

[Recepción del artículo: 21/08/2012]  
[Aceptación del artículo revisado: 01/12/2012]

## TOPOGRAFÍAS DE LA FE EN EL ARTE MEDIEVAL\* SURVEYING BELIEF IN MEDIEVAL ART

HERBERT L. KESSLER  
Johns Hopkins University, Baltimore, MD  
herbkessler@earthlink.net

### RESUMEN

A partir de su reciente artículo sobre los espejos en el arte medieval, el autor estudia el retablo de Ambrogio Lorenzetti en Massa Maritima, analizando la torre sostenida por la personificación de la Esperanza y la vara sujeta por la figura de la Caridad (además del espejo de la Fe). Ambos atributos ponen de relieve la unión entre esta pintura y las técnicas medievales para medir aquello que no está al alcance. A continuación, se examina el caso de los frescos de San Pietro in Valle, cerca de Ferentillo, con el fin de argumentar que las técnicas topográficas de medición ya habían sido utilizadas a finales del siglo XII para establecer y precisar niveles de realidad espiritual en el arte, construyendo un tipo de perspectiva que hizo que los temas representados pareciesen reales y cercanos, a la vez que recordaba a los espectadores que sólo podrían aproximarse a la Divinidad desde la lejanía.

**PALABRAS CLAVE:** perspectiva, agrimensura, topografía, Ambrogio Lorenzetti, Ferentillo, Villard de Honnecourt, Cesi, Foligno, Alatri, Virtudes teologales, Fe, Esperanza, Caridad, Massa Marittima, *Sedes sapientiae*, Pedro de Limoges, Casiodoro, Honorio de Autún, espejo, torre, vara, *Quadrans vetus*.

### ABSTRACT

Returning to Ambrogio's Massa Marittima altarpiece that was a subject of the author's recent article on mirrors in medieval art, the essay examines the tower held by Hope and the rod proffered by Charity as attributes (together with Faith's mirror) that connect the painting to medieval techniques for measuring things that cannot be touched. It then turns to the frescoes in San Pietro in Valle near Ferentillo to argue that surveying techniques had been applied already at the end of the twelfth century to project levels of spiritual reality in art, constructing

a kind of perspective rendering that simultaneously made the depicted subjects seem real and close and also reminded the viewers that they could approach the Divine only from afar.

KEYWORDS: perspective, surveying, Ambrogio Lorenzetti, Ferentillo, Villard de Honnecourt, Cesi, Foligno, Alatri, Theological virtues, Faith, Hope, Charity, Massa Marittima, *Sedes sapientiae*, Peter of Limoges, Cassiodorus, Honorius Augustodunensis, mirror, tower, rod, *Quadrans vetus*.

### MESURAR LA MIRADA Y LA FE: AMBROGIO LORENZETTI Y LA TRANSFORMACIÓN DEL ARTE

En un artículo publicado recientemente en la revista *Speculum*<sup>1</sup>, presté especial atención a la representación de un espejo en la parte inferior derecha del retablo realizado por Ambrogio Lorenzetti entre 1335 y 1337 para el convento agustino de Massa Marittima, actualmente en el Museo di Arte Sacra (Fig. 1)<sup>2</sup>. El espejo, que inicialmente estaba cubierto de pigmento plateado (hoy sólo se puede ver un tono rojizo sobre la zona del espejo), está sostenido por una personificación de la Fe, y muestra el reflejo de la Trinidad como una paloma sobre una cabeza de Jano. Se trata, pues, de un reflejo intangible, que flota en una superficie reflectante que habría captado la luz centelleante de las velas del altar situado justo debajo, sugiriendo así la idea de una Divinidad ilimitada (Fig. 2). Frente a las representaciones tradicionales de la Fe, con atributos como la cruz, en la Capilla de la Arena de Giotto<sup>3</sup>, o el cáliz y la patena en la Capilla Baroncelli de Taddeo Gaddi<sup>4</sup>, en este caso la Fe fue representada con un espejo. Este atributo ofrece, por así decirlo, una visión momentánea de la inefable Deidad, aprehensible únicamente a través de la verdadera creencia, es decir, a través de la fe en cosas que no pueden ser vistas o palpadas directamente<sup>5</sup>. Ambrogio, a través de un cuidadoso y medido esquema compositivo, establece un fuerte contraste en la parte central del retablo: el realismo con el que son representados María, Cristo y los santos, en contraposición con el reflejo del misterioso Dios Trino. Gracias a un uso de la perspectiva muy innovador para la época, el espectador es

\* Traducción: Antonia Martínez Ruipérez. El título de este artículo más ajustado al original inglés sería "Agrimensuras de la fe en el arte medieval", ya que en sentido estricto agrimensura es la ciencia de medir los terrenos, mientras la topografía es la ciencia de describirlos. Sin embargo, se ha optado por "Topografías de la fe", que es más evocador aunque no sea tan literal. En inglés la ciencia de medir espacios, que se ha citado a lo largo de todo el artículo, se expresa con el término "surveying".

<sup>1</sup> KESSLER, H. L., "Speculum", *Speculum*, 86 (2011), pp. 1-41.

<sup>2</sup> HIBBARD, H., "A Representation of Fides by Ambrogio Lorenzetti", *Art Bulletin*, 39 (1957), pp. 137-38. MULLER, N. E., "Reflections in a Mirror: Ambrogio Lorenzetti's Depiction of the Trinity", *Art Bulletin*, 61 (1979), pp. 101-02. DALE, S., "Ambrogio Lorenzetti's Maestà at Massa Marittima," *Source; Notes in the History of Art*, 8 (1989), pp. 6-11. NORMAN, D., "In the Beginning was the Word: An Altarpiece by Ambrogio Lorenzetti for the Augustinian Hermits of Massa Marittima", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 58 (1995), pp. 478-503. MONCIATTI, A.; FRUGONI, CH.; DONATO, M. M., *Pietro e Ambrogio Lorenzetti*, Florencia, 2002.

<sup>3</sup> Véase *The Cambridge Companion to Giotto*, DERBES, A. y SANDONA, M. (eds.), Cambridge, 2004.

<sup>4</sup> GARDNER, J., "The Decoration of the Baroncelli Chapel in Santa Croce", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 34 (1971), pp. 89-114.

<sup>5</sup> Hebreos, 11.1.



Fig. 1. Retablo de  
Massa Marittima de  
Ambrogio Lorenzetti  
(ca. 1335-37).  
Museo di Arte Sacra.  
Massa Marittima

conducido hacia lo alto de los tres escalones, ocupados cada uno de ellos por una de las virtudes teologales. Este sistema de perspectiva está inscrito en una estructura compacta de círculos concéntricos, formada por un elaborado escenario ocupado por un grupo de ángeles músicos y un conjunto jerarquizado de santos y personajes bíblicos: empezando por los santos locales –Catalina de Siena y Cerbone, Francisco y Nicolás de Bari–, ascendiendo hasta los apóstoles y, finalmente, los profetas del Antiguo Testamento; todos ellos mirando atentamente hacia el Dios Encarnado. En todo el retablo, sólo las estrías doradas de la superficie superior del escalón más alto sugieren una advertencia pictórica semejante a la del espejo, esto es, sobre los límites del arte para mostrar la Divinidad: Cristo y Su Madre son totalmente visibles, pero, suspendidos misteriosamente en una plataforma de luz, tampoco ellos pueden ser alcanzados o tocados.

Para concebir una imagen tan notable, Ambrogio había reflexionado sobre la naturaleza de la mirada, tomando como referencia la revolución lograda un siglo antes por influencia de la filosofía natural griega. Concretamente, el gran maestro del Trecento utilizó argumentos presentes en la obra *Tratado moral sobre el ojo*<sup>6</sup>, escrita por Pedro de Limoges en París, en torno a 1280. El fin de este tratado era reconciliar la fe cristiana con las teorías ópticas de Alhazén, transmitidas a través de Roger Bacon y Roberto Grosseteste. En la obra de Pedro de Limoges, al igual que en las teorías en las que se basa, los espejos eran considerados metáforas de la meditación, puesto que con ellos se podían atrapar objetos grandes y lejanos en pequeñas superficies. Así, la interrupción de la mirada directa, compuesta por Ambrogio a través de la

<sup>6</sup> *Liber de oculo morali*, PECHAM (ed.), Augsburgo, 1476, trad. ROMANO, Teofilo, Venecia, 1496. Traducción inglesa: *The Moral Treatise on the Eye*, NEWHAUSER, R. (ed.), Toronto, 2012. Véase también DENNERY, D. G., *Seeing and Being Seen in the Late Medieval World: Optics, Theology and Religious Life*, Cambridge, 2005, pp. 75-116.



Fig. 2. Detalle de la restauración de la Fe con el espejo. Retablo de Massa Marittima de Ambrogio Lorenzetti (ca. 1335-1337). Museo di Arte Sacra. Massa Marittima

perspectiva geométrica, daría lugar a lo que Peter de Limoges llamó “visión bifocal”, que obligaba a los espectadores a “girar [su] mirada desde las cosas exteriores a las interiores”<sup>7</sup>.

En el citado artículo de *Speculum* apenas mencioné las otras dos personificaciones del retablo de Massa Marittima. Señalé, aunque no detalladamente, que la personificación de la Esperanza, situada en el segundo peldaño, funcionaba como contrapartida de la Fe (Fig. 3). Siguiendo la tradición establecida, como podemos ver en los ejemplos de Giotto y Taddeo Gaddi comentados anteriormente, Ambrogio representó la Esperanza dirigiendo su mirada hacia una corona suspendida sobre su cabeza. Realizada en oro con joyas incrustadas y borde de perlas, la corona simboliza la eterna recompensa a los fieles en el mundo venidero. Como dijo el conocido teólogo Honorio de Autún en el siglo XII:

“las gemas de la corona relucen porque los santos brillan con la virtud; los metales, elaborados con fuego para adornar la corona, son los elegidos puestos a prueba con tribulaciones en su camino hacia la Jerusalén

Celeste, para cuyo ornamento han sido elegidos dichos metales; y la corona es la esperanza, es decir, la Iglesia, suspendida entre la tierra y el cielo. Por último, imbricándolo todo, el círculo es Dios, que a todos los contiene”<sup>8</sup>.

Como el chapoteo causado cuando se lanza una piedra a un charco, la corona de la Esperanza extiende su eco por los círculos concéntricos en los que están dispuestos los santos (provistos también de joyas y halos en relieve), en cuyo centro se encuentra Dios. Se trata de una metonimia de la Jerusalén Celeste, y, a su vez, del propio retablo, realizado en colores vivos y oro reluciente.

Tal y como hizo con la Fe, Ambrogio complementó la corona, atributo tradicional de la Esperanza, incluyendo una torre alta, compuesta por una base y cuatro cuerpos decrecientes,

<sup>7</sup> “Exemplo ergo corporalis oculi debet homo ab exterioribus oculis ad interiora converti”; *Tractatus*, cap. VII A xii. Todas las citas del *Tractatus*, han sido extraídas del capítulo VII, incluyendo: “Declinaveru(n)t oculos suos ut no(n) viderent celum. Spirituales aut(em) diu e co(n)trario terrena p(er) amorem no(n) respiciu(n)t s(ive) contemnu(n)t co(n)templat —celestium vehementer intendunt dicentes cu(m) apo(stolo) Phylippi— Nostra co(n)versatio in celis est” (cap. VII A v); además: “nam oculi corp(or)is semetipsos videre nequeu(n)t s(ive) alia co(n)spiciunt e co(n)trario oculi cordis de se no(n) de aliis infallibiliter iudicare pos/sunt. On(?) qui alios iudica(n)t e seipsos no(n) hii oculos mentales co(n)vertunt in corp(or)ales” (cap. VII A viii).

<sup>8</sup> “Gemmarum in corona coruscantes sunt, qui et in virtutibus rutilantes; metalla in igne excocta ad ornatum coronae sumuntur, et electi in camino tribulationis probati ad coelestis Hierusalem decorum eliguntur. Catena, qua corona in altum continetur, est spes, qua Ecclesia a terrenis ad coelestia suspenditur. Supremus circulus cui innectitur, est Deus a quo omnia continentur”, en *Gemma Animae*, cap. 141 (PL, 172, col. 588).

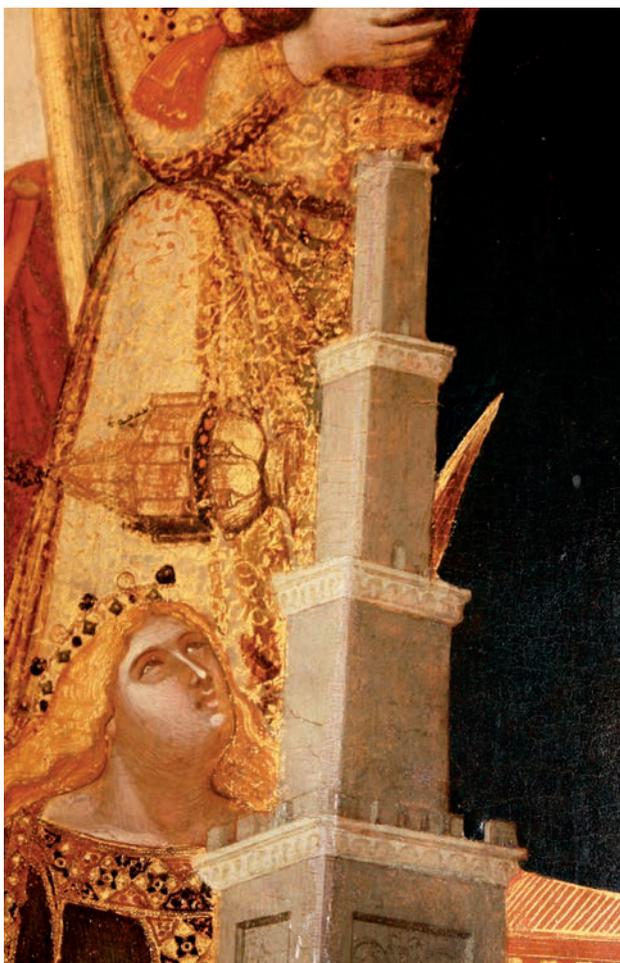


Fig. 3. Detalle de la Esperanza.  
Retablo de Massa Marittima de  
Ambrogio Lorenzetti  
(ca. 1335-1337). Museo di  
Arte Sacra. Massa Marittima

en forma de tarta nupcial, vistos desde una esquina. Este nuevo atributo también está representado de acuerdo con un sistema de perspectiva artificial que, incluso con más intensidad que en el caso de las escaleras, dirige tanto la mirada del fiel como la de la propia personificación más allá de la corona, hasta la Palabra Encarnada. Con el cuerpo inferior decorado con relieves “esculpidos” y molduras ricamente decoradas, la imponente corporeidad de la torre contrasta drásticamente con la frágil presencia del espejo de la Fe, al tiempo que introduce un nuevo tropo visual: la torre, *specula* en latín, implica ver desde lejos (como antónimo de *speculum*, que supone ver de cerca). Ya en la Antigüedad la torre era concebida como la contrapartida del espejo, como podemos ver en un espejo del siglo II conservado en Maguncia (Römisch-Germanisches Zentral Museum; Figs. 4a y 4b), en cuya parte posterior se representa una torre escalonada. De esta manera, y como haría después Ambrogio, se oponen las dos maneras de ver: mirando una cara del espejo, el espectador veía su cara de cerca pero, al girar el espejo,

vería una torre alejada, en este caso el Faro de Alejandría<sup>9</sup>. Un milenio más tarde, Pedro de Limoges entendería este tipo de representación como “el giro de la mirada del exterior al interior de las cosas”.

El faro de Alejandría era un símbolo evidente de refugio seguro. En el s. VI, Casiodoro había utilizado la metáfora de la *specula* como un signo de la esperanza, aplicándola a la torre de Sión en la Jerusalén terrena y, por tanto, a la *ecclesia*:

*Sión* significa en hebreo “torre vigía”, un nombre apropiado para la Iglesia, puesto que ella está preparada para alcanzar las esperanzas futuras, y celebra las promesas de Dios con visión previsor, no tanto en relación con las bendiciones presentes como con las futuras (...) <sup>10</sup>.

El juego *speculum* <espejo> / *specula* <torre vigía> fue muy recurrente. A comienzos del siglo XIII, por ejemplo, el papa Inocencio III lo aplicó a la famosa metáfora de Pablo (en I Corintios, XIII, 12, la misma Escritura donde introduce la tríada Fe, Esperanza y Caridad), “Ahora sólo podemos ver desconcertantes reflejos en un espejo <per speculum in aenigmatē>, pero entonces veremos cara a cara: Sión, es decir, la Iglesia, ahora es vista desde lejos a través de la Fe, y más tarde será contemplada con la mirada [directa]” <sup>11</sup>. Pedro de Limoges también ahondó en el mismo argumento:

Si alguien mira una torre desde la distancia, cuanto más lejos esté de ella, más pequeña parecerá ser, y, cuanto más cerca esté, más grande la verá. Y cuando ese alguien se dirija a la base de la torre, entonces la verá lo más alta posible. Los santos están situados cerca de Dios y, por esta razón (...) se sientan a los pies del Señor como discípulos suyos (...) <sup>12</sup>.

La personificación de la Esperanza determina la situación de los “discípulos de Dios” en la base del retablo de Massa Marittima, en una posición análoga a aquella del hombre corriente del famoso cuaderno de dibujo de Villard de Honnecourt de hacia 1215-1240 (París, BnF, MS fr. 19093, fol. 20) <sup>13</sup>, quien, considerando la hipotenusa de un triángulo formado por una es-

<sup>9</sup> Sobre espejos, véase KRUEGER, I., “Glasspiegel im Mittelalter”, *Bonner Jahrbücher*, 190 (1990), pp. 233-313; y 195 (1995), pp. 209-48. De la misma autora, véase también “Zu einigen großen Smaragden aus Glas”, *Journal of Glass Studies*, 53 (2011), pp. 103-27.

<sup>10</sup> “Sion enim hebraea lingua dicitur specula, quae competenter aptatur Ecclesiae, quoniam ad futuras spes sufficienter instructa promissiones Domini mentis prouidentia contuetur, nec tantum praesentibus quantum futuris beneficiis gloriatur. Merito ergo Sion Ecclesia dicitur, quia speculatio eius in illa contemplatiua uirtute defigitur. Super eam reuera Christus est Rex, quoniam ab ipso regitur atque disponitur”. CASIODORO, *In Psalterium expositio*, Parte 1, Salmo 2; ADRIEN, M. (ed.), (CCSL 62), Turnhout, 1958, pp. 43-44.

<sup>11</sup> “Sion, id est Ecclesiae, quae nunc speculatur per fidem, et tandem per speciem contemplabitur; quia videmus nunc per speculum in aenigmatē, tunc autem uidebimus facie ad faciem (I Cor. XIII); INOCENCIO III, *Commentarium in septem psalmos poenitentiales*. Salmo 4; PL 217, col. 1077.

<sup>12</sup> *Qui enim respicit turrim aliquam a remotis, uidetur ei quanto remotior, tanto minor, et quanto propior, tanto maior. Et cum ad pedem peruenerit turris, eam esse maximam iudicabit. Viri autem sancti sunt prope Deum positi. Vnde petebat vnus ex eis: Libera me, Domine, et pone me iuxta te, ymo sedent ad pedes Domini tanquam eius discipuli, Deuteronomii xxxiii: Qui appropinquant pedibus eius, accipient de doctrina illius.* PEDRO DE LIMOGES, *Tractatus*, cap. 7.

<sup>13</sup> HAHNLOSER, H. R., *Villard de Honnecourt. Kritisch Gesamtausgabe des Bauhüttenbüches ms. fr 19093 der Pariser Nationalbibliothek*, Vienna, 1935, pp. 119-121. BECHMANN, R., *Villard de Honnecourt. La pensée technique au XIII<sup>e</sup> siècle et sa communication*, París, 1993, pp. 219-224.



Figs. 4a y 4b. Espejo antiguo de Maguncia, anverso y reverso. Römisch-Germanisches Zentral Museum. Maguncia

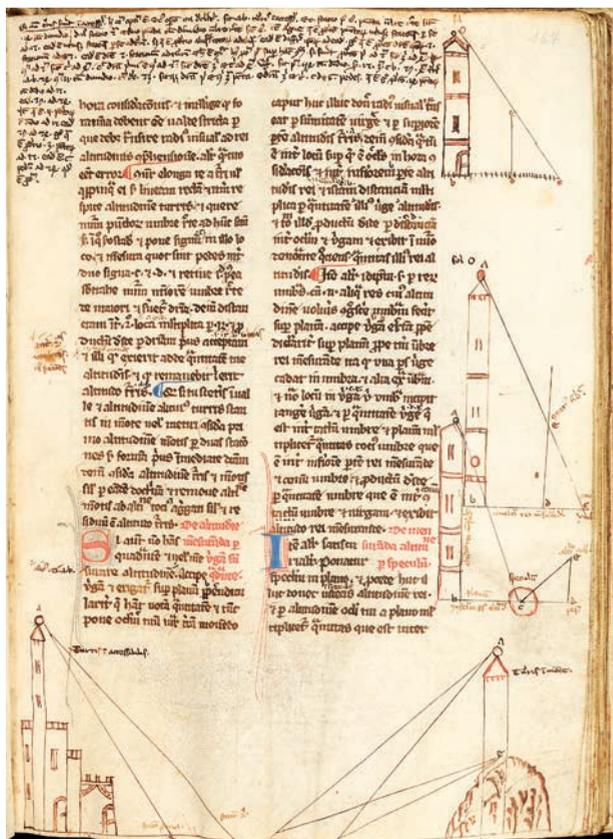


Fig. 5. *Quadrans Vetus*, Princeton University Library, Garrett MS. 99, fol. 167r

estructura alta y distante, demuestra “la forma como se mide la altura de una torre”<sup>14</sup>. Siguiendo la mirada de la Esperanza hasta lo alto de la torre, los espectadores quedan posicionados por debajo de los santos contemplando a Cristo. Pero, al igual que el topógrafo de Villard, sólo pueden calcular la inestimable distancia que hay hasta su Señor a través de la perspectiva geométrica.

Villard y, a su vez, Ambrogio, estaba dibujando con los procedimientos de medida disponibles en textos como los recopilados en el conocido *Quadrans vetus* (que vemos en un ejemplar de finales del siglo XIII conservado en Princeton (University Library, Garrett Ms. 99, fol. 167r; Fig. 5)<sup>15</sup>. En ellos se relacionaban la visión y las matemáticas con el fin de determinar el tamaño de objetos inaccesibles, no sólo la altura de las torres, sino también la altitud de las

<sup>14</sup> Pa[r] chu p[re]n tom le hautece d’one toor.

<sup>15</sup> HAHN, N. L., *Medieval Mensuration: Quadrans Vetus and Geometrie Due Sunt Partes Principales*, Filadelfia, 1982.

estrellas o la profundidad de los fosos. Todo ello podía ser calculado usando una geometría elemental y unos métodos que implicaban observaciones múltiples, espejos y varas de medir. Esta idea nos lleva a la tercera personificación de Ambrogio, la Caridad.

Sentada en lo más alto de la escalera, la Caridad, a la que el apóstol Pablo llamó la más elevada de las virtudes, mira hacia el corazón inflamado que sostiene en su mano izquierda; un símbolo que Giotto también había utilizado en la Capilla Arena, como signo del apasionado deseo de Dios, repetido de la misma manera por Taddeo Gaddi. Sin embargo, tal y como ocurre con la Fe y la Esperanza de Ambrogio, la Caridad también porta un objeto no asociado previamente con ella: una larga y delgada vara, que agarra por dos lazadas con los dedos de su mano derecha. Robert Freyhan identificó el objeto como “una flecha alargada”<sup>16</sup>, mientras que Deborah Norman lo entendió como una lanza o jabalina. No obstante, ambos coincidieron al considerar este objeto como un préstamo de la iconografía de *amor*<sup>17</sup>. Ambas interpretaciones parecen razonables. De hecho, varios textos del siglo XIII asimilan a una flecha la capacidad que tiene la Caridad para penetrar las almas endurecidas. Así por ejemplo, en uno de sus sermones, Inocencio III señaló que, hecha de madera y hierro, una flecha hiere la carne al igual que suscita fervor<sup>18</sup>. Sin embargo, el atributo de la Caridad es más largo que una flecha normal, y ninguno de los cabos muestra un acabado de punta de flecha. De modo que es probable que, en realidad, el atributo añadido no sea una flecha (o al menos no sólo una flecha), sino una *pertica* o *virga*, el instrumento mencionado en el *Quadrans vetus*, e ilustrado en el manuscrito de Princeton junto a un esquema de apariencia similar que también incluye un espejo.

Haciendo un juego de palabras con *virgo*, el término *virga* era recurrente para expresar la condición de María en la jerga de las medidas. Como advertía el teólogo del siglo XII, Alain de Lille, la vara del topógrafo simbolizaba el Ser de Dios circunscrito en los límites de la humanidad: “al igual que la vara se eleva para que se pueda trazar una línea recta, así María fue elevada por las bendiciones y encauzada por la virtud”<sup>19</sup>. Por ello, la vara, sostenida como un cetro por la mano de la Caridad, también puede simbolizar la realeza de María, al tiempo que evoca el tropo cerca-lejos establecido por el contraste *speculum-specula*. Haciendo referencia a esto, Inocencio III indicó que, mientras una flecha somete a distancia, el cetro controla a los súbditos en las distancias cortas<sup>20</sup>. Así, la *virga* de la Caridad compensa la mirada intensa hacia el corazón inflamado; manteniendo el equilibrio entre el afán introspectivo y el conocimiento intelectual en lo más alto de las escaleras, articula las perspectivas establecidas por los instrumentos más próximos, y las redirige hacia el fuero interno.

En suma, Ambrogio introdujo tres instrumentos de medida usados en la ciencia topográfica para averiguar el tamaño de aquello que no puede ser calculado directamente. Mostrándoles los medios disponibles para aprehender a un Dios que —a diferencia de los santos y ángeles en

<sup>16</sup> FREYHAN, R., “The Evolution of the Caritas Figure in the Thirteenth and Fourteenth Centuries”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 11 (1948), pp. 68-86.

<sup>17</sup> NORMAN, “In the Beginning”, pp. 496-497.

<sup>18</sup> Opuscula. “Narratio de laudibus sponsi”; PL 217, col. 955.

<sup>19</sup> *Sicut virga dum in altum erigitur, recta linea dirigitur, sic Virgo Maria in altum beatitudinis fuit erecta, et tramite virtutum directæ; Liber Sententiarum. De Sancta Maria*; PL 210, col. 247.

<sup>20</sup> *Sagittis percellit remotos; virga corripit subditos*; PL 217, col. 952.

la Jerusalén Celeste— no puede ser visto directamente, trataba así de implicar a los espectadores del retablo, ofreciendo distintos medios para un mismo fin, tal y como lo hacían los diagramas y ejercicios topográficos: una medida de cerca, pero fugaz, a través de la Fe; otra desde lejos, por medio de la Esperanza; y una última introspectiva por la vía de la Caridad. Ubicando las virtudes en los peldaños que ascienden hacia Cristo, representados en claroscuro y mostrados desde arriba, igual que en las ilustraciones del *Quadrans vetus*, Ambrogio estaba haciendo referencia a las mismas herramientas científicas que él había utilizado para construir la perspectiva. Así, el retablo fija las coordenadas de la fe con los mismos medios usados para la creación de la obra pictórica. Más aún, lleva a cabo una puesta en escena de cómo acometerla.

Este argumento puede parecer irrelevante, con la excepción, si acaso, de su aplicación a la pintura de Ambrogio. En su clásico estudio sobre la perspectiva pictórica publicado hace cuarenta años, *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* [publicado en español como *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento: arte y experiencia en el Quattrocento*], Michael Baxandall relacionó las técnicas de medida con la aprehensión del arte del Renacimiento por los espectadores coetáneos<sup>21</sup>, incluso introduciendo la figura de Peter de Limoges en su argumentación, que sería reelaborada y pulida por investigadores posteriores<sup>22</sup>. Pero la introducción del espejo, la torre y la vara que hace Ambrogio, un siglo antes de las obras estudiadas por Baxandall, y el *Quadrans vetus*, aún anterior, plantea preguntas más amplias sobre la relación entre la geometría y la práctica artística, incluyendo el uso de la perspectiva artificial *antes* del Renacimiento (incluso antes del Trecento), y sobre la función que dicha geometría jugó en el arte religioso medieval. Estas son cuestiones que sin duda aluden al tema general de este volumen colectivo, esto es: crear a través de las imágenes.

#### LA FE EN PERSPECTIVA: LAS PINTURAS ROMÁNICAS DE FERENTILLO

Así pues, antes que Giotto, Ambrogio Lorenzetti transformó el arte de su época recurriendo a las traducciones latinas de la ciencia óptica árabe que estaban a su alcance. Pero incluso antes que él, otros pintores italianos ya habían experimentado con los efectos de la perspectiva como instrumento para suscitar la fe. El mejor ejemplo lo encontramos en los frescos que adornan la iglesia de San Pietro in Valle, cerca de Ferentillo, en la región de Umbría (Fig. 6)<sup>23</sup>. Realizados alrededor de 1190, en un remoto monasterio a unos ochenta y cinco kilómetros al noreste de Roma y cuarenta kilómetros al sur de Asís, los frescos de San Pietro in Valle revelan un interés precoz por recuperar la técnica clásica para crear la ilusión de tridimensionalidad. Por ejemplo, el meandro en el intradós del arco triunfal, (Fig. 7) copiado de antiguos mosaicos pavimentales romanos, representa la frontera entre el espacio de la iglesia y el santuario, de manera que utiliza la vista física para representar el ámbito invisible de lo ultraterreno, donde se sitúa un óculo azul del que emerge en gesto de bendición la mano divina, la *dextera Domini*. La frustración de intentar ver la Divinidad con ojos humanos, evocada por este enmarañado

<sup>21</sup> BAXANDALL, M., *Painting and Experience in the Fifteenth Century. A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Nueva York, 1972.

<sup>22</sup> Recientemente, ZORACH, R., *The Passionate Triangle*, Chicago, 2011.

<sup>23</sup> *Gli affreschi di San Pietro in Valle a Ferentillo: le storie dell'antico e del nuovo testamento*, TAMANTI, G.. (ed.), Nápoles, 2003.



Fig. 6. Ferentillo, iglesia de San Pietro in Valle: nave



Fig. 7. Ferentillo, iglesia de San Pietro in Valle: detalle del arco triunfal

dibujo abstracto, se incrementa por el ilusionismo, más vigoroso incluso, de los bordes bajo las vigas de la nave (fig. 8). Diseñadas en su mayor parte mediante una técnica de tirar cuerdas tiralíneas y ejecutadas en diferentes *pontate* o lechadas, es decir, en un lugar tangible y al alcance, las ménsulas fingidas de la esbelta moldura superior parecen proyectarse de forma



Fig. 8. Ferentillo, iglesia de San Pietro in Valle: muro izquierdo

ilusionista, aparentando profundidad espacial. Bajo las ménsulas aparecen representados unos peces para indicar el mundo terreno y, en los arcos fajones, pájaros enjaulados (de forma excepcional, se puede ver también un grifo) para simbolizar almas ascendiendo al cielo, pero todavía presas de la carne. La perspectiva artificial construye una membrana óptica imaginada desde abajo, que divide el mundo celestial del terreno, concibiendo así el espacio de la iglesia ocupado por el espectador como una región intermedia en la que se escenifican las historias sagradas. El efecto queda acentuado por bandas de ménsulas fingidas, más modestas en escala, pero igualmente logradas, que separan los diferentes registros narrativos. Éstas descansan, por así decirlo, sobre columnas fingidas (Fig. 9) que también parecen proyectarse dentro de la nave, creando un impresionante *scenae frons*, donde los episodios bíblicos representados aparecen como en una obra teatral que se despliega ante nuestros ojos (Fig. 10). Sólo los temas eternos, paradisíacos y celestiales, representados entre las ventanas, están exentos de elementos que los enmarquen. Por tanto, estos elementos deben ser comprendidos como otro rasgo diferenciador entre ambos reinos, el celestial y el terrenal.

Entre esos temas celestiales, libres de marco, hay una excepción que merece la pena destacar: en la escena de la Expulsión del Paraíso, al final del registro superior de la pared izquierda, los elementos arquitectónicos –tanto ilusorios como reales– están dispuestos con el fin de marcar una transición desde el mundo superior al secular (Fig. 11). La puerta del Edén está representada con la forma y el tamaño de la ventana que la precede, y ha sido engrosada para sugerir la profundidad de los vanos auténticos. Sin embargo, está bloqueada por un cielo



Fig. 9. Ferentillo, iglesia de San Pietro in Valle: Abraham y los tres ángeles

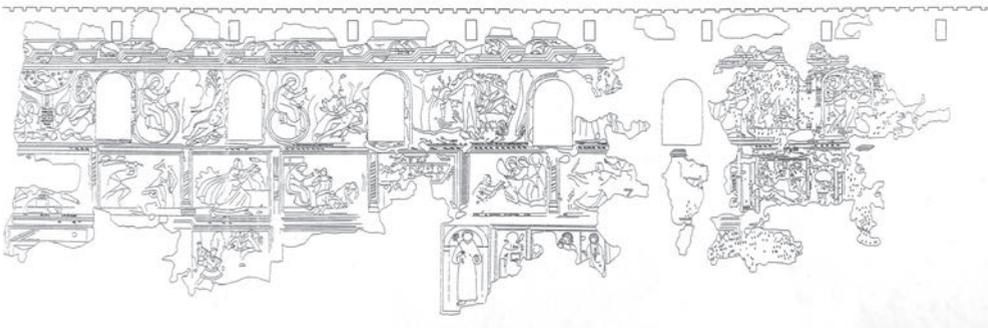


Fig. 10. Ferentillo, iglesia de San Pietro in Valle: esquema del muro izquierdo

azul que señala la ausencia de la Divina Presencia, que sí se hace patente de forma simbólica a ambos lados de la nave mediante la luz natural. Adán y Eva están representados en la profunda plataforma del interior de la portada, vista desde arriba y cubierta de flores. En contraste con el ángel, cuya pierna derecha se solapa con el arco para indicar que él no abandona el Paraíso, las piernas de Adán, iluminadas en la parte izquierda con los resquicios de la luz del Edén, están

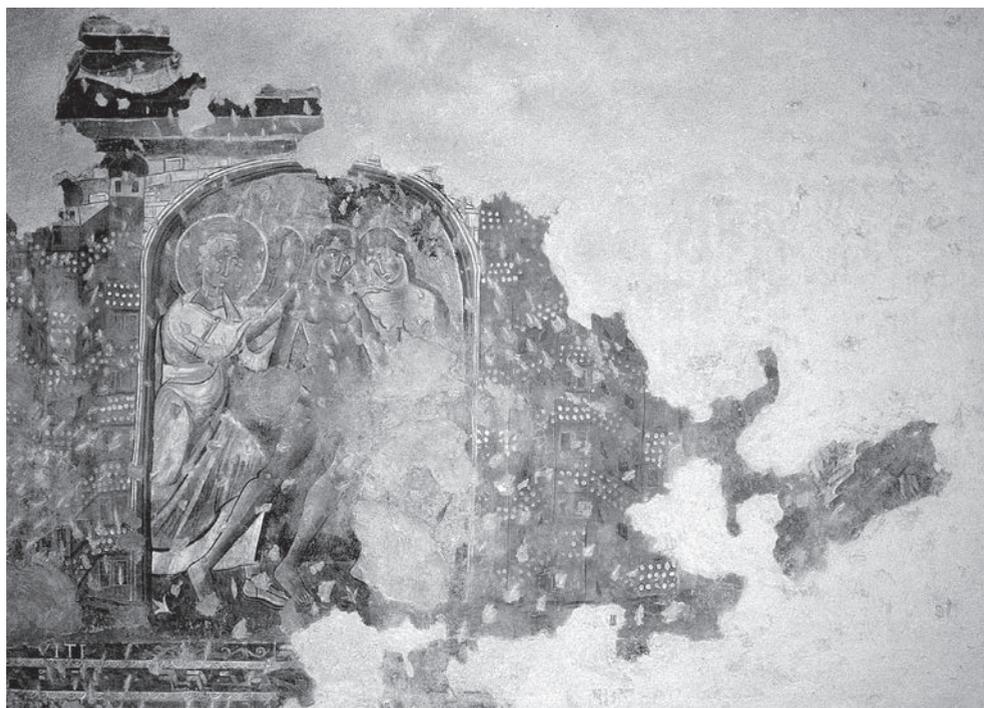


Fig. 11. Ferentillo, iglesia de San Pietro in Valle: Expulsión del Edén

oscurecidas gradualmente por la sombra del mundo terreno, puesto que la pareja primigenia sí sucumbe al mundo “real” y a las leyes físicas del mismo. La puerta está abierta en una pared dorada y decorada con gemas, que se identifica con la frontera entre el jardín del Génesis y la Jerusalén Celeste, a la que sólo los bendecidos regresarán al final de los tiempos. Esta puerta hace las veces de conector entre el Paraíso y la propia iglesia de San Pietro, enlace entre la Iglesia celestial y la estructura decorada que supone su réplica terrena. Del mismo modo como Ambrogio lo hará en el siglo XIV en el retablo de Massa Marittima, ya los pintores de Ferentillo organizaron cuidadosamente las imágenes para plasmar recursos visuales que establecieran una jerarquía de la fe, al mismo tiempo que trataron de hacer ver a los espectadores la dinámica y la artificialidad esencial de la propia pintura. El afán de los pintores de Ferentillo de articular el plano pictórico aplicando recursos ópticos se implementa de forma aún más radical en el episodio del Regreso de los Magos, en la pared frontal (Fig. 12). Los reyes están retratados describiendo un movimiento de izquierda a derecha, reafirmado por el *titulus: reversi sunt*. El primero, representado de tres cuartos, entra por una puerta, cuyo arco recorta la silueta del rey; el segundo, de perfil, apenas se solapa con su compañero, y trota a caballo delante de un nuevo arco, desplazándose en profundidad hasta el primer plano; y, de forma inversa al primer mago, el tercero está audazmente representado de espaldas, desapareciendo por otra puerta, de manera que la cabeza del caballo y su pierna izquierda están ya ocultas, sugiriendo



Fig. 12.  
Ferentillo, iglesia de San  
Pietro in Valle: el Regreso de  
los Magos

un movimiento de retroceso hacia un lugar distante que es invisible. A diferencia de la puerta del Edén en la Expulsión, los arcos en este episodio no están diseñados en tres dimensiones. A pesar de ello, se despliegan eficazmente para sugerir una acción realista y, al igual que las columnas que enmarcan la escena, se pintaron para realzar la credibilidad y presencia de la narración histórica.

El uso del espacio construido para articular e interpretar las Escrituras es aún más sutil en la escena de la Adoración de los Magos, situada inmediatamente antes de ésta (Fig. 13). La ilustración de la acción principal es bastante sencilla: suspendido al fondo, un ángel (vestido de un blanco puro, para identificarlo como la estrella que condujo a los Magos hacia Cristo) guía a los reyes hasta el Niño, que es mostrado por su madre; el primer mago se aproxima en un plano amplio ligeramente por delante del resto, mientras que los otros dos reyes se mantienen atrás, sugiriendo distancia espacial al tiempo que una subordinación jerárquica. La escena no sólo expone la disposición narrativa en dos registros horizontales leídos desde el ábside. Además, también ocupa un lugar crucial a lo largo de un eje central de la pared dedicada al Nuevo Testamento, de modo que se imbrican de diferentes maneras los temas de la Encarnación y la Adoración. Flanqueada por las escenas de Cristo en majestad adorado por los ángeles (una escena desafortunadamente destruida en gran parte; y por Cristo aclamado por Zaqueo y otros ciudadanos al entrar en Jerusalén (Fig.14), la Adoración de los Magos –como las dos anteriores– incluye una cita figurativa del famoso icono de la Madonna Avvocata, con el fin de hacer referencia a la devoción representada en él. Este icono fue muy conocido, hasta el punto de que en versiones contemporáneas se repiten sus principales rasgos: vestiduras festonadas en dorado, los gestos de las manos (adaptados en este caso a la acción narrativa) y la mirada hacia



Fig. 13. Ferentillo,  
iglesia de San  
Pietro in Valle: la  
Adoración de los  
Magos



Fig. 14. Ferentillo,  
iglesia de San Pietro  
in Valle: Entrada a  
Jerusalén

fuera<sup>24</sup>. La homóloga de la Madonna Avvocata, la imagen aquerópita del Laterano, también muy copiada en la región, muestra una idea similar de penetración devocional en el episodio de la Entrada a Jerusalén. Siguiendo a Zaqueo, quien, de acuerdo con el Evangelio de Lucas, estaba “ansioso por ver cómo era Cristo”, los visitantes de la iglesia pueden ver una buena representación de él, pero sólo indirectamente, a través de un icono. Y, en la cúspide, la Majestad está basada en imágenes de Cristo entronizado que se encuentran en ábsides romanos. Así, el espectador de los frescos es conducido de forma ascendente, pasando por la Pasión de Cristo, la Glorificación, y la Exaltación. Estas fases se presentan a través de las citas de tres famosos iconos, que son adorados respectivamente por los habitantes de Jerusalén, los reyes paganos de Oriente y los ángeles del cielo.

El pintor de Ferentillo estructuró una perspectiva racional a partir de estas citas, con el fin de imprimir fuerza al proceso de ascensión espiritual en términos de la visión humana. En la única alteración del marco de *scenae frons*, el pintor embute la torre de Jerusalén, es decir, la *specula de Sión* en la escena de la Entrada de Cristo, en una de las columnas fingidas que estructuran el discurso narrativo. Al hacer esto, traslada a la pintura la exégesis de Casiodoro: “*Sión*, en hebreo, significa ‘torre-mirador’, un nombre adecuado para la Iglesia”. Imaginándose la *specula* como parte del marco ilusionista, el pintor identificó Sión con la propia iglesia de San Pietro, y sus frescos, como medios para ver Jerusalén y los eventos sagrados que tuvieron lugar allí, aunque sólo desde lejos. Además, prefigurando la personificación de la Esperanza realizada por Ambrogio, el pintor usó la torre para dirigir la atención de los fieles hacia arriba, donde se encontraban la Virgen y el Niño. Allí, transformando la figura de medio cuerpo del icono en una de cuerpo entero, hizo presente a la Madonna a través de otro uso precoz de la perspectiva geométrica: colocada en el mismísimo extremo de la composición, la Virgen es la única figura en todo el conjunto pictórico que se superpone al marco rojo (excepto el halo del ángel-estrella), con el resultado de que su trono, aparentemente enfrente de la columna-marco, introduce pictóricamente a la Madona dentro de la nave.

Profundizando en el efecto que produce la mirada hacia fuera de la Madonna Avvocata, el ilusionismo de la pintura en San Pietro evoca auténticas imágenes de culto tridimensionales y pintadas con colores vivos, del tipo *sedes sapientiae*, que estaban empezando a difundirse con éxito en la región de Umbría. Una de éstas, en Alatri (Santa María), alberga una imagen en relieve dentro de la historia de la infancia de Cristo; otra, cerca de Cesi (Santa María; Fig. 15), a tan sólo veintiséis kilómetros, ofrece un paralelo muy parecido incluso en pequeños detalles, como las bases de los arcos. Un tercer caso se encuentra en Foligno (Santa María Infraportas, ligeramente más lejos y hacia el norte; este relieve estaba aún colocado en la pared de la iglesia cuando fue fotografiado hace un siglo. Tal ejemplo deja constancia de la forma en la que los relieves italianos del Trono de Sabiduría están a caballo entre la escultura y el ilusionismo pictórico, entre la presencia y la distancia. El fresco de San Pietro hace lo mismo al usar mecanismos visuales: no sólo realiza el efecto de inmediatez y conexión con el mundo, sino que también tramita la transición de un estado de creencia a otro. Siguiendo la dirección narrativa,

<sup>24</sup> KESSLER, H. L., “The Icon in the Narrative”, en *Spiritual Seeing: Picturing God’s Invisibility in Medieval Art*, Filadelfia, 2000, pp. 1-28. ROMANO, S., “Il ciclo di San Pietro in Valle: struttura e stile”, en *Gli affreschi*, pp. 41-75 y 64-70.

el espectador empieza mirando indirectamente a la Adoración, pero, captado por lo que Pedro de Limoges pronto llamaría “visión bifocal”, es atraído por el icono, que parece irrumpir dentro del espacio de la iglesia y, a través de un énfasis de la mirada, percibe la imagen sagrada como auténticamente presente. De esta manera, el fresco equipara a los peregrinos de San Pietro in Valle con unos reyes magos modernos (seguramente, los exvotos representados en la parte inferior no son fruto de la casualidad), quienes empiezan aceptando lo que ven, y luego reconociendo en ello lo que creen. Como en el retablo de Ambrogio, el arte y las técnicas de mirar construyen la dinámica de la fe.

María en la Adoración de los Magos es la única figura que determina la acción narrativa. Parece irrumpir en el espacio del espectador, sin embargo, Ella y el Niño no son los únicos que miran hacia fuera, sino que están conectados con el centro de la pared del Antiguo Testamento a través de la figura de Adán en la escena del Nombramiento de los Animales. Caracterizado como el humano ideal, erguido encima de una colina de la que brotan cuatro ríos, el primer hombre es representado mirando a través de la nave hacia el “Nuevo Adán” de la *Maiestas Domini*. Al igual que las criaturas del ámbito terrestre lo adoran, como los judíos y los reyes de Oriente honran a Cristo, él venera a un Dios adorado por los ángeles (de la misma manera como se nos induce a hacerlo a nosotros en el retablo de Ambrogio). Aún sin mancillar por el pecado (la Caída vendrá después), el primer hombre es consciente así del axioma de la fe (plasmado también en la Expulsión del Paraíso, al final del registro): que la humanidad sacrificó su mirada privilegiada capaz de aprehender lo inefable, cuando la primera pareja pecó. Este axioma se convirtió en el tema fundamental de la obra de Pedro de Limoges, *Tratado moral sobre el ojo*, en el que se desarrolla un tropo de Hugo de San Víctor: “Hay en nosotros tres ojos, esto es, el de la contemplación, el de la razón y el de la carne. Por el pecado del primer hombre se nos cegó el ojo de la contemplación. El ojo de la razón es legañoso; y el ojo de la carne permaneció claro”<sup>25</sup>. Adán, la encarnación de la especulación, es representado en Ferentillo como recordatorio para aquellos que se esfuerzan por saber por qué ellos no pueden ver a Dios; pero, al unir el cielo con la tierra en el espacio eclesiástico, él funciona en gran parte como el espejo



Fig. 15. Cesi, iglesia de Sta. María: Virgen con Niño

<sup>25</sup> “Triplex est in nobis oculus scilicet oculus co[n]templatio[n]is et oculus ratio[n]is et oculus carnis. Propter peccatu[m] p[ri]mi hom[in]is oculus co[n]templatio[n]is in nobis est extinct[us]. Oculus ratio[n]is est lippus; et oculus carnis remansit clarus”. PEDRO DE LIMOGES, *Tractatus*, cap. 11.

del *Quadrans vetus*: transmitiendo la imagen de una realidad inconmensurable y reduciendo la distancia hasta ella. A aquellos que se hallan ante el prototipo de toda la humanidad se les recuerda que el regalo de la visión espiritual está en trance de perderse, pero puede ser recuperado, no a través de la vista carnal, sino únicamente a través de la fe.

Así pues, los frescos de Ferentillo, pintados un siglo antes que los de San Francisco de Asís<sup>26</sup>, usan la geometría de la teoría óptica para situar al espectador piadoso en una jerarquía espacial cuidadosamente establecida, que lo conduce hacia la Divinidad. De esta manera, estos frescos evocan –tal vez incluso más que los de Asís– el caso de la Trinidad de Masaccio en Sta. Maria Novella (Florence)<sup>27</sup>, el ejemplo clásico de principios del siglo xv en el uso de la perspectiva (casi) monofocal. Las pinturas de Ferentillo suscitan a la vez importantes cuestiones sobre el discurso histórico-artístico tradicional, que sitúa la transformación del arte a finales del siglo xiii merced a las traducciones al latín de textos árabes sobre óptica, que empezaron a estar disponibles, en gran parte, gracias a los escritos de teólogos-científicos franciscanos. Estos frescos confirman la hipótesis de que tanto la geometría, como la perspectiva artificial ya habían servido para lo que llamaré “la exégesis de la visión” en un periodo muy anterior de la Edad Media, es decir (usando las palabras de Pedro de Limoges), para la clarividencia del ojo corporal hacia una visión elevada. Al mismo tiempo, esta exégesis también había sido usada para afirmar la insuficiencia –a pesar incluso del arte bifocal– y para captar el “tercer ojo”.

El arte hizo visible lo sagrado, incluso lo hizo parecer cercano; pero las sofisticadas técnicas desplegadas para plasmarlo en estas obras –incluyendo el astrolabio que Jane Andrews Aiken ha mostrado que representó Masaccio– aseveran que las imágenes pintadas sólo capturan la apariencia superficial. En el magnífico fresco de la Trinidad de Sta. Maria Novella, al igual que en Ferentillo y en el retablo de Ambrogio en Massa Marittima, la perspectiva, y todas las contradicciones que introduce, recuerdan a los espectadores la inconmensurable distancia que existe entre la humanidad y la inefable Deidad. Como la torre vista desde lejos o los “desconcertantes reflejos en el espejo”, el tipo de contemplación posible para Adán antes de la Caída, y que los santos disfrutaban en el cielo, está esencialmente fuera de nuestro alcance. Los mecanismos de la visión derivados de las ciencias de la medición espacial –la topografía y la agrimensura– ponen de relieve este aspecto al afirmar la insuficiencia incluso de estas notables imágenes. El arte, cuanto más cercana muestra a la Divinidad, más acentúa la necesidad de contemplar, no ya lo que está frente a nuestros ojos, sino las cosas *no visibles*. Es esto lo que constituye la verdadera definición de fe. Sólo formulándolo así, el arte puede funcionar como un instrumento para creer en la Divinidad encarnada, que era real y presente y, al mismo tiempo, visible sólo desde lejos.

<sup>26</sup> BELTING, H., *Die Oberkirche von San Francesco in Assisi. Ihre Dekoration als Augabe und die Genese einer neuen Wandmalerei*, Berlín, 1977. ROMANO, S., *La basilica di San Francesco ad Assisi. Pittori, botteghe, strategie narrative*, Roma, 2001.

<sup>27</sup> VERDON, T., “Rappresentazioni della Santissima Trinità=Representations of the Holy Trinity Représentations de la Sainte Trinité”, en *Ratio imaginis: Esperienza teologica, esperienza artistica*, Florencia, 2001 <=Vivens homo, 12.1>, pp. 207-15. AIKEN, J. A., “The Perspective Construction of Masaccio’s *Trinity* Fresco and Medieval Astronomical Graphics”, *Artibus et Historiae*, 16 (1995), pp. 171-87.