

Los Crucificados en la obra pictórica de Tommaso Masaccio

Manuel José GARCÍA SANGUINO
Universidad Complutense de Madrid

I. Introducción.

II. Tommaso Masaccio: *Maniera Buona Delle Picture*.

2.1. *La crucifixión en el Políptico de Pisa.*

2.2. *La crucifixión en el fresco de La Trinidad.*

III. Conclusión.

IV. Bibliografía.

I. INTRODUCCIÓN

La crucifixión¹ de Jesús de Nazaret es un hecho narrado en los Evangelios, que relata la muerte de Cristo en el Gólgota. La crucifixión ha sido uno de los temas más recurrentes en la Historia del Arte occidental. El presente artículo analiza pormenorizadamente el tema de la crucifixión en la obra pictórica de uno de los pioneros del Renacimiento italiano: Tommaso Masaccio.

Los estudios de la obra de Masaccio se iniciaron en la segunda mitad del siglo XIX, concretamente en 1861, tras el descubrimiento de *La Trinitá*. En la primera mitad del siglo XX se consiguieron una mayor amplitud de datos gracias a la restauración de la mitad del *Político de Pisa*. En la segunda mitad del siglo XX, por lo que respecta a la obra de Masaccio, los estudios sobre el análisis de su obra alcanzaron una madurez incuestionable.

Italia, que durante la Edad Media había desarrollado un arte con unas pautas claramente diferenciadas, inició en el siglo XIV la configuración de un nuevo lenguaje plástico al margen de las soluciones formales góticas: basada en un naturalismo incipiente, iniciada por Giotto en Florencia y por los pintores de la Escuela de Siena. Los pintores del Trecento italiano fueron conscientes de la renovación desarrollada por su arte. Los planteamientos de estos pintores ejercieron una profunda influencia posterior. El nuevo lenguaje se planteó como una actividad surgida en relación con un proceso de secularización.

El arte del Renacimiento apareció como un arte renovador. Masaccio pertenece al Quattrocento, primera fase del Renacimiento italiano. Habrá que esperar a los artistas de principios del Quattrocento para hablar de verdadera revolución artística.

¹La crucifixión es un método antiguo de ejecución, donde el condenado es atado o clavado en una cruz de madera o entre árboles o en una pared, y dejado allí hasta su muerte. Esta forma de ejecución fue ampliamente utilizada en la Roma Antigua y en culturas vecinas del mediterráneo; métodos similares fueron inventados por el Imperio Persa. La crucifixión fue utilizada por los romanos hasta el año 337 d. C., después de que la religión cristiana fuese legalizada por el Imperio Romano en el 313 d. C. favorecida por el emperador Constantino, pero antes de que se convirtiera en la religión oficial del imperio.

II. TOMMASO MASACCIO: MANIERA BUONA DELLE PICTURE

Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai llamado Masaccio (San Giovanni Valdarno, Arezzo, 21 de diciembre de 1401-Roma, otoño de 1428) hijo de ser Giovanni di Mone, notario, y de Monna Jacopa di Matinozzo. Junto a Filippo Brunelleschi² (Florencia, Italia, 1377-Florencia, Italia, 15 de abril de 1446) y Donatello³ (Florencia, Italia, c. 1386-Florencia, Italia, 13 de diciembre de 1466) son los iniciadores del Quattrocento y, por tanto, los precursores del Renacimiento en Europa, en general, y, en Italia, en particular. Masaccio es el gran innovador de la pintura italiana del Quattrocento. Citado por Leon Battista Alberti⁴ (Génova, Italia, 18 de febrero de 1404 - Roma, Italia, 1472) en su *Tratado de Pintura*⁵, junto con Ghiberti⁶ (Florencia, 1378-Florencia, 1 de diciembre de 1455), Luca della Robbia⁷ (Florencia, c. 1399-Florencia, 1482), Donatello o

² Brunelleschi fue un arquitecto, escultor y orfebre renacentista italiano. Considerado como una figura capital para el estudio de la arquitectura renacentista italiana, y de gran repercusión posterior.

³ Su nombre completo fue Donato di Niccolò di Betto Bardi. Escultor del Quattrocento italiano, considerado como uno de los padres del Renacimiento en Italia junto a Brunelleschi, Masaccio y Alberti.

⁴ Leon Battista Alberti. Fue Secretario Personal de cuatro Papas, humanista, arquitecto, matemático y poeta italiano, como actividades principales. Otras actividades que desempeñó fue la de criptógrafo, lingüista, filósofo, músico y arqueólogo. Como tratadista escribió *De pictura* donde proporciona la primera definición de la perspectiva científica; *De re aedificatoria* (obra que termina en 1450) en la que describe toda la casuística de la arquitectura moderna y, por último, *De statua* (1464) donde expone las proporciones del cuerpo humano. Los Alberti fueron exiliados de Florencia en 1387 y readmitidos en 1428, año en el que seguramente Leon Battista visitó la ciudad por primera vez. Se sabe con seguridad que Alberti formaba parte de la corte papal que asistió al Concilio de la unión de las Iglesias en 1434.

⁵ Leon Battista Alberti escribió *De pictura* y *Della pintura*, redactados en latín y en vulgar en 1435 y 1436 respectivamente. El *Tratado de Pintura* de Leon Battista Alberti, según algunos historiadores del arte, tiene una gran deuda con Filippo Brunelleschi y Masaccio. El tratado de Alberti está dedicado a Giovanni Francesco Gonzaga, señor de Mantua (1407-1444) y mecenas de una influyente escuela humanística, La Giocosa, dirigida por Vittorino da Feltre, quien previamente había sucedido al maestro de Alberti, Barzizza, en la cátedra de retórica en Padua. Alberti probablemente le conoció en 1438 y le dedicó el tratado *De pictura* hacia 1440. Más tarde diseñó varios edificios para su hijo, Ludovico (1444-1478): el coro de SS. *Annunziata* en Florencia, y las iglesias de *San Andrea* y *San Sebastiano* en Mantua. La edición que he manejado para la confección del presente artículo es L. B. Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid 1999.

⁶ Lorenzo Ghiberti, escultor, orfebre, arquitecto y escritor del Quattrocento. En 1401 participó y ganó el concurso para decorar las segundas puertas del baptisterio de la catedral de Florencia, en el que también fue finalista Filippo Brunelleschi. En el taller de Ghiberti se formaron figuras de primer orden del Renacimiento como Donatello, Michelozzo di Bartolommeo (Florencia, 1396-Florencia, 1472), Uccello (1397-1475), Masolino (Panicale, 1383-San Giovanni Valdano, 1440) y Filarete. El trabajo en las segundas puertas duró más de veinte años (de 1403 a 1424). Posteriormente el gremio de comerciantes de Florencia le encomendó el encargo de ejecutar para el mismo baptisterio una tercera doble puerta, que acabó en 1452.

⁷ Luca della Robbia. Nacido en el seno de una familia de tintoreros, empezó como escultor de mármol y estudió la escultura antigua. En mármol realizó la *Tribuna de los Cantores*, en la

Brunelleschi⁸, e incluido en las *Vidas* de Giorgio Vasari⁹ (Arezzo, Florencia, 30 de julio de 1511– Florencia, 27 de junio de 1574).

Masaccio a lo largo de los pocos años que vivió, quiso rodearse con aquellos artistas que investigaban nuevas formas de expresión como Brunelleschi o Donatello. La revolución científica de la perspectiva, es la base de su formación. Pese a su corta vida Masaccio realiza una revolución plástica sin parangón en la historia de la pintura florentina. La instrucción del artista se planteó como una recuperación de la idea vitruviana de la formación integral, en la que la conjunción de los conocimientos teóricos con los prácticos era el fundamento de la actividad artística. Al comienzo de *Los Diez Libros de Arquitectura* (Lib. I. Cap. 1: *La arquitectura y los arquitectos*), Vitruvio¹⁰, refiriéndose a los conocimientos que deben tener los arquitectos, señala:

*“La arquitectura es una ciencia adornada con numerosas enseñanzas teóricas y con diversas instrucciones, que sirven de dictamen para juzgar todas las obras que alcanzan su perfección mediante las demás artes. Este conocimiento surge de la práctica y del razonamiento. La práctica consiste en una consideración perseverante y frecuente de la obra que se lleva a término mediante las manos, a partir de una materia, de cualquier clase, hasta el ajuste final de su diseño. El razonamiento es una actividad intelectual que permite interpretar y descubrir las obras construidas, con relación a la habilidad y a la proporción de sus medidas”*¹¹. Continúa diciendo: “Por tanto, aquellos arquitectos que han

Catedral de Florencia. En 1446, Luca y su hermano Marco, compraron una gran casa para instalar un taller y un horno, pues se especializó en la creación de obras en terracota esmaltada. En 1448 murió Marco dejando a cargo de Luca a sus seis sobrinos, entre los cuales destacó Andrea que es el más conocido. Las obras de los Della Robbia se caracterizan por su gracia, el brillante colorido del esmalte (especialmente el blanco y el azul), la finura del modelo y la frescura del diseño.

⁸ En un manuscrito dedicado a Filippo Brunelleschi, de gran importancia histórica y artística, cita a este grupo de artistas entre los que figura Masaccio. La dedicatoria al arquitecto Brunelleschi se encuentra únicamente en el MS (II. IV. 38 de la Biblioteca Nacional de Florencia). La dedicatoria está incluida en el *Tratado de Pintura*.

⁹ Giorgio Vasari fue un arquitecto, pintor y escritor italiano. Es célebre sobre todo por sus biografías de artistas italianos, colección de métodos, anécdotas, rumores y leyendas recogidas en su libro *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, en una primera edición de 1550, y en una segunda edición ampliada en 1568. Fuente primordial para el conocimiento de la historia del arte italiano. Para la realización de este artículo he manejado las ediciones de 1550 y la de 1568, que en la bibliografía aparecen con las fechas de 2006 y 1945 respectivamente.

¹⁰ Marco Vitruvio Polión fue un arquitecto, escritor, ingeniero y tratadista romano del siglo I a.C. Es el autor del tratado sobre arquitectura más antiguo que se conserva y el único de la Antigüedad Clásica, *De Architectura*, en 10 libros.

¹¹ Marco Vitruvio Polión, *Los diez libros de arquitectura*, Madrid 1995. Lib. I. Cap. 1: *La arquitectura y los arquitectos*, p. 59.

puesto todo su esfuerzo sin poseer una suficiente cultura literaria, aunque hubieran sido muy hábiles con sus manos, no han sido capaces de lograr su objetivo ni de adquirir prestigio por sus trabajos; por el contrario, los arquitectos que confiaron exclusivamente en sus propios razonamientos y en su cultura literaria, dan la impresión que persiguen más una sombra que la realidad. Pero, los que aprendieron a fondo ambas, sí lo han logrado, adquiriendo enorme consideración, pues se han equipado con todas las defensas, como así fue su objetivo”¹².

Al comienzo de la Vida de Masaccio, Vasari señala que

“Masaccio, deseoso de adquirir renombre, juzgó que la pintura no es nada más que una imitación de las cosas vivas de la naturaleza con el solo empleo del dibujo y del color, y que cuanto más fiel sea la reproducción más alta es la calidad del artista. Esta idea de Masaccio lo llevó a profundizar en el estudio incesantemente y a adquirir así tanto conocimiento, que puede afirmarse que es uno de los primeros artistas que se liberó de la dureza de líneas y venció las dificultades e imperfecciones del arte; dió movimiento, fuerza y vida a las actitudes, y dotó a las figuras de un cierto relieve natural no logrado por pintor alguno hasta entonces”¹³.

De este texto tan elocuente se sacan dos conclusiones que son la aportación de Masaccio a la historia de la pintura, y la repercusión trascendental que tendrá posteriormente: la recuperación del buen estilo de la pintura y la creación del sistema de representación de la naturaleza desde una perspectiva monofocal tridimensional. Vasari señaló que los modelos de la Antigüedad para los pintores fueron los mismos que para los arquitectos y los escultores. Sobre este particular señala Vasari que

“Masaccio comenzó a practicar la pintura en la época en que Masolino da Panicale realizaba la capilla de los Brancacci, en la iglesia del Carmine de Florencia, y se guió por el estilo de Filippo (Brunelleschi) y de Donato (Donatello), aunque su arte era distinto del de ambos maestros y se dedicó más que nada a hacer que sus figuras, llenas de vida y donaire, se asemejaran en lo posible al natural”¹⁴.

¹² *Ídem*, p. 59.

¹³ Giorgio Vasari, *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*, Buenos Aires 1945, t. I, p. 237.

¹⁴ *Ídem*, p. 238.

El nuevo sistema de representación fundamentado en las leyes y principios de la perspectiva, hizo que Masaccio fuera mucho más lejos que los pintores que le siguieron. A este respecto Vasari dijo de su pintura que *“Tanto difieren sus dibujos de los de sus contemporáneos, que sus obras pueden resistir sin desmedro el parangón con las modernas. Se dedicó al estudio de la técnica y resolvió en forma original y admirable las dificultades de la perspectiva. Empleó más que otros artistas, el desnudo y los escorzos, que se utilizaban poco en aquel entonces. Tenía mucha facilidad para realizarlos, así como para plegar con gracia los paños”*¹⁵.

2.1. La Crucifixión en el políptico de Pisa

El 19 de febrero de 1426 Masaccio inició el *Políptico*¹⁶ para una capilla de la *iglesia del Carmine* de Pisa, preparado en la carpintería del sienés Antonio di Biagio. En la actualidad se conservan casi todas sus partes, pese a estar distribuidas por distintos museos y por separado. *El Políptico de Pisa* aparece citado en las *Vidas* de Vasari: *“En una capilla del crucero de la iglesia del Carmine en Pisa, pintó una tabla con un número infinito de figuras pequeñas y grandes, tan bien compuestas y ejecutadas que algunas de ellas resultan modernísimas”*¹⁷.

El *Calvario* (fig. 1) fechado en 1426 (temple sobre tabla, 83X63 cm., Nápoles, Museo de Capodimonte), entró a formar parte del Museo Capodimonte en 1901. En un principio fue atribuido a un anónimo florentino. Esta tabla coronaba originariamente el retablo de Pisa. Según algunos estudiosos¹⁸ la pintura ha sufrido algunas alteraciones, como la introducción posterior de la patética figura de la Magdalena representada a los pies de la cruz. La inclusión de esta figura ha cargado la escena de dramatismo, un grito desesperado sale de un rostro oculto, acentuando la resonancia espacial por medio de las dos líneas divergentes marcadas por los dos brazos de María Magdalena.

En esta obra Masaccio ha aplicado el método perspectivo, teniendo en cuenta el lugar sobreelevado, como remate central del retablo, para corregir las alteraciones ópticas que podrían producirse en la visión de la obra desde

¹⁵ *Ídem.*

¹⁶ Obra formada por varias planchas, pintadas o esculpidas, unidas entre sí, y que generalmente pueden cerrarse sobre la hoja central.

¹⁷ Giorgio Vasari, *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid 2006, p. 209.

¹⁸ En 1940 Longhi dijo que la figura de la Magdalena a los pies de la cruz fue añadida posteriormente, porque la aureola es distinta a las demás del cuadro, preparadas con anterioridad por el batidor de oro, y de ejecución improvisada.

esta posición. En este sentido las correcciones ópticas y los efectos de monumentalidad han sido subrayados por la forma de aplicar las luces sobre las figuras y la cruz. La construcción perspectiva de la escena, escorzada de abajo a arriba, acentúa el efecto que debía resultar natural dada la original colocación en el políptico. Las cuatro figuras están dotadas de monumentalidad escultórica, si bien el Cristo es algo arcaico en su anatomía, especialmente en la posición de la cabeza, que quizá venga motivada por la ubicación de la tabla en lo alto del retablo. El escorzo de la figura de la Magdalena refuerza esta hipótesis. Se supone que a los lados de esta escena se ubicaban San Pablo y San Andrés.

En la composición destaca, por su monumentalidad, la figura de la Virgen que constituye un claro precedente de la de *La Trinidad de Santa Maria Novella* de Florencia. A pesar de todo perdura una nota de tradición y continuismo como es el empleo del oro, y que será proscrito, desde un punto de vista teórico, por Leon Battista Alberti en su famoso tratado *De pictura*. El empleo del oro supone la plasmación de un escenario impreciso, al que metafóricamente se le atribuía una significación sagrada, efecto que poseía también en otras obras de Masaccio. Sobre el uso del oro Alberti indica:

“Hay quienes emplean el oro de modo inmoderado, porque creen que el oro da una cierta majestad a la historia. No los alabo en absoluto... Pues, ya que la mayor admiración y alabanza del artífice está en los colores, también es verdad que, cuando se pone oro en una tabla plana, muchas superficies que tendrían que haber sido presentadas claras y fúlgidas parecen oscuras a los espectadores y otras que quizá debían ser más sombrías se muestran más luminosas”¹⁹.

Cuando Masaccio pinte el fresco de *La Trinidad* y suprima el oro, romperá con una de las tradiciones de mayor arraigo en la cultura pictórica medieval y acometerá la representación de un espacio preciso, concreto, natural y commensurable. El espacio perderá su condición sagrada y trascendente para presentarse como una aprehensión humanista y científica del mundo. Una restauración efectuada entre 1953-58 por L. Tintori llevó al descubrimiento del Árbol de la Vida que corona la cruz, oculta antes por una tablilla en la que se leía INRI.

¹⁹ Leon Battista Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid 1999, Libro II, p. 111.

2.2. *La Crucifixión en el fresco de la Trinidad*

La Trinidad (fig. 2) aparece citada en las Vidas de Vasari (en la primera edición de 1550): “...en Santa Maria Novella, pintó una Trinidad con figuras de perfil sobre la capilla de San Ignacio...”²⁰. *La Trinidad* (1426-28, fresco, 667X317 cm., Florencia, Santa Maria Novella²¹). Esta obra desde el punto de vista del método perspectivo es la más ambiciosa de Masaccio, y de más interés para la historia de la pintura del Renacimiento. Aunque la fecha ha sido muy discutida, parece que hay unanimidad que fue realizada en la última etapa del pintor, pues el nuevo lenguaje se hallaba ya plenamente definido y, por tanto, se podría fechar entre 1426-28, período precedente a la partida del artista a Roma, llamado por el cardenal Rinaldo Brancacci, arcipreste de Santa Maria Maggiore, considerando la evolución del arte de Masaccio respecto al políptico pisano y las últimas escenas pintadas en la capilla Brancacci (San Pedro sana con la sombra, la distribución de los bienes y la muerte de Ananías). La Trinidad representa la conquista de la plenitud y madurez estilísticas.

En Florencia Masaccio se sintió atraído por el ambiente de debate y de discusión imperante en el medio artístico. Los problemas de la perspectiva fueron resueltos por medio de la teoría que se iba forjando gracias a la discusión.

En *La Trinidad* se reviven las tres artes del Diseño, siendo el fresco a la vez arquitectura, escultura y pintura, y dándose en ella una identidad absoluta entre pintura y verdad objetiva. Esta obra en la producción artística de Masaccio muestra la madurez, erudición, perfección y virtuosismo, para un autor que evoca y reconstruye espectacularmente la arquitectura antigua. Esta obra tiene carácter de manifiesto del Renacimiento cultural y artístico.

Parece ser que el encargo de la pintura se debe a Alessio Strozzi, hombre de amplia cultura, teólogo y experto en arte, metales preciosos y arquitectura,

²⁰ Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid 2006, p. 209.

²¹ La antigua iglesia, *Santa María de la Viña*, existía ya en el siglo X, pero hacia el año 1090 estaba en tal mal estado de conservación que se pensó en reconstruirla. El obispo de Florencia, Ranieri o Raniero, consagró el nuevo edificio en 1094. Con la llegada de los frailes dominicos en 1221 se realizaron cambios. El proyecto de la iglesia se debe a ignotos arquitectos dominicos (según una tradición tardía, se trataba de fray Sisto da Firenze y fray Ristoro da Campi) que se inspiraron en el estilo gótico cisterciense. En la realización colaboraron otros arquitectos de la orden, entre ellos fray Albertino Mazzante, fray Borghese, hijo del maestro Ugolino, fray Mazzetto, fray Giannino da Marcoianno (que trabajó también en la basílica de San Pedro en Roma), fray Giovanni da Campi y fray Jacopo di Talento da Nipozzano quien, bajo la dirección de fray Jacopo Passavanti, concluyó la grandiosa obra en 1357. El 7 de septiembre de 1420, el Papa Martín V consagró la nueva iglesia.

amigo de Ghiberti y Brunelleschi, que sucedió como prior de Santa Maria Novella a Lorenzo Cardoni que estuvo en el cargo desde 1423 a 1426. Para algunos autores en el fresco de *La Trinidad* hay una posible colaboración de Brunelleschi en la realización del marco arquitectónico, por esa perspectiva realizada con tal rigor científico.

Este fresco está situado en la pared de la izquierda de la basílica, en el tercer tramo de la nave del Evangelio. Masaccio planteó la composición como una prolongación del espacio real. Se caracteriza por su estructura arquitectónica llena de alusiones al mundo clásico: una bóveda de medio cañón representada en perspectiva, compartimentada en casetones con palmetas en su centro, que disminuyen y se escorzan de forma tan magistral que el muro parece perforado. El espacio interior está concebido como una capilla. En las enjutas aparecen unos tondos con forma de veneras. En el centro de la composición Dios Padre sujeta con sus manos a su hijo en la cruz y, entre ambos, la paloma del espíritu santo, todo ello en un escalón superior. A ambos lados aparecen, como intercesores de los donantes ante Dios crucificado y juez, las figuras de la Virgen y San Juan Bautista (déesis). En un escalón inferior se sitúan arrodillados los orantes, que en tiempos de Vasari estaban parcialmente cubiertos de dorado, representados a la misma escala que los personajes sagrados. Esta pintura destaca, además de su estudio perspectivo, por los gestos y las actitudes, la superposición en planos, el recurso por el que se establece la relación entre lo terreno y perecedero y lo divino e inmortal. En la parte inferior se simula un altar debajo del cual aparece un esqueleto. En él reza la siguiente inscripción: IO. FV. GIA. QVEL CHE. VOI. SETE: E QUEL CHISON VOI. ANCOR. SARETE (YO FUI ANTES LO QUE VOSOTROS SOIS; Y LO QUE SOY AHORA LO SERÉIS VOSOTROS MAÑANA). El fresco de *La Trinidad* representa el desarrollo ascendente que va de la muerte a la vida humana, a la Gloria y a lo divino.

La pintura de Masaccio juega un papel determinante en la concepción misma del espacio del edificio en el que fue pintada, al no presentarse como una simple adición figurativa en el muro de la iglesia de carácter decorativo, sino como una imagen capaz de transformar el contexto arquitectónico en que se encuentra. Masaccio realizó *La Trinidad* para un edificio gótico simulando una capilla sobreelevada que se abre sobre un altar, planteando el punto de fuga a la altura del espectador. Los capiteles de las columnas semicirculares, el arco de medio punto tanto interior como exterior, las veneras de las enjutas, los capiteles de las pilastras y el entablamento que sirve de enmarcamiento, se hallan pintados de color rosa, en contraste con la apariencia pétreo de los fustes de las columnas y pilastras, trabazón de la bóveda de cañón y muros del interior de la capilla.

Masaccio pintó una arquitectura clásica lo más próxima posible a los modelos antiguos. Incluso la composición de un arco sobre columnas, flanqueado por pilastras y un entablamento establecen una tipología de carácter triunfal, recuerdo de los arcos de triunfo romanos. Aplicó desde una perspectiva pictórica, los mismos criterios de composición arquitectónica utilizados por Brunelleschi en sus obras y que refuerzan la hipótesis generalmente admitida de que este arquitecto participó en el tratamiento arquitectónico y perspectivo de la composición, probablemente por la mediación en el encargo de fray Alessio Strozzi. El bicromatismo tan característico de la arquitectura de Brunelleschi, plasmado mediante el color grisáceo de la pietra serena y el blanco de los enlucidos, establecía una diferenciación entre los elementos modulares de la composición arquitectónica y aquellos que cumplían una estricta función sustentante.

La escenografía arquitectónica de *La Trinidad* es una de las pinturas que ponen más en relación arquitectura y pintura. Este fresco forma parte de las elucubraciones, ideas y proyectos acerca de la configuración de un nuevo sistema que se había hecho de forma parcial y fragmentaria anteriormente. A diferencia de los arquitectos medievales, Masaccio define gráfica y visualmente el proyecto.

Hay que tener en cuenta que los creadores del nuevo estilo (Renacimiento) tenían a su alrededor edificios medievales, y que la mayor parte de las obras iniciales tuvieron que realizarse para edificios ya construidos o que se iniciaron en estilo gótico y fueron posteriormente acabados con formas renacentistas, como es el caso de la iglesia de *Santa Maria Novella*. Masaccio introduce una alteración en el interior de la citada iglesia. El logro de Masaccio en este fresco es crear un juego de referencias haciéndolas ambiguas y confusas.

Ha habido varias interpretaciones sobre el significado de *La Trinidad*. Una de las más creíbles es la de que el fresco alude a la doble capilla medieval del Gólgota, con la tumba de Adán en la parte inferior (el esqueleto) y la crucifixión encima. Aunque también puede referirse al camino que debe recorrer el espíritu para llegar a la salvación, subiendo de la vida terrena (el cuerpo que se corrompe) por medio de la oración (los dos orantes) y con la intercesión de la Virgen y San Juan Evangelista a la Trinidad²². La figura de Alberti es esencial teniendo en cuenta que en la Virgen se emplea por vez primera el velo cuarteado que Alberti enseña a los artistas en su *Tratado de Pintura*.

²² BERTI, L., y FOGGI, R., *Masaccio*, Madrid 1992, p. 126.

Los artistas del Quattrocento desarrollaron un sistema de representación basado en la aplicación sistemática de determinadas leyes geométricas. En este sentido Alberti dice:

“Dividimos la pintura en tres partes, división ésta que extraemos de la misma naturaleza. Pues, como la pintura se esfuerza en representar las cosas que se ven, fijémonos de qué modo estas cosas llegan a ser vistas. En primer lugar, cuando miramos una cosa, advertimos que es algo que ocupa un espacio determinado. El pintor circunscribirá este espacio, y por esta razón llamará a este proceso de trazar el contorno con un vocablo apropiado, circunscripción. A continuación, al observar, distinguimos que muchas superficies del cuerpo visto se juntan entre sí; el pintor llamará composición a dibujar estas conjunciones de superficies en su lugar correspondiente. Por último, al mirar discernimos los distintos colores de las superficies, cuya representación en pintura, dado que todas sus variaciones las recibe de la luz, se llamará adecuadamente entre nosotros recepción de luz. Por tanto, circunscripción, composición y recepción de luz hacen la pintura...”²³.

Las formas y modelos de Masaccio establecían una decidida ruptura con las formulaciones del lenguaje preexistente. Masaccio ha utilizado un sentido de la iluminación nuevo. En relación con esta propuesta existe una correspondencia entre las propuestas de Masaccio y la teoría albertiana desarrolladas poco después en su tratado *De pictura*. En el Libro II Alberti, al ocuparse de la luz y de la pintura, decía:

“... Y considero que no es pintor, o lo es mediocre, el que no comprenda a fondo cuánta fuerza tienen las luces y las sombras en toda superficie. Alabaré los rostros pintados que, agradando a doctos e indoctos, parezcan sobresalir como esculpidos de las tablas y, por el contrario, censuraré aquellos en los que no se manifiesta más arte que quizá en las líneas. Quisiera que la composición esté bien dibujada y óptimamente coloreada. Por consiguiente, para evitar la censura y merecer la alabanza, en primer lugar hay que conocer de modo muy diligente las luces y sombras, y advertir que el color es más claro y brillante en la superficie que alcanzan los rayos de luz, mientras este mismo color se vuelve oscuro al ir desapareciendo la fuerza de la luz. Y, finalmente, hay que advertir cómo las sombras siempre corresponden a la parte opuesta de las luces, pues en ningún cuerpo hay superficies iluminadas en donde no

²³ ALBERTI, L. B., *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid 1999, Libro II, pp. 93 y 94.

*reparaes que las partes opuestas están en sombras. Pero, en cuanto a lo que pertenece a imitar las luces con blanco y las sombras con negro, te aconsejo que pongas el mayor estudio en conocer las superficies que están cubiertas de luz o sombra. Esto puedes aprenderlo muy bien de la naturaleza y de las cosas mismas...*²⁴.

En *La Trinidad* la iluminación proyectada de frente crea un efecto de profundidad que acentúa las formas y el volumen de las figuras, y desarrolla una continuidad espacial con respecto al lugar en que se encuentra el espectador al fingir un espacio iluminado con la misma luz que existe en el lugar en que se encuentra éste. Muchos especialistas en Historia del Arte consideran que hay muchos aspectos que evidencian una posible colaboración como asesor de Leon Battista Alberti, descritos posteriormente en su tratado *De pictura*. A partir de 1570 el fresco se ocultó con un altar de piedra que contenía un cuadro de Vasari con la *Madonna del Rosario*. En 1860 fue redescubierto, arrancado (menos la figura de la Muerte que se quedó tras el altar) y recolocado en la pared de la contrafachada de la iglesia. Posteriormente el fresco fue colocado en su lugar de origen, ligeramente a la izquierda de la ventana superior.

III. CONCLUSIÓN

No pueden entenderse las realizaciones de Masaccio si no es poniéndolos en relación con su estudio de los modelos clásicos y con sus estudios de matemática, geometría y las investigaciones en el campo de la perspectiva, realizados en colaboración con Brunelleschi, que ejerció una influencia decisiva en él. Su formulación la desarrolló en sintonía y colaboración con otros artistas de su tiempo, como Donatello y Brunelleschi, estableciendo las bases de la pintura moderna. Masaccio rompió con las tradiciones góticas y creó el lenguaje moderno de la pintura. El lugar que ocupa Masaccio en la pintura es vital, pues su arte constituye un desarrollo práctico de los nuevos principios.

Vasari establece la idea de que, tras Giotto, se produce una atonía artística que sólo despierta, pasado un tiempo, con Masaccio. *La Trinidad* es una de las obras de madurez de Masaccio, en la que el espacio se define mediante la aplicación rigurosa y coherente del método perspectivo a través de una estructura arquitectónica que adelanta muchas de las aportaciones de la arquitectura del Renacimiento.

²⁴*Ídem*, pp. 108 y 109.

En la crucifixión del *Políptico de Pisa* Masaccio se esfuerza en construir figuras con emociones humanas, preocupándose menos por los detalles accesorios, consiguiendo una individualización de cada personaje. Usa la luz para destacar la anatomía. El interés por la perspectiva científica le conduce a ensayar audaces escorzos, como es el caso de la figura de Cristo, cuyo cuello queda oculto, en virtud del punto de vista adoptado, por el relieve del tórax. Como la tabla estaba destinada a ocupar un lugar muy elevado como remate central del retablo, la figura de Cristo fue pintada de forma que se consiguiesen las alteraciones visuales que se producirían al quedar la obra tan alta en relación con el espectador. El *Calvario* conserva características del Trecento, como el uso de fondos dorados planos y el tratamiento aislado de los personajes. Como bien han señalado los historiadores del arte Peter y Linda Murray:

“Difieren completamente de los retablos subgiottescos contemporáneos y del estilo gótico internacional de Gentile da Fabriano; todas las figuras están concebidas en formas tridimensionales y ocupan una posición definida en el espacio, iluminadas desde un mismo punto y sometidas a las mismas leyes de la perspectiva”²⁵.

En *La Trinidad* de Masaccio los elementos arquitectónicos que aparecen en el fresco, junto a la religiosidad imperante en el mismo, producen uno de los primeros intentos renacentistas orientados a crear un sincretismo y una concordatio entre cristianismo y cultura clásica. La temática de la pintura evoca la idea de un triunfo ascendente sobre la muerte situada en la parte inferior y el acceso a la gracia que se desarrolla, por medio de un efecto visual, mediante una escala ascendente. Tendrá su eco cuando Leon Battista Alberti lo plasme en el templo malatestiano de Rímini desarrollando un lenguaje clásico inspirado en tipologías triunfales orientadas a plasmar la idea del triunfo sobre la muerte. Así es como Masaccio ha realizado una composición ideal, recuerdo de una arquitectura clásica, en el momento en el que la arquitectura del Renacimiento eclosionaba. Se puede considerar a Tommaso Masaccio como el pionero en el uso de espacios escenográficos inspirados en la Antigüedad Clásica, aspecto éste habitual en los artistas posteriores. Masaccio se sentía pintor y arquitecto, disciplina esta última que bebió de los arquitectos contemporáneos. La configuración del nuevo lenguaje fue una labor conjunta de arquitectos, escultores y pintores, pues las distintas especialidades, aunque manteniendo sus fundamentos específicos, no asentaban en un mismo planteamiento teórico.

La obra de Ghiberti en las segundas puertas del Baptisterio florentino es vital para entender la evolución posterior de los artistas. Estas puertas denotan la

²⁵ MURRAY, P. y L., *El arte del Renacimiento*, Barcelona 1991, p. 48.

superación de los convencionalismos, si bien en la realización de las terceras puertas (1425-1452) del baptisterio florentino, no desarrolló un nuevo tipo de relieve acorde con el nuevo sistema de representación perspectivo. La obra de Masaccio se presenta como una verdadera ruptura con la tradición gótica. Sobre este particular son muy significativas las palabras de Alberti en la dedicatoria a Brunelleschi de su tratado *De pictura*: “... Pero cuando tras el largo exilio, con el que fuimos vejados nosotros los Alberti, volví aquí a esta nuestra más ornada patria por encima de las demás, reconocí en muchos pero primero en ti, Filippo, y en nuestro gran amigo el escultor Donato (Donatello), y en otros como Nencio (Ghiberti) y Luca (Luca della Robbia) y Masaccio, que había en cada cosa encomiable un ingenio en nada inferior a cualquiera de los antiguos y famosos en estas artes...”²⁶.

Entre los historiadores han surgido dos debates sobre la figura de Masaccio: el primero en qué taller se formó y, el segundo, está relacionado con la muerte de Masaccio, todavía envuelta en el misterio. Con veinte años se inscribe en el gremio de Medici e Speziali, y, dos años después, en la compañía de San Luca. Para algunos historiadores del arte Masaccio realizó su formación en el activo taller de Bici di Lorenzo. Por lo que respecta a su muerte se dijo que fue envenenado, pero no hay nada que confirme este dato. Giorgio Vasari en sus *Vite* al final de la de Masaccio dice: “Se cuenta que cuando Filippo di Ser brunellesco se enteró de la muerte de Masaccio, dijo: Hemos sufrido una enorme pérdida con la partida de Masaccio. Estaba sumamente apenado, pues además de haber sido su maestro, le había dilucidado muchos puntos oscuros de la perspectiva y la arquitectura. Masaccio fue sepultado en la iglesia del Carmine en el año 1443”²⁷.

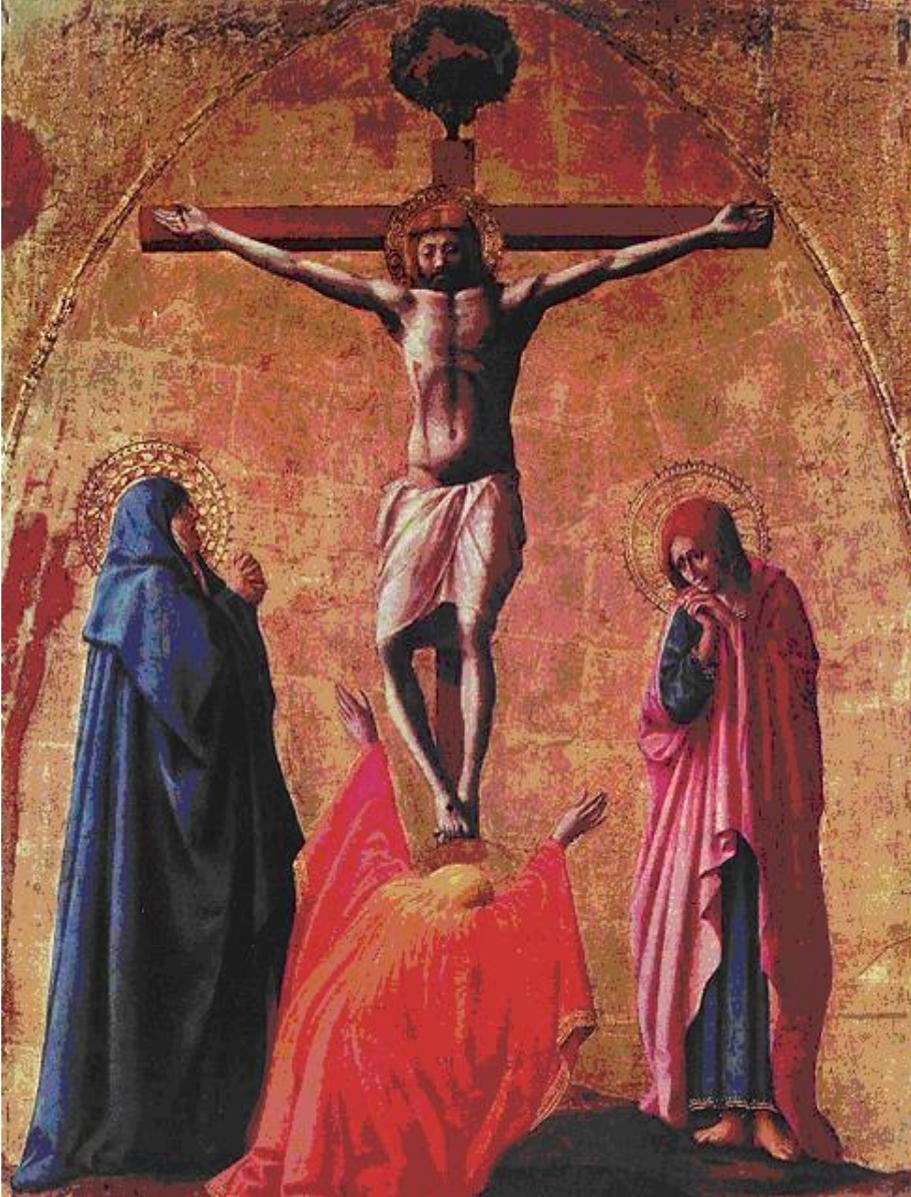
IV. BIBLIOGRAFÍA

- BATTISTA ALBERTI, L., *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid 1999.
- BERTI, L., y FOGGI, R., *Masaccio*. Cumbres del arte. Catálogo completo, Madrid 1992.
- HILLS, P., *La luz en la pintura de los primitivos italianos*, Madrid 1995.

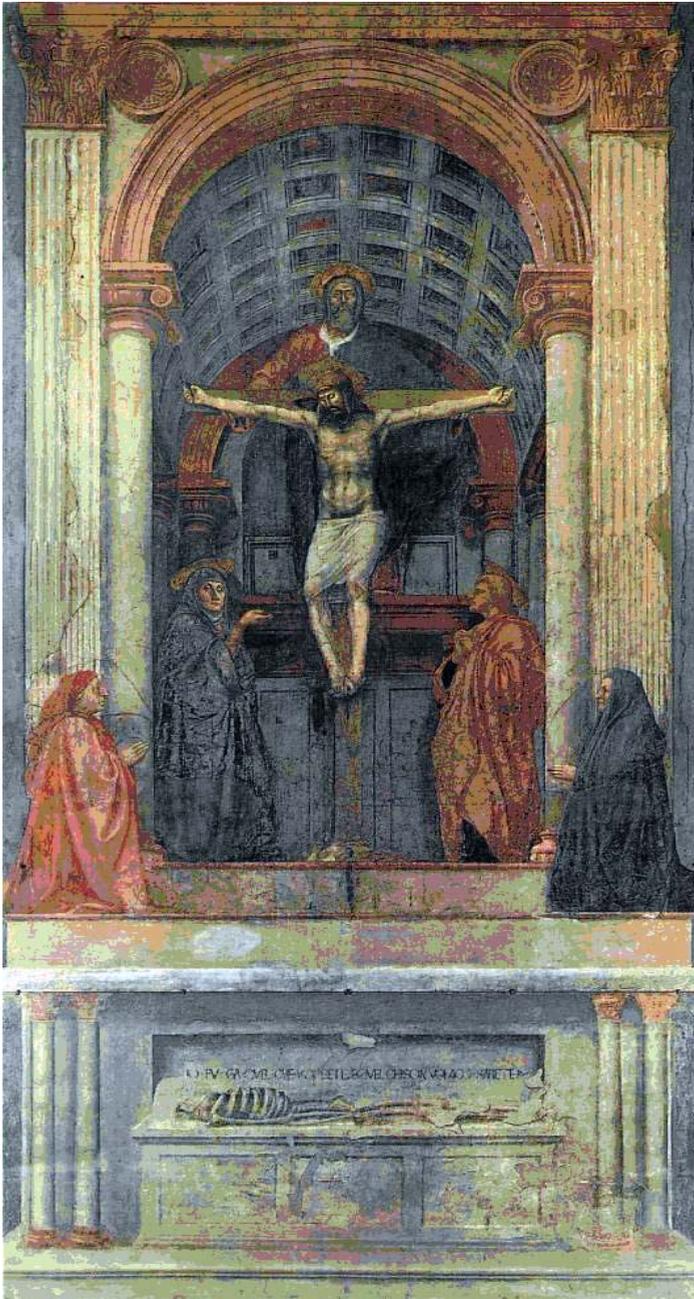
²⁶ALBERTI, L. B., *De la pintura y otros escritos sobre arte*, Madrid 1999, Libro II, p. 65. Dedicatoria a Filippo Brunelleschi.

²⁷VASARI, G., *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*, Buenos Aires 1945, t. I, pág. 240. La fecha de fallecimiento que da Vasari (1443), al igual que la de nacimiento (1417), son erróneas pues Masaccio nació en 1401 y murió en 1428.

- HOLMES, G., *Florenxia, Roma y los orígenes del Renacimiento*, Madrid 1993.
- JOHNSON, P., *El Renacimiento*, Barcelona 2001.
- MURRAY, P. y L., *El Renacimiento*, Barcelona 1991.
- NIETO ALCAIDE, V., *Masaccio. El arte y sus creadores*, Madrid 1993, núm. 3.
- VASARI, G., *Vidas de pintores, escultores y arquitectos ilustres*, Buenos Aires 1945, t. I.
- VASARI, G., *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid 2006.
- VITRUVIO POLIÓN, M., *Los diez libros de arquitectura*, Madrid 1995.



1. Masaccio, *Calvario* (remate superior del retablo de Pisa).
1426, temple sobre tabla, 83X63 cm., Nápoles, Museo de Capodimonte.



2. Masaccio, *La Trinidad*. 1426-28, fresco, 667X317 cm., Florencia, iglesia de *Santa Maria Novella*.

