



Ascensio in Deum per vestigia et in vestigiis.

La Estética inmanente de San Buenaventura y sus posibles reflejos en la iconografía de la Basílica de San Francisco en Asís

Ascensio in Deum per vestigia et in vestigiis.

The St. Bonaventure's immanent Aesthetics and its possible reflections in the iconography of the Basilica of St. Francis in Assisi

José María SALVADOR GONZÁLEZ¹

Resumen: En su *Itinerarium mentis in Deum* (1259), San Buenaventura (1221-1274) analiza los seis grados (con un séptimo de disfrute extático) por los que el hombre puede y debe ascender desde el mundo creado hasta contemplar a Dios. En este artículo analizamos solo los dos primeros grados de ese *Itinerarium*, que constituyen lo que podríamos llamar la “estética inmanente” de San Buenaventura. Tras destacar luego dos de las tesis centrales de esa “estética inmanente”, trataremos de mostrar los reflejos que dichas tesis podrían haber tenido en la iconografía de algunos frescos pintados en la Basílica de San Francisco en Asís.

Abstract: In his *Itinerarium mentis in Deum* (1259), St. Bonaventure (1221-1274) discusses the six degrees (with a seventh of ecstatic enjoyment) by which man can and should ascend from the created world to contemplate God. In this paper we will analyze only the first two grades of this *Itinerarium*, which constitute both of them what we might call the “immanent aesthetic” of St. Bonaventure. Highlighting then two of the central theses of this “immanent aesthetic”, we shall try to show the possible reflections that these theses may have had in the iconography of some frescoes in the Basilica of St. Francis in Assisi.

¹ Catedrático en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, Caracas; actual Profesor Titular Interino en el Departamento de Historia del Arte I (Medieval) de la Universidad Complutense de Madrid. Doctor en Estética y Ciencias del Arte por la Université Panthéon-Sorbonne (Paris I), Doctor en Ciencias Sociales por la Universidad Central de Venezuela, Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, con un Postdoctorado en “Estética e iconografía de la vida cotidiana en la Edad Media” por la Universidad Central de Venezuela. E-mail; jmsalvad@ucm.es



TÓRRES, Moisés Romanazzi (org.). *Mirabilia 16 (2013/1)*

A Filosofia Monástica e Escolástica na Idade Média

La Filosofía Monástica y Escolástica en la Edad Media

Monastic and Scholastic Philosophy in the Middle Ages

Jan-Jun 2013/ISSN 1676-5818

Palabras clave: Filosofía Medieval – Estética – San Buenaventura – Vestigio – Mundo creado – Dios – Iconografía – Basílica de San Francisco en Asís.

Keywords: Medieval Philosophy – Aesthetics – St. Bonaventure – Vestige – Created world – God – Iconography – Basilica of St. Francis in Assisi.

RECEBIDO: 06.04.2013

ACEITO: 06.05.2013

* * *

I. Introducción

De entre todos los numerosos y densos escritos de San Buenaventura,² conocido como el Doctor Seráfico (1221-1274) –de nombre secular Giovanni Fidanza da Bagnoregio o Bagnorea–, el *Itinerarium mentis in Deum* (1259)³ es un exquisito tratado que, aun siendo de índole esencialmente mística, constituye, sin embargo, un genuino sistema estético.⁴

En dicho opúsculo el autor expone el largo y complejo ascenso que, a su juicio, el hombre puede y debe emprender desde el mundo material hasta Dios, a quien es capaz de contemplar con creciente clarividencia en la medida en que ascienda por seis grados o niveles consecutivos. En los dos primeros grados –que conforman lo que podríamos denominar la estética “natural” o “inmanente” de San Buenaventura–, el ser humano consigue contemplar de modo somero al Creador, cuando aprecia sus signos, vestigios o huellas en las cosas creadas.⁵ En los dos niveles intermedios –configuradores de lo que

² Sus escritos han sido publicados en edición crítica en la colección bibliográfica *Obras de San Buenaventura. Edición bilingüe* (edición dirigida, anotada y con introducciones de L. Amorós, B. Aperribay, M. Oromí y M- Oltra), Madrid, La Editorial Católica, 1968, 6 vols.

³ *Itinerarium mentis in Deum* (1259). Editado en *Obras de San Buenaventura. Edición bilingüe, op. cit.*, Vol. I, 1968: 474-534. En lo sucesivo citaremos este opúsculo con la abreviatura *Itin.*, seguida del Capítulo en números romanos, el epígrafe en numeración arábiga, y la página del referido libro bilingüe en que se halla la cita.

⁴ Para una clara síntesis de la doctrina del Doctor Seráfico en este *Itinerarium mentis in Deum*, véase la “Introducción” al mismo, escrita por León AMORÓS, Bernardo APERRIBAY y Miguel OROMÍ, en *Obras de San Buenaventura. Edición bilingüe, op. cit.*, Vol. I, 1968: 461-473.

⁵ Hemos hecho un primer abordaje de este tema en la ponencia “La estética inmanente de san Buenaventura en su *Itinerarium mentis in Deum*. Continuidad e innovación respecto a sus fuentes patrísticas”, presentada en *V Jornadas de Estudio sobre el Pensamiento Patrístico y Medieval. Fuentes del pensamiento medieval: continuidad y divergencias*, celebradas del 26 al 28 de

podría llamarse la estética “introspectiva”—, el hombre, si decide entrar dentro de sí mismo y considerar su alma como espejo en que se refleja la Trinidad divina, es capaz de contemplar a Dios con un enfoque especulativo aun más fino que en el nivel precedente. En los dos grados superiores —núcleo de lo que podríamos designar como su estética “mística”—, el ser humano accede a los “excesos mentales” de contemplar en éxtasis a Dios, si discurre en forma explícita y directa sobre los atributos esenciales (quinto grado) y las propiedades personales del Ser Supremo (sexto grado).

San Buenaventura concibe así el mundo creado como una escala necesaria que nos permite subir hasta Dios⁶ mediante un triple ascenso, en virtud de que las creaturas del universo son vestigios reveladores o imágenes epifánicas del Ser Supremo. A su juicio, sin embargo, aun cuando todos los seres del universo integran en su conjunto una escala para ascender hasta Dios, cada uno facilita ese ascenso especulativo de muy distinto modo: las cosas materiales, en efecto, son vestigios corpóreos y temporales del Creador, existentes fuera del hombre; las almas humanas, por el contrario, son imágenes espirituales y eviternas del Señor, subsistentes dentro de nosotros mismos.⁷

Como consecuencia, la subida hasta Él desde el universo sensible ha de efectuarla el hombre mediante tres pasos: el primero consiste en apreciar los cuerpos, temporales y externos, como *vestigios* de la divinidad;⁸ el segundo consiste en —desde los vestigios materiales, temporales y extrínsecos— ingresar dentro de nuestra propia alma, que es *imagen* espiritual, eviterna e interior de Dios, para acceder a la verdad divina;⁹ el tercer paso reside en trascender los *vestigios* en los objetos externos y la *imagen* de la divinidad en nuestra alma, para elevarse hasta el mismo *Dios* eterno, contemplándolo, conociéndolo y

agosto de 2010 en la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino (UNSTA), Tucumán (Argentina). El presente artículo desarrolla el contenido teórico de esa ponencia y lo relaciona comparativamente con específicos temas iconográficos.

⁶ “Cum enim secundum statum conditionis nostrae ipsa rerum universitas sit scala ad ascendendum in Deum...” (*Itin*, I, 2: 480).

⁷ “et [cum] in rebus quaedam sint vestigium, quaedam imago, quaedam corporalia, quaedam spiritualia, quaedam temporalia, quaedam aeviterna, ac per hoc quaedam extra nos, quaedam intra nos (...).” (*Ibid.*).

⁸ “ad hoc, quod perveniamus ad primum principium considerandum, quod est spiritualissimum et aeternum et supra nos, oportet, nos transire per vestigium, quod est corporale et temporale et extra nos, et hoc est deduci in via Dei”. (*Ibid.*).

⁹ “oportet, nos intrar ad mentem nostram quae est imago Dei aeviterna, spiritualis et intra nos, et hoc est ingredi in veritate Dei”. (*Ibid.*).

reverenciándolo directamente como Primer Principio espiritual, eterno y supremo de todo lo creado.¹⁰

II. Todas las cosas son vestigios, signos y copias de Dios

Para San Buenaventura, el ser humano, en su triple ascenso desde el mundo creado hasta el Creador, cuenta con tres capacidades fundamentales: la *sensibilidad* animal para captar los vestigios en los cuerpos exteriores; el *espíritu* para apreciar las imágenes de su propia interioridad; y la *mente* para ascender hacia lo que le supera y trasciende.¹¹ Cada una de esas tres potencias anímicas se duplica, a su vez, en función de que se vea a Dios en cada una de ellas “*como por espejo o como en espejo*”, o en razón de que cada una sea considerada de manera autónoma o unida a algún otro factor conexo.¹² Por ende, en su ascensión contemplativa hacia Dios, el hombre ha de transitar por seis grados sucesivos de iluminación: el *sentido* y la *imaginación* en la sensibilidad animal; la *razón* y el *entendimiento* en el espíritu inmanente; y la *inteligencia* y la *sindéresis* en la mente trascendente.¹³

II.1. El primer grado de la ascensión hasta Dios: *per vestigia*

El primer y más inmediato grado de iluminación trascendente consiste en mirar el mundo creado como un espejo en el que se puede ver reflejado al Artífice supremo de las creaturas.¹⁴ En efecto, los entes corporales, percibidos

¹⁰ “oportet, nos transcendere ad aeternum, spiritualissimum, et supra nos, aspiciendo ad primum principium, et hoc est laetari in Dei notitia et reverentia Maiestatis.” (*Ibid.*).

¹¹ “Secundum hunc triplicem progressum mens nostra tres habet aspectus principales. Unus est ad corporalia exteriora, secundum quem vocatur animalitas seu sensualitas; alius intra se et in se, secundum quem dicitur spiritus; tertius supra se, secundum quem dicitur mens.” (*Itin*, I, 4: 481).

¹² “Quoniam autem quilibet praedictorum modorum geminatur, secundum quod (...) contingit videre Deum in unoquoque praedictorum modorum ut *per speculum* et ut *in speculo*, seu quia una istarum considerationum habet commisceri alteri sibi coniunctae et habet considerari in sua puritate; hinc est, quod necesse est, hos tres gradus principales ascendere ad senarium, ut (...) minor mundus sex gradibus illuminationum sibi succedentium ad quietem contemplationis ordinatissime perducatur.” (*Itin*, I, 5: 481). Énfasis en el original.

¹³ “Iuxta igitur sex gradus ascensionis in Deum sex sunt gradus potentiarum animae per quos ascendimus ab imis ad summa, ab exterioribus ad intima, a temporalibus conscendimus ad aeterna, scilicet sensus, imaginatio, ratio, intellectus, intelligentia et apex mentis seu synderesis scintilla.” (*Itin*, I, 6: 482).

¹⁴ “(...) primum gradum ascensionis collocemus in imo, ponendo totum istum mundum sensibilem nobis tanquam speculum, per quod transeamus ad Deum, opificem summum”.

mediante los cinco sentidos, reflejan como en un espejo, desde fuera hacia dentro del entendimiento humano, el sumo poder, la suma sabiduría y la suma bondad del Creador.¹⁵ En ese orden de ideas, los sentidos se disponen al servicio del entendimiento de tres modos distintos: sirviendo al entendimiento que razona, sirviendo al entendimiento que cree, o sirviendo al entendimiento que contempla intelectivamente.¹⁶

Según la primera manera, el entendimiento que contempla las cosas en sí mismas descubre en ellas el *peso* respecto al sitio hacia el que se inclinan, el *número* por el que se diferencian unas de otras, y la *medida* que marca sus límites respectivos.¹⁷ Por tal motivo, el entendimiento contemplante descubre en los objetos su modo (*modus*), su forma o especie (*species*) y su orden (*ordo*), así como su substancia, su potencia y su operación, vestigios objetivos que le permiten elevarse hasta llegar a comprender la potencia, la sabiduría y la bondad infinitas del Supremo Hacedor.¹⁸

Conforme a la segunda modalidad, el entendimiento que cree considera el mundo creado en función de su origen, su devenir y su terminación.¹⁹ La fe, en efecto, nos induce a creer que Dios creó el universo, que en su proceso evolutivo la naturaleza, la Revelación y la gracia se suceden en perfecto orden, y que el mundo creado concluirá en el Juicio Final. Mediante esos tres aportes de la fe el entendimiento humano es capaz de descubrir el inmenso poder del Creador, su providencia y su justicia infinitas.²⁰

En el tercer modo, el entendimiento que razona conoce tres clases diversas de seres: seres inferiores, que existen solo de manera inerte, seres intermedios que existen y viven, y seres mejores que, además de existir y vivir, razonan.²¹ El entendimiento percibe asimismo que hay seres solo materiales, seres en parte materiales y en parte espirituales, por lo cual infiere la existencia de seres

(*Iin*, I, 9: 484).

¹⁵ “Relucet autem Creatoris summa potentia et sapientia et benevolentia in rebus creatis, secundum quod hoc tripliciter nuntiat sensus carnis sensui interiori.” (*Ibid.*).

¹⁶ *Iin*, I, 10: 484.

¹⁷ *Iin*, I, 11: 484-485.

¹⁸ “Ac per hoc videt in eis modum, speciem et ordinem, nec non substantiam, virtutem et operationem. Ex quibus consurgere potest sicut ex vestigio ad intelligendum potentiam, sapientiam et bonitatem Creatoris immensam.” (*Iin*, I, 11: 485).

¹⁹ *Iin*, I, 12: 485.

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Iin*, I, 13: 485.

puramente espirituales.²² Al percatarse, por último, de que las cosas terrenas cambian y se corrompen, y de que los entes celestes cambian, pero son incorruptibles, el entendimiento deduce que existen seres inmutables e incorruptibles, como los supracelestes.²³ Basándose en tales raciocinios, el entendimiento humano se eleva hasta llegar a vislumbrar el poder, la sabiduría y la bondad de Dios como existente, vivo e inteligente, como ser espiritual, inmutable e incorruptible.²⁴

Redondeando sus elucubraciones en torno a este primer nivel del ascenso hacia el Omnipotente, el místico autor concluye que el *origen*, la *grandeza*, la *multitud*, la *belleza*, la *plenitud*, la *operación* y el *orden* del universo son siete condiciones de los seres creados que constituyen otros tantos testimonios del poder, la sabiduría y la bondad del Creador.²⁵

II.2. El segundo grado de la ascensión hasta Dios: *in vestigiis*

En la singular concepción estético-mística de San Buenaventura, el segundo grado de la contemplación de Dios en las creaturas consiste en contemplarlo no solo *por* ellas como por meros vestigios, sino también *en* ellas, pues el Creador está en ellas por esencia, potencia y presencia.²⁶

Como fundamento central de su argumentación, el Seráfico asume la tesis de Aristóteles según la cual el hombre inicia su conocimiento racional del mundo a través de sus cinco sentidos, puertas por las que ingresan a su interior los entes materiales:²⁷ por la vista entran los cuerpos sublimes, los luminosos y los coloreados; por el tacto, los cuerpos sólidos y terrestres; por el gusto, los acuosos; por el oído, los aéreos; y por el olfato, los evaporables que tienen algo de húmedo, algo de aéreo y algo de ígneo (caliente).²⁸

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*: 485-486.

²⁴ “Ex his ergo visibilibus consurgit ad considerandum Dei potentiam, sapientiam et bonitatem ut entem, viventem et intelligentem, mere spiritualem et incorruptibilem et intransmutabilem.” (*Itin*, I, 13: 486).

²⁵ *Itin*, I, 14: 486-488.

²⁶ *Itin*, II, 1: 488-489.

²⁷ “Homo, igitur, qui dicitur minor mundi, habet quinque sensus quasi quinque portas, per quas intrat cognitio omnium, quae sunt in mundo sensibili, in animam ipsius.” (*Itin*, II, 2: 490).

²⁸ “Nam per visum intrant corpora sublimia et luminosa et cetera colorata, per tactum vero corpora solida et terrestria, per tres vero sensus intermedios intrant intermedia, ut per



Según San Buenaventura, todo el mundo sensible y exterior ingresa en el alma humana por las puertas de los sentidos, conforme a tres operaciones cognoscitivas ejercidas por el hombre sobre los objetos: la *aprehensión*, la *delectación* y el *juicio*.

Mediante la *aprehensión*, el ser humano es capaz, con sus sentidos, de captar en los cuerpos del mundo exterior tanto sus cualidades sensibles específicas o particulares (luz, sonido, olor, sabor, calor, presión aspereza, dolor), como asimismo las cualidades sensibles comunes a todos ellos, a saber, el número, las dimensiones, la forma, el reposo y el movimiento.²⁹

Además, la *aprehensión* se complementa con la *delectación*, si el objeto aprehendido es conveniente al hombre. Esa *delectación* sensorial en el objeto percibido deriva de su semejanza abstracta o de su hermosura, en el caso de la vista; o de su suavidad, en el olfato y el oído; o de su salubridad, en el gusto y el tacto.³⁰ Partiendo, en efecto, de la premisa de que la *delectación* se produce solo gracias a la proporción,³¹ el Seráfico deduce que semejante proporción puede presentarse bajo tres modalidades, generadoras, a su vez, de tres posibles deleites:³² considerada en relación con la semejanza respecto a su especie o forma, esa proporción es precisamente la belleza, consistente en “una igualdad armoniosa” o una “cierta disposición de partes con suavidad de color”;³³ considerada, en cambio, en referencia a la razón de potencia o vigor, la proporción se llama suavidad, pues entonces la potencia activa es

gustum aquea, per auditum aerea, per odoratum vaporabilia, quae aliquid habent de natura humida, aliquid de aerea, aliquid de ignea seu calida, sicut patet in fumo ex aromatibus resolutum.” (*Itin*, II, 3: 490).

²⁹ “Quia vero sensu percipimus non solum haec sensibilia particularia, quae sunt lux, sonus, odor, sapor et quatuor primariae qualitates, quas apprehendit tactus; verum etiam sensibilia communia, quae sunt numerus, magnitudo, figura, quies et motus”. (*Ibid.*: 490-491).

³⁰ “Ad hanc apprehensionem, si sit rei convenientis, sequitur oblectatio. Delectatur autem sensus in obiecto per similitudinem abstractam percepto vel ratione speciositatis, sicut in visu, vel ratione suavitatis, sicut in odoratu et auditu, vel ratione salubritatis, sicut in gustu et tactu, appropriate loquendo.” (*Itin*, II, 5: 491-492).

³¹ “Omnis autem delectatio est ratione proportionalitatis.” (*Ibid.*: 492).

³² “species tenet rationem formae, virtutis et operationis, secundum quod habet respectum ad principium, a quo manat, ad medium, per quod transit, et ad terminum, in quem agit”. (*Ibid.*).

³³ “ideo proportionalitas aut attenditur in similitudine, secundum quod tenet rationem speciei seu formae, et sic dicitur speciositas, quia « pulcritudo nihil aliud est quam aequalitas numerosa », seu « quidam partium situs cum coloris suavitate ».” (*Ibid.*).



proporcional a la potencia pasiva o receptiva, como lo demuestra el hecho de que los sentidos sufren en las posturas extremas y, por el contrario, gozan en lo moderado o proporcionado;³⁴ considerada, por último, en función de su eficacia e impresión, la proporción se da cuando el agente colma la necesidad del paciente, sanándolo y nutriéndolo, como sucede en el gusto y el tacto.³⁵

Tras la aprehensión y la delectación, el ser humano formula sobre las cosas creadas un *juicio*, que se establece en un triple registro: mientras el sentido particular juzga las cualidades objetivas (por ejemplo, si la cosa es blanca o negra), y el sentido interior juzga las incidencias subjetivas (si la cosa es saludable o nociva), la razón dictamina sobre el motivo por el que el objeto deleita a los sentidos.³⁶ Tras señalar que el acto del juicio descubre que “la razón de lo hermoso, de lo suave y de lo saludable” consiste en “una proporción de igualdad”,³⁷ San Buenaventura redondea su opinión sobre la índole universal, absoluta e invariable de la belleza sensible, al decir:

Ratio autem aequalitatis est eadem in magnis et parvis nec extenditur dimensionibus nec succedit seu transit cum transeuntibus nec motibus alteratur. Abstrahit igitur a loco, tempore et motu, ac per hoc est incommutabilis, incircumscribibilis, interminabilis et omnino spiritualis.³⁸

En consecuencia, el juicio, al depurar y abstraer la especie sensible recibida por los sentidos, la introduce en el entendimiento.³⁹

³⁴ “Aut attenditur proportionalitas, in quantum tenet rationem potentiae seu virtutis, et sic dicitur suavitas, cum virtus agens non impropotionaliter excedit recipientem; quia sensus tristatur in extremis et in mediis delectatur.” (*Ibid.*).

³⁵ “Aut attenditur, in quantum tenet rationem efficaciae et impressionis, quae tunc est proportionalis, quando agens imprimendo replet indigentiam patientis, et hoc est salvare et nutrire ipsum, quod maxime apparet in gustu et tactu.” (*Ibid.*).

³⁶ “Post hanc apprehensionem et oblectationem fit diiudicatio, qua non solum diiudicatur, utrum hoc sit album, vel nigrum, quia hoc pertinet ad sensum particularem; non solum, utrum sit salubre, vel nocivum, quia hoc pertinet ad sensum interiorem; verum etiam, qua diiudicatur et ratio redditur, quare hoc delectat; et in hoc actu inquiritur de ratione delectationis, quae in sensu percipitur ab obiecto.” (*Itin*, II, 6: 492-493).

³⁷ “Hoc est autem, cum quaeritur ratio pulchri, suavis et salubris: et invenitur, quod haec est proportio aequalitatis.” (*Ibid.*: 493).

³⁸ “Pero esta razón de igualdad es la misma tanto en las cosas grandes como en las pequeñas, no se extiende con las dimensiones, ni pasa con las cosas transitorias, ni se altera con las mudanzas; pues abstrae de lugar, de tiempo y de cambios y viene a ser por lo mismo inmutable, incircunscriptible, interminable y enteramente espiritual.” (*Ibid.*).

³⁹ “Diiudicatio igitur est actio, quae speciem sensibilem, sensibiliter per sensus acceptam, introire facit depurando et abstrahendo in potentiam intellectivam.” (*Ibid.*).



A los ojos del místico pensador, todas las cosas del mundo sensible son vestigios que nos permiten descubrir y contemplar a Dios⁴⁰ mediante las tres referidas operaciones: *aprehensión*, *deleite* y *juicio*. En efecto, por la *aprehensión*, la especie aprehendida, al ser una semejanza generada por el objeto e impresa en nuestro órgano sensorial, nos permite conocer el objeto del que dimana; pero además nos revela que la luz eterna (Dios Padre) genera una semejanza o esplendor de sí, coeterno, coigual y consubstancial a sí mismo (Dios Hijo).⁴¹ En consecuencia, todas las cosas aprehensibles, por su capacidad de generar la especie de sí mismas, manifiestan con claridad que “en ellas, como en espejos, puede verse la generación eterna del Verbo, Imagen e Hijo que de Dios Padre emana eternamente.”⁴²

En el sentir del Doctor Seráfico, también la *delectación* es capaz de revelarnos al Señor. De hecho, la especie deleitable, por ser bella, suave y saludable, revela la existencia de la belleza, suavidad y salubridad primigenias, las cuales son consubstanciales a la primera especie (Dios). Este, además de poseer la proporción y la igualdad absolutas respecto a sí mismo, ostenta la suma potencia manifestada en la verdad de la aprehensión, y tiene la suma impresión, capaz de sanar y satisfacer por completo a quien lo aprehende.⁴³ Ahora bien, si la semejanza generada de solo Dios conlleva la razón de lo sumamente bello, suave y saludable, se concluye que solo en Dios se encuentra la primordial y auténtica delectación, a cuya búsqueda nos incitan todas las demás delectaciones relativas y parciales.⁴⁴

⁴⁰ “Haec autem omnia sunt vestigia, in quibus speculari possumus Deum nostrum.” (*Itin*, II, 7: 493).

⁴¹ “Nam cum species apprehensa sit similitudo in medio genita et deinde ipsi organo impressa et per illam impressionem in suum principium, scilicet in obiectum cognoscendum, ducit; manifeste insinuat, quod illa lux aeterna generat ex se similitudinem seu splendorem coequalem, consubstantialem et coaeternalem”. (*Ibid.*).

⁴² “Si ergo omnia cognoscibilia habent sui speciem generare, manifeste proclamant, quod in illis tanquam in speculis videri potest aeterna generatio Verbi, imaginis et Filii a Deo Patre aeternaliter emanantis.” (*Ibid.*: 494).

⁴³ “Secundum hunc modum species delectans ut speciosa, suavis et salubris insinuat, quod in illa prima specie est prima speciositas, suavitas et salubritas, in qua est summa proportionalitas et aequalitas ad generantem”. (*Itin*, II, 8: 494).

⁴⁴ “Si ergo « delectatio est coniunctio convenientis cum convenienti »; et solius Dei similitudo tenet rationem summe speciosi, suavis et salubris; et unitur secundum veritatem et secundum intimitatem et secundum plenitudinem replentem omnem capacitatem: manifeste videri potest, quod in solo Deo est fontalis et vera delectatio, et quod ad ipsam ex omnibus delectationibus manuducimur requirendam.” (*Ibid.*: 494-495).

Con aún mayor excelencia, inmediatez y certeza que la aprehensión y la delectación, el *juicio* nos posibilita contemplar a Dios, que es la verdad eterna.⁴⁵ He aquí cómo lo argumenta San Buenaventura: basándose el juicio en razones absolutas, perennes e inmutables,⁴⁶ siendo lo eterno la única entidad inmutable, irrestricta y perenne, considerando además que todo lo eterno es Dios o está en Dios, y si, por último, todos los juicios los formulamos por tales razones, resulta evidente que Dios “es la razón de todo, la regla infalible y la luz de la verdad, luz en la que todo lo creado reluce de modo infalible, indeleble, indudable, irrefragable, incoartable, inapelable, inconmutable, interminable, indivisible e intelectual.”⁴⁷

Por tal motivo, para el Seráfico las leyes por las que juzgamos con certeza las cosas sensibles son infalibles e indudables respecto al entendimiento de quien las aprehende, indelebles respecto a la memoria de quien las recuerda, ciertas e inapelables respecto al entendimiento de quien las juzga,⁴⁸ y, por ello, son esencialmente inmutables en cuanto necesarias, incoartables en cuanto incircunscritas, interminables en cuanto eternas, e increadas en cuanto existen desde la eternidad en el Ser eterno, por el cual, mediante el cual y según el cual todas las cosas reciben su forma.⁴⁹ Como corolario, las cosas pueden ser juzgadas con plena certeza solo por medio del Ser eterno, creador y conservador de todas las formas, y regla directriz mediante la que nuestra

⁴⁵ “Excellentiori autem modo et immediatori diiudicatio ducit nos in aeternam veritatem certius speculandam.” (*Itin*, II, 9: 495).

⁴⁶ “Si enim diiudicatio habet fieri per rationem abstrahentem a loco, tempore et mutabilitate ac per hoc a dimensione, successione et transmutatione, per rationem immutabilem et incircumscriptibilem et interminabilem (...)”. (*Ibid.*).

⁴⁷ “nihil autem est omnino immutabile, incircumscriptibile et interminabile, nisi quod est aeternum; omne autem quod est aeternum, est Deus, vel in Deo: si ergo omnia, quaecumque certius diiudicamus, per huiusmodi rationem diiudicamus; patet, quod ipse est ratio omnium rerum et regula infallibilis et lux veritatis, in qua cuncta relucent infallibiliter, indebiliter, indubitanter, irrefragabiliter, indiudicabiliter, incommutabiliter, incoarctabiliter, interminabiliter, indivisibiliter et intellectualiter.” (*Ibid.*).

⁴⁸ “Et ideo leges illae, per quas iudicamus certitudinaliter de omnibus sensibilibus, in nostram considerationem venientibus; cum sint infallibiles et indubitabiles intellectui apprehendentis, sint indelebiles a memoria recolentis tanquam semper praesentes, sint irrefragabiles et indiudicabiles intellectui iudicantis”. (*Ibid.*).

⁴⁹ “necesse est, eas esse incommutabiles et incorruptibiles tanquam necessarias, incoarctabiles tanquam incircumscriptas, interminabiles tanquam aeternas, ac per hoc indivisibiles tanquam intellectuales et incorporeas, non factas, sed increatas, aeternaliter existentes in arte aeterna, a qua, per quam et secundum quam formantur formosa omnia”. (*Ibid.*: 495-496).



TÓRRES, Moisés Romanazzi (org). *Mirabilia 16 (2013/1)*

A Filosofia Monástica e Escolástica na Idade Média

La Filosofía Monástica y Escolástica en la Edad Media

Monastic and Scholastic Philosophy in the Middle Ages

Jan-Jun 2013/ISSN 1676-5818

mente puede juzgar sobre los seres corpóreos.⁵⁰

Tras afirmar que todas las cosas son bellas y, por ende, deleitables, San Buenaventura asegura que la belleza de los entes sensibles –y la delectación por ella producida– consiste esencialmente en la armonía, es decir, en la equilibrada proporción entre sus elementos integrantes, proporción constituida por la relación armoniosa de números, razón por la cual todos los seres creados son necesariamente armoniosos (“*numerosos*”, los llama él).⁵¹

Y, como todas las cosas son bellas y deleitables, en virtud de su armoniosa proporción, el número o proporción en las cosas (modelo mental conforme al cual el Creador hizo armoniosas todas sus creaturas) es el principal vestigio que nos conduce a la infinita Sabiduría de Dios, por ser un vestigio evidentísimo para todos los hombres y muy cercano al propio Dios.⁵² A juicio de nuestro autor, semejante vestigio, evidentísimo para todos y cercanísimo al Señor, nos lleva muy cerca de Él, y, al aprehender las cosas armoniosas, al deleitarnos en sus proporciones armoniosas y al juzgar con certeza las leyes de las proporciones armoniosas, nos facilita conocerlo a Él en los objetos sensibles.⁵³

A guisa de síntesis final, San Buenaventura puntualiza que en estos dos niveles de la estética natural o inmanente todos los cuerpos creados, como vestigios del Creador, nos permiten llegar hasta Él gracias a tres rasgos esenciales: a) porque “son sombras, resonancias y pinturas de aquel Primer Principio poderosísimo, sapientísimo y óptimo, de aquel origen, luz y plenitud eternos, y

⁵⁰ “et ideo nec certitudinaliter iudicari possunt nisi per illam quae non tantum fuit forma cuncta producens, verum etiam cuncta conservans et distinguens, tanquam ens in omnibus formam tenens, et regula dirigens, et per quam diiudicat mens nostra cuncta, quae per sensus intrans in ipsam.” (*Ibid.*: 496).

⁵¹ “Cum igitur omnia sint pulcra et quodam modo delectabilia; et pulcritudo et delectatio non sint absque proportione; et proportio primo sit in numeris: necesse est, omnia esse numerosa”. (*Itin*, II, 10: 497).

⁵² “ac per hoc « numerus est praecipuum in animo Conditoris exemplar » et in rebus praecipuum vestigium ducens in Sapientiam.” (*Ibid.*).

⁵³ “Quod cum sit omnibus evidentissimum et Deo propinquissimum, propinquissime quasi per septem differentias ducit in Deum et facit, eum cognosci in cunctis corporalibus et sensibilibus, dum numerosa apprehendimus, in numerosis proportionibus delectamur et per numerosarum proportionum leges irrefragabiliter iudicamus.” (*Ibid.*).



TÓRRES, Moisés Romanazzi (org.). *Mirabilia 16 (2013/1)*

A Filosofia Monástica e Escolástica na Idade Média

La Filosofía Monástica y Escolástica en la Edad Media

Monastic and Scholastic Philosophy in the Middle Ages

Jan-Jun 2013/ISSN 1676-5818

de aquel arte eficiente, ejemplarizador y ordenador”;⁵⁴ b) porque “son vestigios, simulacros y espectáculos que se nos proponen para cointuir a Dios, pero son también signos que se nos han dado de modo divino”;⁵⁵ c) porque son “ejemplares” o “copias” propuestas a los hombres para ascender de las visibles cosas físicas a las invisibles entidades inteligibles, como quien accede del signo a su significado.⁵⁶

Conforme a la doctrina estética del Seráfico, las cosas del mundo son signos visibles que significan las perfecciones invisibles de Dios según diversas medidas y repercusiones: lo son, en parte, por ser Él la causa eficiente, el modelo ejemplar y el fin de todo lo creado, y en parte por su propia representación.⁵⁷ Ello se debe a que, por su naturaleza específica, todo ser creado es una cierta imagen y semejanza de aquella eterna sabiduría.⁵⁸ Por tal motivo, las perfecciones invisibles del Creador se hacen visibles al entendimiento humano gracias a los seres del mundo creado,⁵⁹ al extremo de que las “luces” exteriores presentes en las cosas nos facilitan el reingreso en el espejo de nuestra alma, en el que refulgen las perfecciones de Dios.⁶⁰

⁵⁴ “omnes creaturae istius sensibilis mundi animum contemplantis et sapientis ducunt in Deum aeternum, pro eo quod illius primi principii potentissimi, sapientissimi et optimi, illius aeternae originis, lucis et plenitudinis, illius, inquam, artis efficientis, exemplantis et ordinantis sunt umbrae, resonantiae et picturae”. (*Itin*, II, 11: 498).

⁵⁵ “sunt vestigia, simulacra et spectacula nobis ad contuendum Deum proposita et signa divinitus data”. (*Ibid.*).

⁵⁶ “sunt exemplaria, vel potius exemplata, proposita mentibus adhuc rudibus et sensibilibus, ut per sensibilia, quae vident, transferantur ad intelligibilia, quae non vident, tamquam per signa ad signata.” (*Ibid.*).

⁵⁷ “Significant autem huiusmodi creaturae huius mundi sensibilis *invisibilia Dei*, partim quia Deus est omnis creaturae origo, exemplar et finis, et omnis effectus est signum causae, et exemplatum exemplaris, et via finis, ad quem ducit; partim ex propria repraesentatione”. (*Ibid.*). Énfasis en el original.

⁵⁸ “Omnis enim creatura ex natura est illius aeternae sapientiae quaedam effigies et similitudo”. (*Ibid.*).

⁵⁹ “Ex quibus omnibus colligitur, quod *invisibilia Dei a creatura mundi, per ea quae facta sunt, intellecta conspiciuntur*”. (*Itin*, II, 13: 499). Énfasis en el original.

⁶⁰ “per haec lumina exterius data ad speculum mentis nostrae, in quo relucent divina, disponimur ad reintrandum.” (*Ibid.*).

III. Posibles reflejos de la estética immanente de San Buenaventura en la iconografía de la Basílica de San Francisco en Asís

Expuesta así la estética natural o immanente del Doctor Seráfico, nos aventuramos ahora a intentar descubrir algunas aparentes huellas de esa doctrina en varios frescos de la Basílica de San Francisco en Asís sobre la vida de Jesús y la del *Poverello*.⁶¹

No debería, en principio, sonar demasiado ilógica la posible influencia de esa fuente doctrinal sobre dichas obras de arte, si se tiene en cuenta que San Buenaventura –Ministro General de la Orden de los Hermanos Menores desde 1257 hasta su muerte en 1274– fue el maestro doctrinal que con mayor autoridad y prestigio (después de San Francisco) modeló el pensamiento y el modo de vida de los franciscanos. Añádase a eso otro dato elocuente: la espectacular y costosa decoración pictórica que colma los muros y bóvedas de las iglesias alta y baja de la Basílica de San Francisco en Asís se realizó por fases solo después de que –en el contexto de las pugnas inter-franciscanas entre los *espirituales* y los *conventuales*– San Buenaventura, como máximo jerarca de la Orden, avalase el laxismo de los “reversionistas” *conventuales*, en detrimento del rigorismo de los *espirituales* que urgían el regreso a la pobreza y la austeridad promovida y practicada por su santo fundador.⁶²

⁶¹ Para el estudio de esas decoraciones pictóricas en la Basílica de San Francisco en Asís, véanse sobre todo Alastair SMART, *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 at the Clarendon Press, 1971, 310 pp. + 110 pl.; Joachim POESCHKE, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien* (mit Aufnahmen von Stefan Diller, Luigi Artini und Gerhard Ruf), München, Hirmer, 1986, 137 p. + 304 p. de lám.; Elvio LUNGI, *The Basilica of St Francis at Assisi. The frescoes by Giotto, his precursors and followers*, London, Thames and Hudson, 1996, 192 pp.; Giuseppe BASILE, *Giotto. Las historias franciscanas*, Milán, Electa, 1996, 131 pp.

⁶² En su excelente monografía de 1971 sobre Giotto y la Leyenda de San Francisco en Asís, Alastair Smart apunta: “In conformity with the simple ideal of St. Francis, who had forbidden his followers to build any but the humblest churches, successive General Chapters of the Order had issued explicit directives against the use of costly ornamentation “in picturis, caelaturis, fenestris, columnis et huiusmodi aut superfluitas in longitudine, latitudine et altitudine”; in 1260 the Chapter of Narbonne, presided over by St. Bonaventura as Minister-General, proscribed all representations of sacred subjects on stained glass windows, except on the principal window behind the main altar, which might include figures of the Crucified, the Virgin Mary, St. John, St. Francis, and St. Anthony; and the equally strict stipulations against excessive pictorial decoration, although less specific, were presumably intended to apply to all forms of painting, including frescoes. Yet, despite the angry protests of the Spirituals, not least at Assisi, these injunctions were soon to be



TÓRRES, Moisés Romanazzi (org.). *Mirabilia 16* (2013/1)

A Filosofia Monástica e Escolástica na Idade Média

La Filosofía Monástica y Escolástica en la Edad Media

Monastic and Scholastic Philosophy in the Middle Ages

Jan-Jun 2013/ISSN 1676-5818

Para mejor focalizar nuestro abordaje del tema propuesto, nos centraremos en dos de las principales tesis de la estética inmanente del Seráfico: la de que todos los seres materiales del mundo creado, cuya *aprehensión* obtenemos mediante nuestra sensibilidad animal (los cinco sentidos), son otros tantos vestigios o huellas de Dios, y genuinos espejos en los que se reflejan la potencia, la sabiduría y la bondad infinitas de Dios; en segundo lugar, la de que la proporción o belleza, solo gracias a la cual conseguimos la *delectación*,⁶³ consiste en “una igualdad armoniosa” o una “cierta disposición de partes con suavidad de color”,⁶⁴ *delectación* capaz de revelarnos a Dios, pues una cosa deleitable, por ser bella, nos revela la existencia de la belleza primigenia de Dios, detentor de la proporción y la igualdad absolutas respecto a sí mismo.⁶⁵

III.1. Las creaturas del mundo como vestigios y espejos de Dios

La primera de esas tesis bonaventurianas –según la cual el grado inicial de iluminación accesible al hombre reside en considerar a las creaturas del mundo como espejos en los que podemos ver reflejado a Dios creador, sumo poder, suma sabiduría y bondad suprema⁶⁶– parecería ilustrarse de algún modo en los nueve frescos de Giotto,⁶⁷ Pietro Lorenzetti y Simone Martini en la Basílica de San Francisco en Asís que analizamos a continuación.

ignored, and the interval between the Chapters held at Assisi in 1279 and 1304, at both of which the regulations of Narbonne were reaffirmed, was the very period in which the vast enterprise of the decoration of the Upper Church was being carried out. It was also in this period that there came to a head the revolt of the Spirituals against the lax party, which almost invariably had the support of the Papacy; a period of division and uncertainty within the Order which even the wise and conciliatory terms of Clement V's Bull of 1312, the famous *Exiit de Paradiso*, failed to resolve. It was against this background of strife and contention that the greatest of all pictorial interpretations of the work and ministry of the Poverello, the fresco-cycle of the *Legend of St. Francis* in the Upper Church, was undertaken.” (Alastair SMART *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 at the Clarendon Press, 1971, p. 3-4).

⁶³ “Omnis autem delectatio est ratione proportionalitatis.” (*Itin*, II, 5: 492).

⁶⁴ “« pulcritudo nihil aliud est quam aequalitas numerosa », seu « quidam partium situs cum coloris suavitate ».” (*Itin*, II, 5: 492).

⁶⁵ *Itin*, II, 8: 494.

⁶⁶ *Itin*, I, 9: 484.

⁶⁷ Sin entrar en las interminables –e insolubles– polémicas generadas por el problema de la posible autoría intelectual o material de Giotto sobre las obras que se le atribuyen, asumiremos aquí, por prudencia y economía metodológica, como obras de Giotto las que la mayoría de los expertos convienen en atribuirle.

A primera vista, en el cuadro *San Francisco predicando a los pájaros* Giotto no hace sino ilustrar un episodio entrañable de la *Legenda Maior*,⁶⁸ hagiografía oficial escrita por San Buenaventura.⁶⁹ Según dicha hagiografía, al acercarse un día a un lugar de Bevanio donde había muchos pájaros, Francisco corrió hacia ellos y los saludó como si fuesen personas;⁷⁰ y, como todas las aves, incluso las que estaban en los árboles, se dirigieron a él con expectación,⁷¹ él les dijo

Mis hermanas avecillas, mucho debéis alabar a vuestro Creador, que os ha revestido de plumas y os ha dado alas para volar, os ha otorgado el aire puro y os sustenta y gobierna, sin preocupación alguna de vuestra parte⁷²; al oír estas y otras palabras del santo, todas las aves, extendiendo sus alas y sus colas y abriendo sus picos, se quedaron mirando con atención a Francisco,⁷³ y no se movieron ni siquiera cuando la túnica del santo las tocaba, hasta que, tras ser bendecidas por este con el signo de la cruz, todas ellas emprendieron el vuelo al mismo tiempo.⁷⁴

⁶⁸ La redacción de esta *Legenda Maior* fue decidida por el Capítulo General de la Orden Franciscana celebrado en Narbona en 1260, bajo la presidencia del propio San Buenaventura, General de la Orden. En dicho Capítulo se decidió destruir todas las precedentes historias sobre San Francisco, y que fuesen sustituidas por esta Vida oficial (*Legenda Maior*), en concordancia con la ortodoxia franciscana que se arrogaban los “conventuales” frente a los “espirituales”. (Cf. Alastair SMART, *The dawn of Italian painting 1250-1400*, Oxford, Phaidon, 1978, p. 34).

⁶⁹ SAN BUENAVENTURA, *Leyenda mayor*. En SAN FRANCISCO DE ASÍS, *Escritos. Leyenda mayor. Florecillas* (edición preparada por José Antonio GUERRA), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Col. Selecciones, 2010, pp. 165-321. En lo sucesivo citaremos esta hagiografía con el título abreviado *Leyenda mayor*, seguido del capítulo en números romanos, el epígrafe en numeración arábiga, y, separado por dos puntos el número de página del libro editado por J.A. Guerra.

⁷⁰ Así lo señala la *Leyenda mayor*: “Acercándose a Bevagna, llegó a un lugar donde se había reunido una gran multitud de aves de toda especie. Al verlas el santo de Dios corrió presuroso a aquel sitio y saludó a las aves como si estuviesen dotadas de razón.” (*Leyenda mayor*, XII, 3: 258).

⁷¹ “Todas se le quedaron en actitud expectante, con los ojos fijos en él, de modo que las que se habían posado sobre los árboles, inclinando sus cabecitas, lo miraban de un modo insólito al verlo aproximarse hacia ellas. Y, dirigiéndose a las aves, las exhortó encarecidamente a escuchar la palabra de Dios.” (*Ibidem*: 268-269).

⁷² *Ibidem*: 259.

⁷³ “Mientras les decía estas cosas y otras parecidas, las avecillas –gesticulando de modo admirable—comenzaron a alargar sus cuellecillos, a extender las alas, a abrir los picos y mirarle fijamente.” (*Ibidem*).

⁷⁴ “Entre tanto, el varón de Dios, paseándose en medio de ellas con admirable fervor de espíritu, las tocaba suavemente con la fimbria de su túnica, sin que por ello ninguna se

Ahora bien, más allá de la evidencia del episodio plasmado, lo primero a destacar en este cuadro es que el pintor ilustra con explícita claridad el pensamiento y la práctica de San Francisco, quien, en su *Cántico de las criaturas*,⁷⁵ llama hermanos a los seres del universo, incluyendo a los entes inertes (“hermano Sol, hermana Luna”). Así lo proclama en idílicos términos el asceta de Asís:

Loado seas, mi Señor, con *todas tus criaturas*,
especialmente el señor hermano sol,
él es el día y por él nos alumbras
y es bello y radiante con gran esplendor:
de ti, Altísimo, lleva significación.
Loado seas, mi Señor, por la hermana *luna y las estrellas*:
en el cielo las has formado claras y preciosas y bellas.
Loado seas, mi Señor, por el hermano *viento*,
y por el aire y el nublado y el sereno y todo tiempo,
por el cual a tus criaturas das sustento.
Loado seas mi Señor, por la hermana *agua*,
que es muy útil y humilde y preciosa y casta.
Loado seas, mi Señor, por el hermano *fuego*,
por el cual *alumbras la noche*:
y es bello y alegre y robusto y fuerte.
Loado seas, mi Señor, por nuestra hermana la madre *tierra*,
que nos sustenta y gobierna
y produce distintos frutos con flores de colores y *hierbas*.⁷⁶

Resulta así evidente que la cálida relación de confraternidad que Francisco mantiene con las criaturas del mundo se fundamenta en su firme convicción de considerarlas otros tantos testigos elocuentes de Dios, que le remiten y le acercan a Él. Por eso Giotto, al representarlo aquí predicando a los pájaros, exhibe al lírico *Poverello* en fraterno diálogo con esas gráciles avejillas que, con sus trinos y cantos, incitan al hombre a recordar su deber de alabar al Creador.

moviera de su lugar, hasta que, hecha la señal de la cruz y concedida su licencia y bendición, remontaron todas a un mismo tiempo el vuelo.”(*Ibidem*).

⁷⁵ SAN FRANCISCO DE ASÍS, *Cántico de las criaturas*. En SAN FRANCISCO DE ASÍS, *Escritos*. (San Buenaventura), *Leyenda mayor. Florecillas* (Edición preparada por José Antonio Guerra), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2010, pp. 54-55.

⁷⁶ SAN FRANCISCO DE ASÍS, *Cántico de las criaturas*, 3-9. *Op. cit.*, p. 54-55.

Imagen 1



Fig. 1. GIOTTO, *San Francisco predicando a los pájaros*, c. 1300.
 Iglesia alta, Basílica de San Francisco, Asís

Como sintomático y necesario complemento de ese pensamiento franciscano, se diría que en este cuadro Giotto toma también partido por la doctrina estético-mística de San Buenaventura en su tesis medular sobre la índole testimonial de las cosas creadas, en cuanto que son claros vestigios del Creador, reveladores de su omnipotencia, su sabiduría y su bondad. En ese orden de ideas, no carece de sentido el detalle incluido por el artista en esta obra, al describir con tanto mimo los árboles del paisaje, frondosos y feraces seres vivos, que, como símbolos de vida, regeneración y fertilidad, se erigen en vigorosos vestigios del poder, la inteligencia y la magnanimidad de Dios.

Imagen 2



Fig. 2. GIOTTO, *San Francisco regala su manto a un caballero pobre*, c. 1297-1299.
Iglesia alta, Basílica de San Francisco, Asís

Un enfoque bastante similar manifiesta Giotto en su interpretación de *San Francisco regala su manto a un caballero pobre*, c. 1297-99.⁷⁷ Al figurar este acto de desprendimiento del *Poverello*,⁷⁸ Giotto pareciera recordar la exhortación de

⁷⁷ Nos hemos ocupado de este cuadro en José María SALVADOR GONZÁLEZ, “La ciudad y su (re)creación poética en la pintura de Giotto”, en: Francisco GARCÍA GARCÍA (ed.), *Actas del I Congreso Internacional Ciudades Creativas*, Universidad Complutense de Madrid, 22-24 de octubre de 2009, *Ikono 14*, nº A3, 11/ 2009, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Vol. 1, pp. 275-294.

⁷⁸ Así lo refiere la *Leyenda mayor*: “Una vez recobradas las fuerzas corporales y cuando —según su costumbre— iba adornado con preciosos vestidos, le salió al encuentro un caballero noble, pero pobre y mal vestido. A la vista de aquella pobreza, se sintió conmovido su compasivo corazón, y, despojándose inmediatamente de sus atavíos, vistió con ellos al pobre, cumpliendo así, a la vez, una doble obra de misericordia: cubrir la vergüenza de un noble caballero y remediar la necesidad de un pobre.” (*Leyenda mayor*, I, 2: 170-171).



TÓRRES, Moisés Romanazzi (org.). *Mirabilia 16 (2013/1)*

A Filosofia Monástica e Escolástica na Idade Média

La Filosofía Monástica y Escolástica en la Edad Media

Monastic and Scholastic Philosophy in the Middle Ages

Jan-Jun 2013/ISSN 1676-5818

San Buenaventura instando al hombre a considerar las cosas del mundo creado como verdaderas huellas del poder, la sapiencia y la bondad del Creador. En virtud quizá de esa *sensibilidad* animal, puesta en valor por el Seráfico, el artista, al ilustrar este legendario relato, representa el paisaje natural y cultural (el mundo que nos rodea) con una visión inusualmente “naturalista”.

Superando a otros pintores coetáneos en cuanto a su interés por describir la “escenografía” real, Giotto se entretiene aquí con cierto esmero en apuntar los detalles del ambiente físico en que sucede el acontecimiento. Ese enfoque “realista” se evidencia tanto en el paisaje natural –las montañas, los árboles, el cielo y, sobre todo, el caballo, captado con notable realismo en su anatomía y su pose– como en el paisaje cultural. Este último se condensa con convincente eficacia en las dos contrapuestas masas del templo en la cumbre derecha (símbolo de la Iglesia, de la vida monacal) y de la variopinta ciudad a la izquierda (símbolo de los valores terrenales), ambos significando los dos polos antagónicos entre los que bascula por entonces el ánimo del joven Francisco. En todo caso, con esa mirada fresca y gozosa hacia el mundo exterior, cristalizada en ese espléndido y “naturalista” paisaje urbano/rural, Giotto pareciera estar inspirándose de algún modo en la revalorización bonaventuriana del universo creado como espejo donde el Creador se refleja a través de sus huellas, las creaturas.

Muy en sintonía con la puesta en valor del mundo sensible preconizado por San Buenaventura, Giotto brinda en la *Natividad de Jesús*, c. 1310-1315,⁷⁹ un

⁷⁹ La autoría de esas escenas cristológicas y franciscanas en la Basílica de San Francisco en Asís es objeto de largos e inconcluyentes debates entre los especialistas, en posiciones que van desde adjudicárselas sin más a Giotto, o a Giotto y su taller, o atribuírselas al taller de Giotto o a un “pariente de Giotto”, u otras atribuciones de diversa índole. De entre la inmensa masa de publicaciones académicas sobre esos problemas de autoría de los frescos de la Basílica de San Francisco en Asís, podemos citar, por ejemplo, los siguientes: Millard MEISS, *Giotto and Assisi*, New York, W.W. Norton, 1960, 22 pp.; Luciano BELLOSI, *La oveja de Giotto*, Madrid, Akal, Col. Arte y estética, 1992, 324 pp.; Hayden B.J. MAGINNIS, *Painting in the Age of Giotto. A Historical Reevaluation*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1997, 217 pp.; Luciano BELLOSI, “Giotto e la Basílica Superiore di Assisi”, en Angelo TARTUFERI (a cura di), *Giotto. Bilancio critico su sessant’anni di studi e ricerche*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Galleria dell’Accademia. Firenze, Giunti/Firenze Musei, 2000, p. 33-54; Giorgio BONSAITI, “La bottega di Giotto”, en TARTUFERI 2000: 55-73; Miklós BOSKOVITS, “Giotto: un artista poco conosciuto?”, en TARTUFERI 2000: 75-95.

fragmento ejemplar de la “realidad” natural.⁸⁰ En esa línea se sitúan, por ejemplo, el verosímil modelado de los cuerpos de los diversos animales (corderos, ovejas, carneros, mula, buey), así como la cotidianidad costumbrista que se manifiesta por doquier: en la escena del baño del neonato por las dos parteras, en el arrullo del infante fajado en brazos de su aún yacente progenitora, en la impasible somnolencia de José, en la expectante actitud sorprendida de los dos pastores, con sus típicos cayados y su rústica indumentaria.

Imagen 3



Fig. 3. GIOTTO, *Natividad de Jesús*, c. 1310-1315
 Iglesia baja, Basílica de San Francisco, Asís

Los gestos, las acciones y las circunstancias de todos los actores, humanos e irracionales intervinientes en este evento ante el bien construido

⁸⁰ Sobre este fresco, véase José María SALVADOR GONZÁLEZ, “Iconografía de la *Adoración de los pastores* en la pintura italiana bajomedieval. Una mirada bucólica a la existencia del pobre”, *Eikón/Imago*, 1, enero-junio 2012, Madrid, p. 1-38.

cobertizo/establo, con su impecable pesebre, destilan una clara “naturalidad” (en el sentido de concordancia con la naturaleza real), pese a la evidente sobrenaturalidad concretada en el mirífico nacimiento del Redentor, a los acordes inefables de un coro de ángeles que entonan himnos celestiales en alabanza a Dios. Todos esos aspectos de realidad “naturalista” en la interpretación del nacimiento del Hijo de Dios encarnado parecerían reflejar en alguna medida la visión bonaventuriana del mundo creado como inagotable repositorio de vestigios palpables del Creador.

Imagen 4



Fig. 4. GIOTTO, *La Huida a Egipto*, c. 1310-1315
iglesia baja, Basílica de San Francisco, Asís

No muy diferente luce la influencia que habría podido ejercer la estética inmanente de San Buenaventura sobre Giotto al interpretar *La Huida a Egipto* en la Basílica de Asís. Como en los dos cuadros precedentes, el artista trata también aquí con mimo el paisaje natural y cultural que enmarca el exilio de la

Sagrada Familia.⁸¹ En correspondencia con la delectación ante el mundo sensible preconizada por el Doctor Seráfico, Giotto acentúa aquí la verosimilitud del ambiente geográfico mediante el relativo cuidado con que pinta las montañas, el sendero, los matorrales, los árboles (entre ellos, la palmera, que, según un texto apócrifo,⁸² se inclina ante la Virgen para brindarle los dátiles con que satisfacer el hambre de María),⁸³ sin olvidar el expresivo asno, de bien dibujada anatomía.⁸⁴

Con no menor eficacia icónica el pintor imbuye de verosimilitud “naturalista”

⁸¹ Para un reciente y sugestivo estudio del tema iconográfico de la Huida a Egipto, véase Patricia GRAU-DIECKMANN, “Representaciones de los viajes de la Sagrada Familia en el arte de los siglos V-XV”, *Eikón / Imago*, 2 (2012/2), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, julio-diciembre 2012, p. 73-130.

<http://capire.es/eikonimago/index.php/eikonimago/article/view/24/pdf>

⁸² *Evangelio del Pseudo Mateo*. Texto bilingüe latín / español. En: Aureliano de SANTOS OTERO, *Los Evangelios Apócrifos*, Salamanca, La Editorial Católica, 2006, p. 173-236.

⁸³ Así relata el texto apócrifo este curioso suceso: “XX. 1. Aconteció que, al tercer día de camino, María se sintió fatigada por la canícula del desierto. Y, viendo una palmera, le dijo a José: «Quisiera descansar un poco a la sombra de ella». José a toda prisa la condujo, hasta la palmera y la hizo descender del jumento. Y cuando María se sentó, miró hacia la copa de la palmera y la vio llena de frutos, y le dijo a José: «Me gustaría, si fuera posible, tomar algún fruto de esta palmera». Mas José le respondió: «Me admira el que digas esto, viendo lo alta que está la palmera, y el que pienses comer de sus frutos. A mí me preocupa más la escasez de agua, pues ya se acabó la que llevábamos en los odres y no queda más para saciarnos nosotros y abreviar a los jumentos». 2. Entonces el niño Jesús, que plácidamente reposaba en el regazo de su madre, dijo a la palmera: «Agáchate, árbol, y con tus frutos da algún refrigerio a mi madre». Y a estas palabras inclinó la palmera su penacho hasta las plantas de María, pudiendo así recoger todo el fruto que necesitaban para saciarse. Pero la palmera continuaba aún en esta posición, esperando que le ordenara erguirse la misma voz que le había mandado abajarse. Por fin, Jesús le dijo: «Álzate, palmera, y recobra tu vigor, pues vas a ser compañera de los árboles que pueblan el jardín de mi Padre. Y ahora haz que rompa de tus raíces esa vena de agua escondida en la tierra, para que del manantial podamos saciarnos». Al instante se irguió la palmera y empezaron a brotar de entre sus raíces raudales de agua cristalina, fresca y dulcísima en extremo. Al ver el hontanar, todos se llenaron de júbilo y pudieron saciarse juntamente con los jumentos y demás gente de la comitiva, dando por ello fervientes gracias a Dios.” (*Evangelio del Pseudo Mateo*, XX, 1-2. En SANTOS OTERO 2006: 212-213).

⁸⁴ Carece de sentido pretender criticar a Giotto por la incorrecta contraposición de las patas del jumento en su caminar, contraposición que, por insuficiencia perceptiva, solía ser común entre los artistas del Trecento, e incluso entre algunos del siglo subsiguiente. Piénsese, a título de ejemplo, en los retratos ecuestres de John Hawkwood (Giovanni Acuto), 1436, y de Nicolò da Tolentino, 1445, pintados ambos en la catedral de Florencia por Paolo Uccello y Andrea del Castagno, respectivamente.

el paisaje cultural de la escena, al contraponer en los dos ángulos superiores dos ciudades amuralladas, la de la izquierda para representar a Belén/Jerusalén, de donde la Sagrada Familia huye, y la de la derecha, para significar el entero país de Egipto, en algún indeterminado lugar del cual esta busca refugio. Similar complacencia bonaventuriana ante la realidad sensible exhibe Giotto en las poses y atuendos de los personajes, desde la banda o cabestrillo en que la Virgen (cabalgando con monta a la amazona) mantiene a su niño junto a su regazo, hasta los hatos, zurrones y cayados que portan José y sus dos acompañantes.

Así, pese al raigal sesgo trágico que implica tal destierro con peligro inminente de muerte, esta *Huida a Egipto* giottesca parece traslucir la fecunda *aprehensión* sensible y la gratificante *delectación* del ser humano ante los seres del mundo físico, dos vivencias esenciales sobre las que San Buenaventura cimenta su estética inmanente.

De manera análoga a lo ya señalado en las antedichas obras de Giotto, la influencia de la estética inmanente del Seráfico parece percibirse asimismo en los frescos *El Prendimiento de Jesús*, y *La renuncia de San Martín a las armas*, pintados en la basílica de Asís por Pietro Lorenzetti y Simone Martini, respectivamente.

Imagen 5



Fig. 5. PIETRO LORENZETTI, *El Prendimiento de Jesús*, c. 1320-1325.
 Iglesia baja, Basílica de San Francisco, Asís.

Imagen 6



Fig. 6. SIMONE MARTINI, *La renuncia de San Martín a las armas*, 1312-1317.
 Capilla de San Martín, iglesia baja, Basílica de San Francisco, Asís.

Luciría, en efecto, posible vislumbrar en esos dos cuadros la mirada revalorizante con que nuestro místico filósofo invita a contemplar los seres sensibles del mundo exterior como patentes huellas o vestigios de Dios. Tal vez por eso, Pietro Lorenzetti y Simone Martini conciertan esos dos episodios a partir de una mirada “realista”, que no solo modula con esmero los componentes del entorno natural (montañas, árboles, cielo) y cultural (ciudad amurallada, tiendas de campaña), sino que se entretiene además en describir con minucia los objetos (vestidos, armaduras, arreos militares, armas, emblemas, etc.), poniendo especial énfasis en la expresión facial y corporal de los distintos personajes.

Al margen de la clara diferencia narrativa en uno y otro episodio, ambos artistas sieneses concuerdan en tratar el tema sacro con un sesgo de gran sensibilidad y profundo “naturalismo”, en perfecta correlación con el pensamiento estético de San Buenaventura.

Imagen 7



Fig. 7. PIETRO LORENZETTI, *La entrada de Jesús en Jerusalén*, c. 1320-1325.
 Iglesia baja, Basílica de San Francisco, Asís.

La incitación a contemplar el mundo creado como un conjunto de expresivos vestigios de Dios, proclamada con tan insistente ahínco por el Seráfico, parece reflejarse también en la escena de Pietro Lorenzetti *La entrada de Jesús en Jerusalén*, c. 1320-1325. En este cuadro, en efecto, el pintor aplica un claro tratamiento “naturalista”, destacable en todos y cada uno de los pormenores plasmados: el diseño de las vestimentas, las diversas actitudes y posturas de la multitud (incluyendo los jóvenes que extienden sus vestidos y los niños que trepan para coger ramas de los frondosos árboles), la configuración de los rostros (auténticos “retratos” individuales), la anatomía de la burra y su pollino, la variopinta traza arquitectónica de los edificios de Jerusalén, con su monumental puerta, ricamente decorada con mosaicos figurativos y bóveda nerviada, el lujoso palacio y el imponente templo gótico, la muralla almenada, en uno de cuyos merlones aparece posada un ave. Todo en esta escena bíblica, que marca el efímero triunfo del Redentor antes de su Pasión, transpira el gozoso “naturalismo” inherente a la complacida revalorización del mundo

material aprehendido por el hombre mediante sus sentidos, tal como lo proclama con insistencia nuestro místico escritor.

Imagen 8



Fig. 8. SIMONE MARTINI, *San Martín investido caballero por el emperador Juliano*, 1312-1317.
 Capilla de San Martín, iglesia baja, Basílica de San Francisco, Asís

Esa contemplación revalorizadora del mundo material, defendida por San Buenaventura, parecería estar presente también en el fresco de Simone Martini *San Martín investido caballero por el emperador Juliano*, 1312-1317. Además de una bien pautada arquitectura “clásica”, vista desde una intuita perspectiva lineal bastante convincente, el pintor nos entrega aquí genuinos retazos de la realidad cotidiana: tales son los instrumentos musicales y las posturas de los músicos para hacerlos sonar, las armas de los caballeros, los implementos de los palafreneros y del halconero (con su halcón en el puño), así como el simbólico rito del emperador ciñendo la espada a la cintura de San Martín, mientras su escudero le sujeta las espuelas. Aun cuando se refiere a la época de

la Roma imperial del siglo IV, Simone Martini ofrece aquí una estampa realista de los usos y costumbres cortesanos y caballerescos de la Italia del Trecento.

Imágenes 9 y 10



Fig. 9. GIOTTO, *San Francisco homenajeado por un hombre sencillo de Asís*, c. 1300.

Iglesia alta, Basílica de San Francisco, Asís

Fig. 10. Palazzo del Capitano del Popolo, Torre del Comune y Templo de Minerva, Asís.

Foto tomada de Wikimedia Commons (01/05/2013)

Similar sentido “realista” manifiesta Giotto en *Homenaje de un hombre sencillo a San Francisco*. Como el episodio ilustrado en el fresco sucede en Asís,⁸⁵ el pintor, queriendo identificar con inequívoca precisión el lugar del suceso, introduce en el cuadro los tres edificios más paradigmáticos de dicha urbe: el Palazzo del Capitano del Popolo, la Torre del Popolo (Torre del Reloj) y el Templo de Minerva, que se suceden de izquierda a derecha en la céntrica Piazza del Comune, connotado centro político y simbólico de Asís. Con semejante interés documental, la única alteración que Giotto se concede aquí es añadir ciertas variaciones decorativas en ese sector urbano de la ciudad umbra, a saber: transforma en ventanales góticos las ventanas románicas del

⁸⁵ Así lo relata la *Leyenda mayor*: “De hecho, un hombre muy simple de Asís, inspirado, al parecer, por el mismo Dios, si alguna vez se encontraba con Francisco por la ciudad, se quitaba la capa y la extendía a sus pies, asegurando que este era digno de toda reverencia, por cuanto en un futuro próximo realizaría grandes proezas y llegaría a ser honrado gloriosamente por todos los fieles.” (*Leyenda mayor*, I, 1: 170).

Palazzo del Capitano del Popolo; disminuye de modo sensible (para hacerla caber en el recuadro) la altura de la Torre del Popolo, modificando además el tamaño y la situación de sus vanos; añade unas fantásticas ornamentaciones en el entablamento y el frontón (aumentado en su altura) del Templo de Minerva, después de haberle adelgazado sus columnas; modifica radicalmente (casi una *creatio ex nihilo*) la casa en el flanco derecho del Templo de Minerva, convirtiéndolo en un alto edificio con balcones, que funge de *pendant* equilibrante respecto a la Torre del Popolo.

Al margen de esas previsibles y explicables alteraciones compositivas –suerte de licencias poéticas–, Giotto exhibe a todas luces en este cuadro la desinhibida actitud mental de quien, tras haber *aprehendido* sensorialmente el mundo físico que le rodea (la ciudad de Asís, en este caso), *se deleita* en plasmarlo como un valor inestimable, digno de ser percibido, disfrutado y querido, tal como lo proclama el Seráfico en los dos primeros grados contemplativos de su *Itinerarium mentis in Deum*.

III.1. La proporción armónica de los seres corpóreos como medio para especular a Dios

Como se recordará, San Buenaventura sostiene que la belleza, esencialmente inherente a todas las creaturas materiales –y el deleite que ella procura–, deriva de su armonía numérica, es decir, de la equilibrada proporción entre sus elementos integrantes, proporción constituida por la relación armoniosa de números.⁸⁶ Y, como todas las cosas son bellas y deleitables por su proporción armónica, la proporción numérica o armonía en las cosas (modelo mental con el que Dios las creó) constituye el vestigio primordial y más expresivo para llevarnos a Dios, pues el número o proporción armoniosa es el modelo esencial de la mente divina.⁸⁷

Este segundo núcleo doctrinal de la estética del Seráfico parecería inspirar en alguna medida ciertos frescos de Giotto, Pietro Lorenzetti y Simone Martini en la basílica de San Francisco en Asís, que analizamos a continuación.

⁸⁶ “Cum igitur omnia sint pulcra et quodam modo delectabilia; et pulcritudo et delectatio non sint absque proportione; et proportio primo sit in numeris: necesse est, omnia esse numerosa”. (*Itin*, II, 10: 497).

⁸⁷ “ac per hoc « numerus est praecipuum in animo Conditoris exemplar » et in rebus praecipuum vestigium ducens in Sapientiam.” (*Ibid.*).

Imagen 11

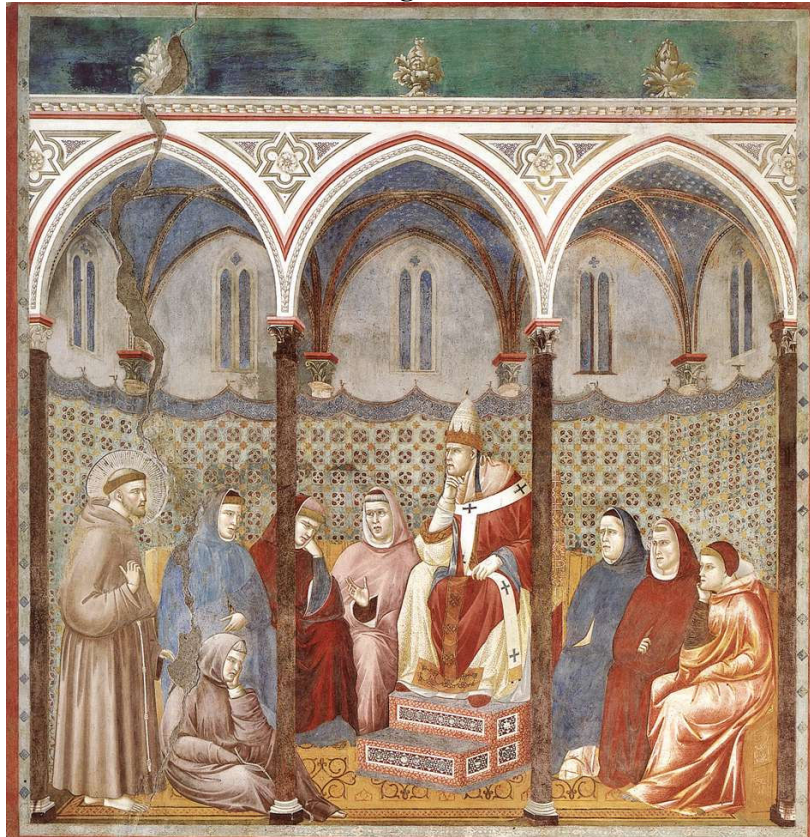


Fig. 11. GIOTTO, *San Francisco predicando ante Honorio III*, c. 1297-1300.
 Iglesia alta, Basílica de San Francisco, Asís.

En su *San Francisco predicando ante Honorio III*,⁸⁸ Giotto parece asumir de buen grado la concepción de San Buenaventura sobre la belleza o armonía basada en el número o la proporción entre sus partes integrantes. Con ese modelo

⁸⁸ Así lo narra la *Leyenda mayor*: “Así sucedió una vez que debía predicar en presencia del Papa y de los cardenales por indicación del obispo ostiense. Francisco aprendió de memoria un discurso cuidadosamente compuesto. Pero, cuando se puso en medio de ellos para dirigirles unas palabras de edificación, de tal modo se olvidó de cuanto llevaba aprendido, que no acertaba a decir palabra alguna. Confeso el santo con verdadera humildad lo que le había sucedido, y, recogiendo en su interior, invocó la gracia del Espíritu Santo. De pronto comenzó a hablar con fluencia de palabras tan eficaces y a mover a compunción con fuerza tan poderosa las almas de aquellos ilustres personajes, que se hizo patente que no era él el que hablaba, sino el Espíritu del Señor.” (*Leyenda mayor*, XII, 7: 261).



TÓRRES, Moisés Romanazzi (org). *Mirabilia 16 (2013/1)*

A Filosofia Monástica e Escolástica na Idade Média

La Filosofía Monástica y Escolástica en la Edad Media

Monastic and Scholastic Philosophy in the Middle Ages

Jan-Jun 2013/ISSN 1676-5818

estético bonaventuriano, en efecto, podrían quizá relacionarse las contundentes repeticiones seriales –secuencia rítmica del mismo módulo– con las que el pintor estructura este cuadro: puntúa así en sucesivas correspondencias mutuas las parejas de vanos de las ventanas bíforas insertas en las paredes del fondo, los triángulos trifoliados que ornamentan las enjutas, los florones del techo sobre las claves de los arcos apuntados, los incontables motivos fitomorfos del tapiz de la pared, los nervios en las bóvedas de crucería, las estrellas doradas en sus plementos, las abstractas figuras de la ornamentación *cosmatesca* de mármoles policromos que decoran la arquitectura, incluyendo la peana del pontífice.

Sin embargo, por encima de todas las antedichas resonancias rítmicas, lo que marca de un modo más evidente y decisivo en este cuadro la posible influencia de la estética del Seráfico, basada en la proporción armoniosa de los elementos numéricos, es el vigoroso encadenamiento de los tres arcos apuntados del primer plano, cada uno de los cuales enmarca a tres personajes intervinientes en la escena.

Al respecto, vale la pena enfatizar la clara recurrencia de tríos proporcionales con que el pintor acompasa con plena cadencia musical esta escena del sermón de Francisco ante el papa Honorio III: tres arcos enmarcantes en el primer plano, tres bóvedas de crucería, tres florones en la parte cimera, tres ventanas geminadas en la pared del fondo (más otras dos en los muros laterales), tres lados y tres lóbulos en cada triángulo trilobulado en la decoración de mármoles policromos en las enjutas, tres grupos de tres personas cada uno. Ahora bien, como se recordará, San Buenaventura sistematiza su estética inmanente según una estructura basada en tríos: entre otros, tres potencias cognoscitivas del hombre (sensibilidad, mente y espíritu), tres operaciones contemplativas (aprehensión, delectación y juicio), tres modos de servir los sentidos al entendimiento (al entendimiento que razona, al que cree y al que contempla), tres atributos que el entendimiento contemplante puede descubrir en Dios (su sumo poder, su sabiduría suprema, su bondad infinita).

Teniendo, pues, en cuenta estas premisas doctrinales de nuestro filósofo, ¿sería absurdo conjeturar que, con esa casi obsesiva triplicación de elementos idénticos, no esté Giotto inspirándose de algún modo en la estructura ternaria

de la doctrina estético-mística del Seráfico)?⁸⁹ Con esta composición pictórica regida por la armónica repetición triádica de módulos materiales idénticos, ¿no estará tal vez Giotto ilustrando la concepción bonaventuriana según la cual las cosas creadas, de por sí bellas y armoniosas (por cuanto proporcionadas), permiten la contemplación como por espejo de los tres divinos atributos – inteligencia, potencia y bondad– de las tres Personas divinas?

Muy parecida a la de la precedente obra de Giotto es la solución que aportan – cada uno en su estilo– el propio Giotto en *Cristo entre los doctores del templo*, c. 1310-1315, y Simone Martini en *El funeral de San Martín*, 1312-1317. En estos dos últimos frescos cada artista sistematiza su respectiva escena mediante la rítmica concatenación de elementos ternarios como principales formas estructurantes: tres arcos en la parte frontal, tres bóvedas de crucería, tres ventanales en el muro del fondo.

Imagen 12



Fig. 12. GIOTTO, *Cristo entre doctores del templo*, c. 1310-1315.
 Iglesia baja, Basílica de San Francisco, Asís

⁸⁹ No resulta impertinente recordar aquí, por analogía, la sugerente obra Erwin PANOFSKY, *Gothic architecture and scholasticism*, New York, New American Library, 1976, XVI, 156 p.

Imagen 13



Fig. 13. SIMONE MARTINI, *El funeral de San Martín*, 1312-1317.
 Capilla de San Martín, iglesia baja, Basílica de San Francisco, Asís.

Al erigir ese sólido armazón triádico, de inequívoca remembranza bonaventuriana, Giotto es incluso más preciso y contundente que Simone Martini. De hecho, este último distribuye a sus múltiples personajes con mayor flexibilidad, aun cuando introduzca alguna repetición serial, como los dos eclesiásticos portando velas, o los dos muchachos ceroferrarios en el borde derecho. Giotto, por el contrario, organiza sus elementos mediante un ritmo ternario más visible: por eso, además de insistir en el motivo decorativo de los tres angelotes en mármoles policromos en los asientos del primer plano, sitúa a los personajes secundarios (los doctores de la Ley) en cinco ternas, con

sendos tríos sentados de frente a cada lado de Jesús, más otras tantas trincas de doctores sentados de espaldas frente a Él, sin olvidar una quinta terna de doctores sedentes de perfil a la derecha del cuadro. Solo Jesús, María y José (una sexta tríada, la Sagrada Familia) aparecen “descuadrados”, por exigencias del guion: Jesús en medio de la escena, presidiendo la lección a los sabios hebreos, mientras María y José entran al templo por la izquierda, tras haber redescubierto a su hijo después de tres días de infructuosa búsqueda.⁹⁰

Imagen 14



Fig. 14. GIOTTO, *La Presentación de Jesús al templo*, c. 1310-1315.
 Iglesia baja, Basílica de San Francisco, Asís

Con no menor claridad y vigor que en el precedente cuadro, Giotto perfila *La Presentación de Jesús al templo*,⁹¹ c. 1310-1315, con una firme y sólida estructura proporcional y armónica, cimentada una vez más en un enlace rítmico de diversas tríadas: tres grandes arcos dispuestos a todo lo largo del primer plano (si bien el central es más ancho y alto que los laterales, según el modelo típico

⁹⁰ Este episodio de la vida del niño Jesús aparece narrado en Lc 2, 41-50.

⁹¹ Este episodio viene relatado en Lc 2, 22-38.

de nave central); tres naves abovedadas; tres arcos en decreciente progresivo hacia el fondo en el sector central; tres ventanas geminadas en el ábside poligonal; en el centro junto al altar, los tres protagonistas, María, Simeón y el niño Jesús; a la derecha y por detrás de Simeón, tres actores importantes, la anciana profetisa Ana y dos sacerdotes del templo; a la izquierda en primer plano, el trío formado por un anciano, una muchacha y José (casi oculto por el pilar, tal vez para significar su nula intervención en el nacimiento de Cristo y su casi imperceptible papel en la infancia de este); y, al fondo, a la izquierda una última trunca de acompañantes alineados por detrás de José.

Solo el extraño e inidentificable personaje de rodillas en primer término viene a quebrar ese firme esquema trinitario. Por lo demás, la armoniosa rima métrica de módulos idénticos se hace presente de manera masiva en este cuadro, al irse (cor)respondiendo unos a otros los elementos gemelos: los pilares, los arcos formeros, fajones y cruceros, los pequeños triángulos trilobulados en las enjutas, los arquillos ciegos en la cima del muro, los vanos de las ventanas geminadas, las cinco figuras en relieve sobre el arca o “relicario” del ábside, los motivos abstracto-geométricos en el pavimento, en la alfombra o en el frontal del altar. Giotto manifiesta a todo lo largo y ancho de esta obra una vigorosa pauta de proporcionada *consonnantia* numérica, que habría hecho sin duda las delicias del Doctor Seráfico.

En su *Última Cena*, c. 1320-1325, también Pietro Lorenzetti se diría imbuido por la estética inmanente de San Buenaventura, en especial por su idea de la belleza de los cuerpos como proporción entre sus partes. De hecho, el pintor organiza la sala del banquete en forma de exaedro, disponiendo a los apóstoles por parejas sobre ricas peanas obtusángulas, contrapunteándolos, sin embargo, de tal modo que en cada uno de los seis lados del exaedro aparecen dos apóstoles integrantes de dos parejas distintas, con la sola excepción del lado del fondo, el cual enmarca al trío constituido por Juan, Jesús y Pedro. Por si fuera poco, Lorenzetti insiste en multiplicar elementos gemelos, que se repiten en cadencia rítmica y riman entre sí (*consonnantia* o *armonía*): las columnas en las aristas, las estatuas de *putti* con cornucopia que las coronan, los arcos trilobulados, los prismas quebrados de los asientos, los rombos y paralelogramos de mármol policromo que los decoran, las vigas y viguetas que estructuran el techo de la sala, las ménsulas en que este se apea, las contrapunteadas parejas de apóstoles en cada faceta del exaedro edilicio.

Imagen 15



Fig. 15. PIETRO LORENZETTI, *La Última Cena*, c. 1320-1325.
 Iglesia baja, Basílica de San Francisco, Asís.

Como dato elocuente, junto a esa sólida trama matemático-geométrica, posiblemente inspirada en la concepción de San Buenaventura sobre la armónica proporción numérica de las criaturas terrenales, Lorenzetti agrega también una veta harto elocuente de la realidad cotidiana: de hecho, en la cocina sita en el estrecho paralelepípedo a la izquierda del cuadro, las dos afanosas sirvientas en diálogo, la chimenea a fuego vivo, los distintos enseres culinarios, la techumbre de machones y –colmo de la anécdota naturalista– el gato y el perro saciando su apetito con las sobras de la comida, constituyen otros tantos síntomas de que el pintor ha sabido aprehender con franca complacencia las diversas cualidades materiales del mundo exterior, accesibles mediante los cinco sentidos, en sintonía con lo que el Seráfico insta a hacer en



TÓRRES, Moisés Romanazzi (org.). *Mirabilia 16 (2013/1)*

A Filosofia Monástica e Escolástica na Idade Média

La Filosofía Monástica y Escolástica en la Edad Media

Monastic and Scholastic Philosophy in the Middle Ages

Jan-Jun 2013/ISSN 1676-5818

los dos primeros grados de su estética, cuando invita a apreciar los cuerpos sensibles como los más inmediatos y tangibles vestigios del Creador.

Al fin y al cabo, una cocina como la concebida aquí por Lorenzetti conforma un micro-universo donde se dan cita privilegiada los cinco sentidos y las cualidades sensibles percibidas por ellos: el gusto, con los distintos sabores de la comida; el olfato, con los diversos olores de los nutrimentos condimentados; la vista, con una colorida panoplia de estímulos visuales (fuego, viandas, condimentos, metales, etc.); el oído, con el choque de los utensilios y los platos, o con el chisporroteo de las llamas; el tacto, con la diferente sensación térmica en función de la proximidad o lejanía del fuego, o con las variadas texturas de los materiales del entorno (la madera de los muebles, los metales de las diversas ollas, la arcilla de los cacharros, la porcelana de los platos, etc.).

Luce, por ende, razonable sospechar que, con esta atípica interpretación de la Última Cena, Lorenzetti podría haberse inspirado de alguna manera en la estética inmanente de San Buenaventura, y más especialmente en sus dos tesis centrales: la de la aprehensión sensible de los cuerpos materiales de la realidad exterior, y la de la belleza armónica de los seres físicos como proporción entre sus partes.

Conclusiones

A guisa de colofón, podríamos sintetizar en breve apunte algunos resultados esenciales de nuestro estudio:

Para San Buenaventura el hombre, partiendo del mundo creado, puede y debe llegar a contemplar a Dios Creador, en la medida en que ascienda por seis grados o niveles contemplativos.

En los dos primeros niveles, que constituyen la estética “natural” o “inmanente” del Seráfico, el ser humano logra contemplar someramente a Dios, al apreciar los entes corpóreos como signos de la divinidad.

El mundo sensible y exterior ingresa en el alma humana por los sentidos, conforme a tres operaciones cognoscitivas ejercidas sobre los objetos: la aprehensión, la delectación y el juicio.

Los seres materiales del mundo creado, aprehendidos mediante los sentidos,



TÓRRES, Moisés Romanazzi (org.). *Mirabilia 16 (2013/1)*

A Filosofia Monástica e Escolástica na Idade Média

La Filosofía Monástica y Escolástica en la Edad Media

Monastic and Scholastic Philosophy in the Middle Ages

Jan-Jun 2013/ISSN 1676-5818

son otros tantos *vestigios* de Dios, y genuinos espejos en los que se reflejan la potencia, la sabiduría y la bondad infinitas de Dios.

La proporción o belleza de los entes corpóreos, que nos produce la delectación, consiste en “una igualdad armoniosa” o una “cierta disposición de partes con suavidad de color”, delectación capaz de revelarnos a Dios, pues una cosa deleitable, por ser bella, nos revela la existencia de la belleza primigenia de Dios, quien es igualdad y proporción absoluta respecto a sí mismo.

La estética immanente de San Buenaventura parecería haber inspirado a Giotto, Simone Martini y Pietro Lorenzetti en varios frescos pintados en la Basílica de San Francisco en Asís. Esa posible inspiración parece percibirse, ante todo, en el decidido interés con que esos pintores plasman el mundo exterior, con una descripción bastante “naturalista” o “realista” de rasgos y pormenores en personas, animales y cosas.

Además, la doctrina estética del Seráfico parecería también inspirar a esos tres artistas en lo referente a la equilibrada estructura matemático-geométrica que exhiben en algunos de sus cuadros, sabiamente pautados conforme a la repetición serial, la consonancia rítmica y la rima métrica de módulos o elementos gemelos, en plena conformidad con la tesis de San Buenaventura sobre la belleza o armonía de los entes corpóreos como proporción justa o “igualdad armoniosa” entre sus partes.

* * *

Fuentes

Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam. Nova editio (logicis partitionibus aliisque subsidiis ornata a Alberto Colunga et Laurentio Turrado), Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 12ª edición, 2005, 1.255 p.

Evangelio del Pseudo Mateo. Texto bilingüe latín / español. En SANTOS OTERO 2006: 173-236.

SAN BUENAVENTURA, *Obras de San Buenaventura. Edición bilingüe* (edición dirigida, anotada y con introducciones de León Amorós, Bernardo Aperribay, Miguel Oromí y Miguel Oltra), Madrid, La Editorial Católica, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 1968, 6 vols.

SAN BUENAVENTURA, *Leyenda mayor*. En SAN FRANCISCO DE ASÍS, *Escritos. Leyenda mayor. Florecillas* (edición preparada por José Antonio GUERRA),



TÓRRES, Moisés Romanazzi (org.). *Mirabilia 16 (2013/1)*

A Filosofia Monástica e Escolástica na Idade Média

La Filosofía Monástica y Escolástica en la Edad Media

Monastic and Scholastic Philosophy in the Middle Ages

Jan-Jun 2013/ISSN 1676-5818

- Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Col. Selecciones, 2010, pp. 165-321.
- SAN BUENAVENTURA, *Itinerarium mentis in Deum* (1259). Editado en *Obras de San Buenaventura. Edición bilingüe, op. cit.*, Vol. I, 1968: 474-534.
- SAN FRANCISCO DE ASÍS, *Escritos*. (San Buenaventura) *Leyenda mayor. Florecillas* (Edición preparada por José Antonio GUERRA), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, Col. Selecciones, 2010, xi, 449 p.
- SAN FRANCISCO DE ASÍS, *Cántico de lasd criaturas*. En SAN FRANCISCO DE ASÍS, *Escritos. Leyenda mayor. Florecillas, op. cit.*, p. 54-55.
- SANTOS OTERO, Aureliano de, *Los Evangelios Apócrifos*, Salamanca, La Editorial Católica, 2006, 781 pp.

Bibliografía

- AMORÓS, León, APERRIBAY, Bernardo y OROMÍ, Miguel, “Introducción al *Itinerarium mentis in Deum*” en *Obras de San Buenaventura. Edición bilingüe, op. cit.*, Vol. I, 1968, pp. 461-473.
- BASILE, Giuseppe, *Giotto. Las historias franciscanas*, Milán, Electa, 1996, 131 pp.
- BELLOSI, Luciano, *La oveja de Giotto*, Madrid, Akal, Col. Arte y estética, 1992, 324 pp.
- BELLOSI, Luciano, “Giotto e la Basilica Superiore di Assisi”, en Angelo TARTUFERI (a cura di), *Giotto. Bilancio critico su sessant’anni di studi e ricerche*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Galleria dell’Accademia. Firenze, Giunti / Firenze Musei, 2000, pp. 33-54.
- BONSANTI, Giorgio, “La bottega di Giotto”, en TARTUFERI 2000: 55-73.
- BOSKOVITS, Miklós, “Giotto: un artista poco conosciuto?”, en TARTUFERI 2000: 75-95.
- GRAU-DIECKMANN, Patricia, “Representaciones de los viajes de la Sagrada Familia en el arte de los siglos V-XV”, *Eikón / Imago*, 2 (2012/2), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, julio-diciembre 2012, p. 73-130.
<http://capire.es/eikonimago/index.php/eikonimago/article/view/24/pdf>
- LUNGI, Elvio, *The Basilica of St Francis at Assisi. The frescoes by Giotto, his precursors and followers*, London, Thames and Hudson, 1996, 192 pp.
- MAGINNIS, Hayden B.J., *Painting in the Age of Giotto. A Historical Reevaluation*, Pennsylvania, Pennsylvania State University Press, 1997, 217 pp.
- MEISS, Millard, *Giotto and Assisi*, New York, W.W. Norton, 1960, 22 pp.
- PANOFKY, Erwin, *Gothic architecture and scholasticism*, New York, New American Library, 1976, XVI, 156 pp.



TÓRRES, Moisés Romanazzi (org.). *Mirabilia 16 (2013/1)*

A Filosofia Monástica e Escolástica na Idade Média

La Filosofía Monástica y Escolástica en la Edad Media

Monastic and Scholastic Philosophy in the Middle Ages

Jan-Jun 2013/ISSN 1676-5818

- POESCHKE, Joachim, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien* (mit Aufnahmen von Stefan Diller, Luigi Artini und Gerhard Ruf), München, Hirmer, 1986, 137 pp.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “Iconografía de la *Adoración de los pastores* en la pintura italiana bajomedieval. Una mirada bucólica a la existencia del pobre”, *Eikón / Imago*, 1, enero-junio 2012, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 1-38.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “La ciudad y su (re)creación poética en la pintura de Giotto”, en: Francisco GARCÍA GARCÍA (ed.), *Actas del I Congreso Internacional Ciudades Creativas*, Universidad Complutense de Madrid, 22-24 de octubre de 2009, *Ikono 14*, nº A3, 11/ 2009, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Vol. 1, pp. 275-294.
- SALVADOR GONZÁLEZ, José María, “La estética inmanente de San Buenaventura en su *Itinerarium mentis in Deum*. Continuidad e innovación respecto a sus fuentes patrísticas”, *V Jornadas de Estudio sobre el Pensamiento Patrístico y Medieval. Fuentes del pensamiento medieval: continuidad y divergencias*, Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino (UNSTA), Tucumán, Argentina, 26 al 28 de agosto de 2010.
- SMART, Alastair, *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 at the Clarendon Press, 1971, 310 pp.
- SMART, Alastair, *The dawn of Italian painting 1250-1400*, Oxford, Phaidon, 1978, 152 pp.
- TARTUFERI, Angelo (a cura di), *Giotto. Bilancio critico su sessant’anni di studi e ricerche*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Galleria dell’Accademia. Firenze, Giunti / Firenze Musei, 2000, 240 pp.