos paredes con ventanas, que sirve de fondo contra el que se perfilan Cristo y los apóstoles.

De igual modo, Giotto utiliza esa elipsis compositiva en *La aprobación de la Regla por Inocencio III* (1325-1328) de la Capilla Bardi. En este fresco florentino el pintor compendia la irregular complejidad del Palacio Vaticano en un edificio basilical a tres naves, con paredes y techumbres planas y coronada por frontón triangular. En la nave central de esa “basílica” se disponen, genuflexos, en perfecto orden Francisco de Asís y sus *fraticelli*, al momento de

recibir para su Regla el beneplácito del pontífice, sedente entre los miembros de su curia; para incrementar el sentido dramático y la profundidad espacial de la escena descrita, Giotto llena las imposibles naves laterales con sendas parejas de comparsas monumentalizados.

De una manera aún más audaz el artista opera esa síntesis en la *Presentación de Jesús en el templo* (1302-1305) de la Capilla Scrovegni. Para simbolizar en este fresco la vasta totalidad del



Tras este ya largo análisis de algunos de los principales frescos pintados por Giotto en Asís, Padua y Florencia, parece resultar evidente que este genial pintor toscano propone en su *opus pictórico* una variada plétora de imaginativas fantasías e inteligentes soluciones sobre la arquitec-

templo de Salomón en Jerusalén, donde se verifica el episodio, Giotto plasma un simple altar, coronado por un microscópico baldaquino o cimborrio,ⁱ sostenido por columnas salomónicas. No duda el pintor en recurrir a tan escueto elemento, consciente como está de que ese minúsculo altar constituye el núcleo esencial —el corazón— del templo, al cual puede sustituir metonímicamente con pleno valor significativo.

Conclusiones

tura y la ciudad figurada. Con ellas crea y recrea desde una dimensión retórica una ciudad (im)“posible”, que, sin perder nada de su aura poético, afirma con vigor su proyección conceptual, simbólica y catequética: tantas y tan ingeniosas metáforas urbano-arquitectónicas, mediante las que este febril fundador de ciudades de sueño y ficción nos obliga a fijar nuestros pies en la urbe tangible, mientras nos hace ver al propio tiempo la ingrávida solidez de la ciudad invisible.

Referencias

- Antal, F. (19481), *Florentine painting & its social background. The bourgeois Republic before Cosimo de' Medici's advent to power: XIV and early XV centuries*, New York: Icon editions / Harper & Row.
- Bandera Bistoletti, S. (1992), *Giotto. Catálogo completo de pinturas*, Los Berrocales del Jarama: Akal.
- Barasch, M. (1987), *Giotto and the language of gesture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Basile, G. (1992), *Giotto. La Cappella degli Scrovegni*, Milano: Electa.
- Basile, G. (1996), *Giotto. Las historias franciscanas*, Milán: Electa.
- Battisti, E. (1960), *Giotto*, Genève: Skira.
- Baxandall, M. (1971), *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition (1350-1450)*, Oxford: Clarendon Press.

- Baxandall, M. (1978), *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento. Arte y experiencia en el Quattrocento*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Bellosi, L. (1992), *La oveja de Giotto*, Madrid: Akal.
- Bellosi, L. (2000), “Giotto e la Basilica Superiore di Assisi”, in: Tartuferi, A. (2000), pp. 33-54.
- Bonsanti, G. (c1985), *Giotto*, Padova: Piccin.
- Bonsanti, G. (2000), “La bottega di Giotto”, in: Tartuferi, A. (2000), , pp. 55-73.
- Boskovits, M. (2000), “Giotto: un artista poco conosciuto?”, in: Tartuferi, A. (2000), pp. 75-95.
- Cole, B. (1976), *Giotto and Florentine painting 1280-1375*, New York: Icon Editions / Harper & Row.
- Cruz Valdovinos, J. M. (1997), *Giotto*, Madrid: Debate.
- Fremantle, R. (1975), *Florentine Gothic Painters. From Giotto to Masaccio. A guide to painting in and near Florence 1300 to 1450*, London: Martin Secker and Warburg.
- Gabrielli, M. (1981), *Giotto e l'origine del realismo*, Roma: Bardi Editore.
- Gizzi, C. (2001), *Giotto e Dante*, Milano: Skira.
- Gofen, R. (1988), *Spirituality in conflict. Saint Francis and Giotto's Bardi Chapel*, University Park and London: Pennsylvania State University Press.
- Lunghi, E. (1996), *The Basilica of St Francis at Assisi. The frescoes by Giotto, his precursors and followers*, London: Thames and Hudson.
- Maginnis, H.B.J. (1997), *Painting in the Age of Giotto. A Historical Reevaluation*, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press.
- Meiss, M. (1960), *Giotto and Assisi*, New York: W.W. Norton.
- Meiss, M. (1964), *Painting in Florence and Siena after the Black Death: The arts, religion and society in the mid-fourteenth century*, New York: Harper & Row.
- Mueller von der Hagen, A. (1998), *Giotto di Bondone um 1267-1337*, Köln: Könemann.
- Ramírez, J.A. (dir.) (1996), *Historia del Arte*, Madrid: Alianza Editorial, 4 vols.
- Salvini, R. (1963), *All the paintings of Giotto*, London: Oldbourne.
- Smart, A. (1971), *The Assisi problem and the art of Giotto. A study of the “Legend of St. Francis” in the Upper Church of San Francesco, Assisi*, Oxford: Clarendon Press.
- Spiazzi, A.M. (1991), *La Cappella degli Scrovegni a Padova*, Milano: Electa.
- Stubblebine, J.H. (1969), *Giotto, the Arena Chapel frescoes, with source materials and selected critical writings*, London: Thames and Hudson.
- Tartuferi, A. (a cura di) (2000), *Giotto. Bilancio critico su sessant'anni di studi e ricerche*, Firenze: Giunti / Firenze Musei.
- Vigorelli, G. y E. Baccheschi (1966), *L'opera completa de Giotto (Presentazione di Giancarlo Vigorelli. Apparati critici e filologici di Edi Baccheschi)*, Milano: Rizzoli.
- Yarza Luaces, J. (1996), “Las artes figurativas góticas. 4. El segundo modelo: Italia, en: Ramírez (1996), Tomo 2, p. 287-297.

ⁱ En referencia a *La presentación de Jesús en el templo* de la Capilla Scrovegni, Millard Meiss (1960: 7) apunta que Giotto acentúa el medio de la composición con un cimborrio, que no disminuye la fluida y dinámica interrelación entre las figuras.