



**Ideas estéticas de San Buenaventura como posible fuente doctrinal de
la iconografía del Trecento italiano**
**As ideias estéticas de São Boaventura como possíveis fontes doutrinárias
para a iconografia do *Trecento* italiano**
**St. Bonaventure's aesthetic ideas as possible doctrinal source of
Trecento Italian iconography**

José María SALVADOR GONZÁLEZ¹

Resumen: El presente texto² intenta poner en luz la influencia que la Estética primordial diseñada por San Buenaventura podría haber ejercido sobre ciertas obras pictóricas del Trecento italiano. Por ello, el trabajo se estructura en dos partes en esencial correlación. De entrada analiza en detalle los dos primeros niveles (de los seis propuestos por el santo, más un séptimo de puro éxtasis), por los que el hombre puede y debe ascender desde el mundo hasta contemplar a Dios: en esos dos niveles iniciales, ligados al conocimiento sensorial, el ser humano se sirve de su sensibilidad para apreciar a los seres materiales de este mundo creado como huellas y vestigios de su Creador. En la segunda parte se analizan varias pinturas de Giotto, Simone Martini, Pietro Lorenzetti, Ambrogio Lorenzetti, Agnolo Gaddi y Taddeo Gaddi, con el

¹ Catedrático en la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela, Caracas; actual Profesor Contratado Doctor en el Departamento de Historia del Arte I (Medieval) de la Universidad Complutense de Madrid. *E-mail:* jmsalvad@ucm.es

² El presente texto, presentado como Ponencia Invitada en el *IV Coloquio Internacional de Filosofía y I Congreso Internacional de Filosofía "Arte, Crítica, Mística"*, celebrado en la Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória (Brasil), es producto de la actividad investigadora que el autor desarrolla como Director del Grupo de Investigación CAPIRE, adscrito al Departamento de Historia del Arte I (Medieval) en la Universidad Complutense de Madrid, y como miembro del Grupo de Investigación del CNPq del Brasil "Arte, Filosofia e Literatura na Idade Média", coordinado por el Dr. Ricardo da Costa, Profesor efectivo (Asociado III) del Departamento de Teoría del Arte y la Música en la citada Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória.



propósito de ver si en ellas puede percibirse alguna influencia de esa fase inicial de la estética de Buenaventura, la cual implica una extraordinaria valorización del mundo físico y de los sentidos mediante los que lo percibimos con plena validez cognoscitiva.

Abstract: This paper attempts to highlight the influence that the primary Aesthetics designed by St. Bonaventure could have had on some paintings of the Italian Trecento. Therefore, the work is divided into two parts essentially linked. Firstly it analyzes in detail the first two levels (of the six proposed by the saint. plus a seventh of pure ecstasy), by which man can and must ascend from the world to contemplate God: on those two initial levels, linked to the sensory knowledge, man uses his sensitivity to appreciate the material things of this created world as footprints and traces of their Creator. In the second part several paintings by Giotto, Simone Martini, Pietro Lorenzetti, Ambrogio Lorenzetti, Agnolo Gaddi and Taddeo Gaddi are analyzed, in order to see if one can perceive in them some influence of the initial phase of the Aesthetics of Bonaventure, that implies a remarkable enhancement of the physical world and the senses by which we perceive it with full cognitive validity.

Palabras clave: Iconografía – Mariología – Patrística – Filosofía medieval – Estética – San Buenaventura – Pintura italiana – *Trecento*.

Keywords: Iconography – Mariology – Patristics – Medieval Philosophy – Aesthetics – St. Bonaventure – Italian painting – *Trecento*.

RECEBIDO: 16.02.2015

ACEITO: 07.03.2015

I. La Estética contemplativa de San Buenaventura

San Buenaventura de Bagnoregio (1221-1274), autor de una abundante e influyente producción filosófica, teológica, ascética y mística, que le mereció ser reconocido con el honorífico apelativo de “Doctor Seráfico”,³ se ocupó también de la Estética en el *Itinerarium mentis in Deum*.⁴ En esta obra explica

³ 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, Col. Biblioteca de Autores Cristianos, 1968, 6 vols.

⁴ *Itinerarium mentis in Deum* (1259). Editado en *Obras de San Buenaventura. Edición bilingüe*, op. cit., Tomo I, 1968, pp. 474-534. En las sucesivas notas citaremos esta obra con la abreviatura *Itin.*, seguida del Capítulo (en números romanos) y del epígrafe (en números

que le es dado al hombre contemplar a Dios de manera progresiva, mediante un complejo ascenso desde el mundo material a través de seis niveles consecutivos. En los dos primeros, el ser humano consigue vislumbrar someramente al Creador, cuando aprecia sus signos, vestigios o huellas en las cosas creadas. En los dos niveles intermedios, el hombre puede contemplar a Dios con un enfoque especulativo aun más fino, si, entrando en sí mismo, considera su alma como espejo en que se refleja la divina Trinidad. En los dos niveles superiores, en pleno ámbito “místico”, el ser humano accede a los “excesos mentales” de contemplar en éxtasis al Altísimo, si discurre en forma explícita sobre los atributos esenciales (quinto grado) y las propiedades personales del Ser Supremo (sexto grado).

Así, para San Buenaventura el mundo creado constituye una escala necesaria por la que al ser humano puede subir hasta Dios mediante un triple ascenso, por cuanto las creaturas del universo son vestigios o imágenes que revelan al Creador, aun cuando cada una facilita ese ascenso especulativo de muy distinto modo: las cosas materiales son vestigios corpóreos y temporales del Todopoderoso, existentes fuera del hombre; las almas humanas, por el contrario, son imágenes espirituales y eviternas del Señor, subsistentes dentro de nosotros mismos.⁵

Como consecuencia, la subida hasta Dios desde el universo sensible debe efectuarla el hombre mediante tres pasos: el primero consiste en apreciar los cuerpos, temporales y externos, como *vestigios* de la divinidad;⁶ 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;⁷ el tercer paso reside en trascender los *vestigios* en los objetos externos y la *imagen* de la divinidad en nuestra alma, para elevarnos hasta el mismo *Dios* eterno, contemplándolo, conociéndolo y reverenciándolo directamente como Primer Principio espiritual, eterno y

arábigos) antes de, separado por dos puntos, indicar la página del Tomo I de las *Obras de San Buenaventura*.

⁵ “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 (...)”. (*Itin.*, I, 2: 480).

⁶ “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.*).

⁷ “oportet, nos intrare ad mentem nostram quae est imago Dei aeviterna, spiritualis et intra nos, et hoc est ingredi in veritate Dei”. (*Ibid.*).

supremo de todo lo creado.⁸

Según el Doctor Seráfico, 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.⁹ Cada una de esas tres potencias anímicas se duplica, 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.¹⁰

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

A juicio del autor, el primer y más inmediato grado de iluminación consiste en mirar el mundo creado como un espejo en el que se puede ver reflejado al Artífice supremo de las creaturas,¹¹ pues los entes corporales, que percibimos mediante los 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.¹² De hecho, los sentidos sirven al entendimiento cuando este actúa en tres acciones distintas: contemplar, creer y razonar.¹³

Según la primera, el entendimiento que contempla u observa las cosas descubre en ellas su peso, su número y su medida,¹⁴ así como su modo

⁸ “oportet, nos transcendere ad aeternum, spiritualissimum, et supra nos, aspiciendo ad primum principium, et hoc est laetari in Dei notitia et reverentia Maiestatis.” (*Ibid.*).

⁹ “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).

¹⁰ “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.

¹¹ “(...) primum gradum ascensionis collocemus in imo, ponendo totum istum mundum sensibilem nobis tanquam speculum, per quod transeamus ad Deum, opificem summum”. (*Itin.*, I, 9: 484).

¹² “Relucet autem Creatoris summa potentia et sapientia et benevolentia in rebus creatis, secundum quod hoc tripliciter nuntiat sensus carnis sensui interiori.” (*Itin.*, I, 10: 484).

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Itin.*, I, 11: 484-485.



(*modus*), su forma o especie (*species*) y su orden (*ordo*), junto con su substancia, su potencia y su operación. Todos esos vestigios objetivos permiten a quien observa las cosas elevarse hasta comprender la potencia, la sabiduría y la bondad infinitas de su Supremo Hacedor.¹⁵

Conforme a la segunda acción, el entendimiento que cree, al considerar el mundo creado en función de su origen, su devenir y su terminación,¹⁶ alcanza a creer que Dios creó el universo, que en su evolución 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.¹⁷

En la tercera modalidad, el entendimiento que razona o investiga racionalmente 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.¹⁸ Percibe además que hay seres solo materiales, seres en parte materiales y en parte espirituales, por lo cual infiere la existencia de seres puramente espirituales.¹⁹

Al percatarse luego de que las cosas terrenas cambian y se corrompen, y de que los entes celestes cambian, aun siendo incorruptibles, el entendimiento razonador deduce que existen seres inmutables e incorruptibles, como los supracelestes.²⁰ De ahí el entendimiento humano que razona se eleva hasta intuir el poder, la sabiduría y la bondad de Dios como existente, vivo e inteligente, como ser espiritual, inmutable e incorruptible.²¹

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

Para San Buenaventura, el segundo grado de la contemplación de Dios en las

¹⁵ “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.” (*Itin*, I, 11: 485).

¹⁶ *Itin*, I, 12: 485.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Itin*, I, 13: 485.

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ *Ibid.*: 485-486.

²¹ “Ex his ergo visibilibus consurgit ad considerandum Dei potentiam, sapientiam et bonitatem ut entem, viventem et intelligentem, mere spiritualementem et incorruptibilem et intransmutabilem.” (*Itin*, I, 13: 486).

creaturas consiste en descubrirlo no solo *por* ellas como por meros vestigios, sino también *en* ellas, pues el Creador está en ellas por esencia, potencia y presencia.²²

Por la *aprehensión*, el ser humano puede captar en las cosas sus cualidades sensibles específicas (luz, sonido, olor, sabor, calor, presión aspereza, dolor), así como las cualidades sensibles comunes a todos ellos (número, dimensiones, forma, reposo y movimiento).²³ La *aprehensión* se complementa con la *delectación*, si el objeto aprehendido es conveniente al hombre, debido a su hermosura respecto a la vista, a su suavidad, respecto al olfato y el oído, o su salubridad, respecto al gusto y el tacto.²⁴ En este orden de ideas, cabe destacar que para el Seráfico la *delectación* se produce solo gracias a la proporción;²⁵ y esa proporción, cuando se la considera en relación con la semejanza respecto a su especie o forma, es precisamente la belleza, consistente en “una igualdad armoniosa” o una “cierta disposición de partes con suavidad de color”.²⁶

Según el Doctor Seráfico, tras la *aprehensión* y la *delectación*, el hombre formula sobre las cosas creadas un *juicio* 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 decide sobre el motivo por el que el objeto deleita a los sentidos.²⁷ Y, después de apuntar que el juicio descubre que “la razón de lo hermoso, de lo suave y de lo saludable” consiste en “una

²² *Itin*, II, 1: 488-489.

²³ “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).

²⁴ “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).

²⁵ “Omnis autem delectatio est ratione proportionalitatis.” (*Ibid.*: 492).

²⁶ “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.*).

²⁷ “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).

proporción de igualdad”,²⁸ San Buenaventura asegura que la belleza sensible es universal (existente tanto en las cosas grandes como en las pequeñas), absoluta (independiente de condiciones) e invariable.²⁹

Todos los elementos precitados constituyen vestigios mediante los cuales podemos investigar a Dios.³⁰ La especie aprehendida por nuestro entendimiento, siendo una semejanza generada por el objeto, nos permite conocer el objeto del que dimana y al que se asemeja. Además ella nos manifiesta no solo que la luz eterna (Dios Padre) engendra una semejanza o esplendor de sí, coeterno, coigual y consubstancial a sí mismo (Dios Hijo),³¹ sino también que Este, “imagen del Dios invisible, esplendor de su gloria y figura de su substancia”,³² se encarna en un individuo racional para mostrarnos al Padre como el principio original del que todo dimana.³³ Por eso, todas las cosas cognoscibles, al poder generar la especie de sí mismas, manifiestan claramente que “en ellas, como en espejos, puede verse la generación eterna del Verbo, Imagen e Hijo que de Dios Padre emana eternamente.”³⁴

También la *delectación* es capaz de revelarnos a Dios. En efecto, por ser bella, suave y saludable, la especie deleitable revela la existencia de aquella primera belleza, suavidad y salubridad, consubstanciales a la primera especie (Dios).³⁵ Ahora bien, si solo Dios conlleva la razón de lo sumamente bello, suave y saludable, se concluye que solo en Dios se halla la primigenia y verdadera delectación, y todas las delectaciones nos llevan a buscarla.³⁶

San Buenaventura asegura que, con aún mayor eficacia, inmediatez y certeza que la aprehensión y la delectación, el *juicio* nos conduce a la eterna verdad.³⁷

²⁸ “Hoc est autem, cum quaeritur ratio pulchri, suavis et salubris: et invenitur, quod haec est proportio aequalitatis.” (*Ibid.*: 493).

²⁹ “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.” (*Ibid.*).

³⁰ “Haec autem omnia sunt vestigia, in quibus speculari possumus Deum nostrum.” (*Ibid.*).

³¹ *Itin*, II, 7: 493-494.

³² *Ibid.*

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*: 494.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Itin*, II, 8: 494-495.

³⁷ *Itin*, II, 9: 495.

Para él, si el juicio se funda en razones absolutas, inmutables, perennes e irrestrictas, si, por otra parte, lo único inmutable, irrestricto y perenne es lo eterno, si además todo lo eterno es Dios o está en Dios, y si todo lo que juzgamos lo hacemos por esas razones,³⁸ resulta evidente que “Dios es la razón de todas las cosas y la regla infalible y la luz de la verdad, luz donde todo lo creado reluce de modo infalible, indeleble, indubitable, irrefragable, incoartable, inapelable, inconmutable, interminable, indivisible e intelectual”.³⁹

De ahí deduce el Seráfico que las leyes por las cuales juzgamos con certeza las cosas sensibles son infalibles, indelebles, inapelables y, por ende, son por esencia inmutables, necesarias, eternas e increadas, pues existen desde la eternidad en el Ser eterno, por el cual, mediante el cual y según el cual todas las cosas reciben su forma.⁴⁰

Además, a juicio de San Buenaventura, la belleza de un ser creado consiste en la armonía, es decir, en la equilibrada proporción entre los elementos o números que lo componen, por lo cual todos los seres creados son bellos y, por ende, necesariamente armoniosos por su propia esencia.⁴¹ Y, por cuanto todas las cosas son bellas y deleitables en virtud de su armoniosa proporción, de ahí se infiere que el número o proporción en las cosas (modelo mental conforme al cual el Creador hizo armoniosas todas sus creaturas) es el principal y primigenio vestigio que nos guía a la infinita Sabiduría de Dios.⁴²

Tal vestigio, evidente para todos y cercano al Señor, conduce a los hombres muy cerca de Él: al aprehender las cosas armoniosas, al deleitarse en sus proporciones armoniosas y al juzgar con certeza las leyes de las proporciones armoniosas, el ser humano puede reconocer al Creador de esa armonía en los objetos sensibles.⁴³

Según el Seráfico, en estos dos niveles de la estética natural o inmanente todos

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*: 495-496.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ “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).

⁴² “ac per hoc « numerus est praecipuum in animo Conditoris exemplar » et in rebus praecipuum vestigium ducens in Sapientiam.” (*Ibid.*).

⁴³ “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.*).

los cuerpos creados, como vestigios del Supremo Hacedor, permiten al hombre llegar hasta Él merced 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 de aquel arte eficiente, ejemplarizador y ordenador”;⁴⁴ 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”;⁴⁵ 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.⁴⁶

A la postre, 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.⁴⁷ Ello se debe a que, por su naturaleza específica, todo ser creado es una cierta imagen y semejanza de aquella eterna sabiduría.⁴⁸ Por tal motivo, las perfecciones invisibles del Creador se hacen visibles al entendimiento humano gracias a los seres del mundo creado,⁴⁹ 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.⁵⁰

⁴⁴ “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).

⁴⁵ “sunt vestigia, simulacra et spectacula nobis ad contuendum Deum proposita et signa divinitus data”. (*Ibid.*, 498).

⁴⁶ “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.*).

⁴⁷ “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.

⁴⁸ “Omnis enim creatura ex natura est illius aeternae sapientiae quaedam effigies et similitudo”. (*Ibid.*).

⁴⁹ “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.

⁵⁰ “per haec lumina exterius data ad speculum mentis nostrae, in quo relucent divina, disponimur ad reintrandum.” (*Ibid.*).

II. Posibles reflejos de la estética de San Buenaventura en la iconografía bajomedieval italiana

Intentaremos ahora vislumbrar en varias pinturas del Trecento italiano algunas aparentes huellas de la doctrina de San Buenaventura que acabamos de exponer. Con el fin de acrecentar la consistencia de nuestros análisis, 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 nuestros cinco sentidos, son otros tantos vestigios o huellas del Omnipotente, y genuinos espejos en los que se reflejan su potencia, su sabiduría y su bondad infinitas; en segundo lugar, la de que la proporción o belleza, que nos procura la *delectación* en las cosas creadas, consiste en “una igualdad armoniosa” o una cierta proporción de sus partes constitutivas, *delectación* capaz de revelarnos a Dios, pues una cosa deleitable, por ser bella, nos revela la existencia de la belleza primigenia del Altísimo, detentor de la proporción y la igualdad absolutas respecto a sí mismo.

II.1. Ilustrando la tesis bonaventuriana sobre las cosas del mundo como vestigios y espejos de Dios

La primera de esas tesis de San Buenaventura –según la cual el grado inicial de iluminación accesible al hombre reside en considerar a las criaturas del mundo como vestigios y espejos en los que podemos ver reflejado al Creador– implica de manera necesaria una profunda y sincera revalorización del mundo terrenal, frente a la desvalorización que le había atribuido la mentalidad medieval. Semejante revalorización bonaventuriana del mundo objetivo parecería ilustrarse de algún modo en las seis obras pictóricas de Giotto, Simone Martini, Ambrogio Lorenzetti, Agnolo Gaddi y Pietro Lorenzetti que analizamos a continuación.

En su *Natividad*, 1302-1305, de la Capilla Scrovegni en Padua, Giotto, aun haciendo gala de una evidente síntesis en la representación –casi “abstracta” – del paisaje mineral (montañas, roca de la “cueva”, celaje), parece, sin embargo, asumir en los seres vivientes allí incluidos la idea central de la estética de San Buenaventura sobre el valor de las cosas creadas como claros vestigios del Creador. Tal vez por eso el pintor se entretiene en describir con notable esmero “realista” las formas, poses y acciones de los personajes y animales que dan vida a la escena.

Ese “realismo” se evidencia, en primer lugar en el tratamiento de los carneros

y ovejas en reposo, y de la mula y el buey en atenta guardia, cuyas posturas y actitudes parecen captadas por una instantánea fotográfica.

Imágen 1



GIOTTO, *La Natividad*, 1302-1305. Capilla Scrovegni, Padua.

El enfoque “realista” se aprecia, sobre todo, en los seres humanos: la cotidianidad “realista” se manifiesta ya en la expectante actitud sorprendida de ambos pastores, que con su rústica indumentaria escuchan de espaldas al espectador el anuncio del ángel, o en la impasible somnolencia del sedente José, sosteniendo su cabeza sobre su brazo izquierdo a modo de almohada; sin embargo, ese “realismo” alcanza su cenit en la actitud maternal de la yacente Virgen en el momento de recibir en sus brazos al recién nacido, que, envuelto ya por entero entre fajas, le presenta una partera, inclinada con

delicadeza mientras asoma apenas su cabeza, solapada en parte por uno de los postes sustentantes del establo.

Con esa viva captura del mundo exterior, Giotto pareciera inspirarse de algún modo en la exaltación revalorizante que el Seráfico aplica al mundo creado como espejo donde el Creador se refleja a través de sus huellas, las creaturas.

Imagen 2



SIMONE MARTINI, *Guidoriccio da Fogliano*, 1328-1330. Palazzo Púbblico, Siena

Aunque muy distinto por su contenido narrativo a la recién analizada *Natividad*, el fresco *Guidoriccio da Fogliano*, 1328-1330 –pintado por Simone Martini en el Palazzo Púbblico de Siena para celebrar la conquista de los castillos Sassoforte y Montemassi por este *condottiero* al servicio de los sieneses–, manifiesta de análogo modo esa puesta en valor del mundo terreno impulsada por San Buenaventura.

En este grandioso mural Simone Martini imprime una fresca “naturalidad” a los gestos, acciones y circunstancias de los dos protagonistas visibles, jinete y caballo: de hecho, junto a la arrogante actitud de Guidoriccio, pavoneándose en solitario,⁵¹ con gesto triunfalista en su bruñida armadura y su bastón de mando, sobre su enjaezada cabalgadura, se destaca también la perfecta anatomía y la pose del caballo, plasmado al trote en sugestivo caracoleo,⁵² mientras la lujosa gualdrapa revolotea al viento al ritmo del galope del alazán.

⁵¹ Al representar solo a Guidoriccio, en ausencia de todo otro personaje (soldados de su hueste o del ejército enemigo), el pintor quiere poner de relieve, enalteciéndola a su máximo nivel, la individualidad personal de este *condottiero* como héroe único e indisputado.

⁵² En nada entorpece ese naturalismo del caballo el hecho de que Simone Martini haya pintado –como solían hacerlo todos los pintores de aquel período– ambas patas derechas levantadas al mismo tiempo.

Un similar naturalismo –si se quiere, “virtual”, por lo simbólico– se aprecia en los otros figurantes invisibles del mural y en el aparataje escenográfico que los rodea: en tal registro realista se sitúan los innúmeros soldados, cuyas lanzas en ristre desvelan su presencia oculta tras la serpenteante empalizada, y los muchos otros que se adivinan escondidos en las fortalezas y castillos roqueros,⁵³ en uno de los cuales se perciben banderas y una máquina de guerra. Por si fuera poco, esos sólidos castillos y baluartes, con sus fosos, almenas y atalayas, mantienen el mismo aspecto realista que los bien diseñados campamentos y poblados, con sus chozas de paja y sus tiendas de campaña luciendo los blasones y estandartes de las respectivas compañías militares.

Así cada uno de esos elementos en el núcleo central de la figura ecuestre y en su periférica escenografía simbólica evidencia una aguda puesta en valor de la objetiva realidad natural, vertida en este caso hacia el ámbito épico. Todo ello parece reforzar la hipótesis de que –al margen del evidente sesgo ideológico que Siena le exigió al encargarle el mural– Simone Martini pudiera estar trasluciendo en alguna medida la tesis bonaventuriana del mundo creado como repositorio inagotable de palpables vestigios del Omnipotente.

Quizá ningún cuadro trasluce mejor esta primera tesis de San Buenaventura que *Los efectos del Buen Gobierno sobre el campo*, 1338-40, pintado al fresco por Ambrogio Lorenzetti en el Palazzo Púbblico de Siena. El artista despliega aquí ante nuestros ojos una vastísima panorámica que pone en luz la teoría del místico teólogo franciscano sobre la bondad y la belleza del mundo creado como perfecto destello del Creador.

Todo en este cuadro es visión optimista sobre el mundo rural y sus actores. Ese realismo optimista se manifiesta, ante todo, en la minucia con que se describen las montañas y colinas boscosas, puntuadas aquí o allá por aldeas y castillos, así como los valles, prados y sembradíos, repletos de labriegos y aldeanos en faena, o de rebaños y animales domésticos.

Ese optimismo preconizado por el Doctor Seráfico en su concepción estético-teológica del mundo parece traducirlo Lorenzetti con aún mayor brío en este espléndido mural sienés, al plasmar en él a los aristócratas que salen de la ciudad paseando sobre sus monturas o se divierten en partidas de caza por los

⁵³ Ya hemos dicho que la ausencia o invisibilidad de otras figuras humanas en este amplio mural obedece al deliberado propósito propagandístico de ensalzar metafóricamente el poder no solo de Guidoriccio sino, en última instancia, y sobre todo, el de la ciudad de Siena, a cuyo servicio combatió a sueldo dicho *condottiero*.

valles, en perfecta armonía social con los pobres aldeanos que deambulan por los caminos arreando sus acémilas y animales domésticos, o con los siervos de la gleba que laboran felices los campos de cultivo, encorvándose de sol a sol sobre la tierra.

Imagen 3



AMBROGIO LORENZETTI, *Los efectos del Buen Gobierno sobre el campo*, 1338-1340.
Palazzo Pubblico, Siena

En esta risueña alegoría de la paz y el progreso agro-pecuario que el Buen Gobierno de Siena promueve en su campiña y en sus campesinos parece bastante palpable la huella de la exaltación bonaventuriana del mundo físico como vestigio y espejo de su divino Hacedor.

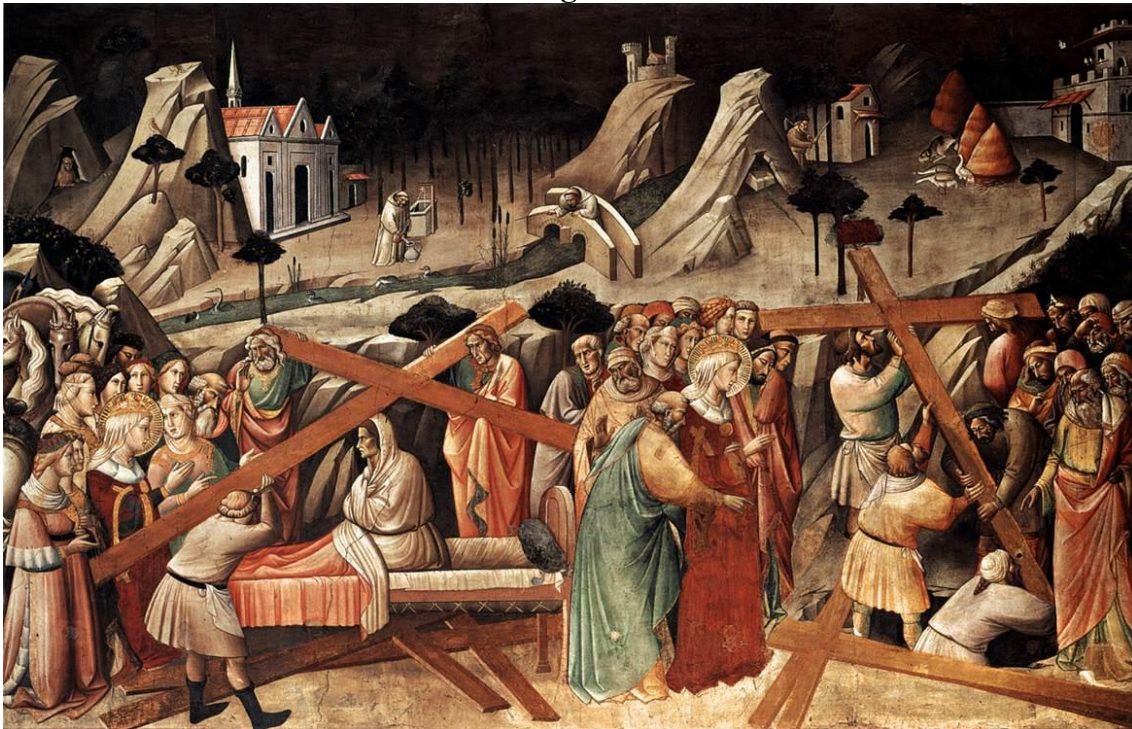
La invitación a considerar el universo material como un conjunto de elocuentes huellas y espejos del Todopoderoso, formulada con tanta insistencia por San Buenaventura, parece vislumbrarse también en *El hallazgo de la santa cruz*, c. 1380, pintada por Agnolo Gaddi en la iglesia franciscana de Santa Croce en Florencia. En este fresco el artista, sin importar cierta rigidez esquemática, moldea los elementos narrativos con indudable sentido “naturalista”.

Imagen 4



AMBROGIO LORENZETTI, Detalle de *Los efectos del Buen Gobierno sobre el campo*, 1338-1340. Palazzo Pubblico, Siena (detalle de Fig. 3).

Imagen 5



AGNOLO GADDI, *El hallazgo de la santa cruz*, c. 1380. Santa Croce, Florencia.

Ese “naturalismo”, destacable ya en el diseño de las posturas, actitudes, cuerpos, rostros y vestimentas de las figuras humanas –incluyendo los monjes que en los planos intermedios se dedican a diversas labores–, lo eleva Agnolo Gaddi a niveles de patente verosimilitud objetiva y de gran calidez sensitiva en los detalles con los que plasma a los animales: los caballos que piafan en el margen izquierdo, los patos que nadan en el riachuelo (evitando el anzuelo del fraile que pesca desde el puente), las ocas que retozan junto al dormitante perro en el plano medio, casi junto al borde derecho.

Pese a cierta ruda síntesis en las formas, de herencia giottesca, Agnolo Gaddi parece manifestar en este mural cierta proximidad al pensamiento del Seráfico sobre la valía del mundo creado como recurso primigenio para descubrir al Creador.

El gozoso “naturalismo” inherente a la complacida revalorización del mundo material proclamada por San Buenaventura en su *Estética* se percibe también en *La instauración del Pesebre en Greccio*, pintado por Giotto en la iglesia superior de la Basílica de San Francisco en Asís.

Esa vertiente naturalista es patente en este fresco no solo en los elementos de la escueta escenografía arquitectónica –en la que sorprende por su originalidad la perspectiva dorsal del púlpito y del crucifijo monumental–, sino sobre todo en las poses, actitudes y acciones de los personajes, en especial, los frailes que cantan y los oficianes que acompañan a San Francisco junto al altar, cubierto por primoroso baldaquín.

En ese orden de ideas, no menor es el “realismo” de la mula y el buey, que, pese a su diminuto tamaño –exigido para no solapar las figuras de los dos protagonistas, el Santo y el niño en el pesebre–, adoptan poses convincentes para uno y otro animal.

Imagen 6



GIOTTO, *La instauración del Pesebre en Greccio*, c. 1297-1300, iglesia superior, Basílica de San Francisco, Asís.

Imagen 7



PIETRO LORENZETTI, *El Nacimiento de María*, 1342. Museo dell'Opera del Duomo, Siena.

Pietro Lorenzetti, en su *Nacimiento de María*, 1342, del Museo dell'Opera del Duomo en Siena, eleva al máximo nivel la valorización naturalista del mundo objetivo promovida por San Buenaventura. Este espléndido tríptico, en efecto, constituye un plexo de concordantes elementos de la más pura realidad. Así lo confirma, ante todo, la bien estructurada arquitectura de la casa, cuyos complejos espacios abovedados se yuxtaponen y concatenan en perfecta lógica constructiva, buscando en lo profundo otros espacios de mayor complejidad.

Pero el enaltecimiento bonaventuriano de la realidad objetiva se hace aún más evidente en este cuadro de Lorenzetti en las posturas y acciones de los figurantes, todas ellas imbuidas de un verosímil naturalismo: así lo denotan, por ejemplo, la recién parida Ana, quien, yacente sobre su lecho, conserva todavía el gesto de entreabrir sus piernas, como recordando el alumbramiento producido, y las dos comadronas sentadas en primer plano, en el acto de bañar a la neonata, sostenida en brazos por la de mayor edad, quien mete la mano en la bañera para comprobar la temperatura del agua que vierte su ayudante.

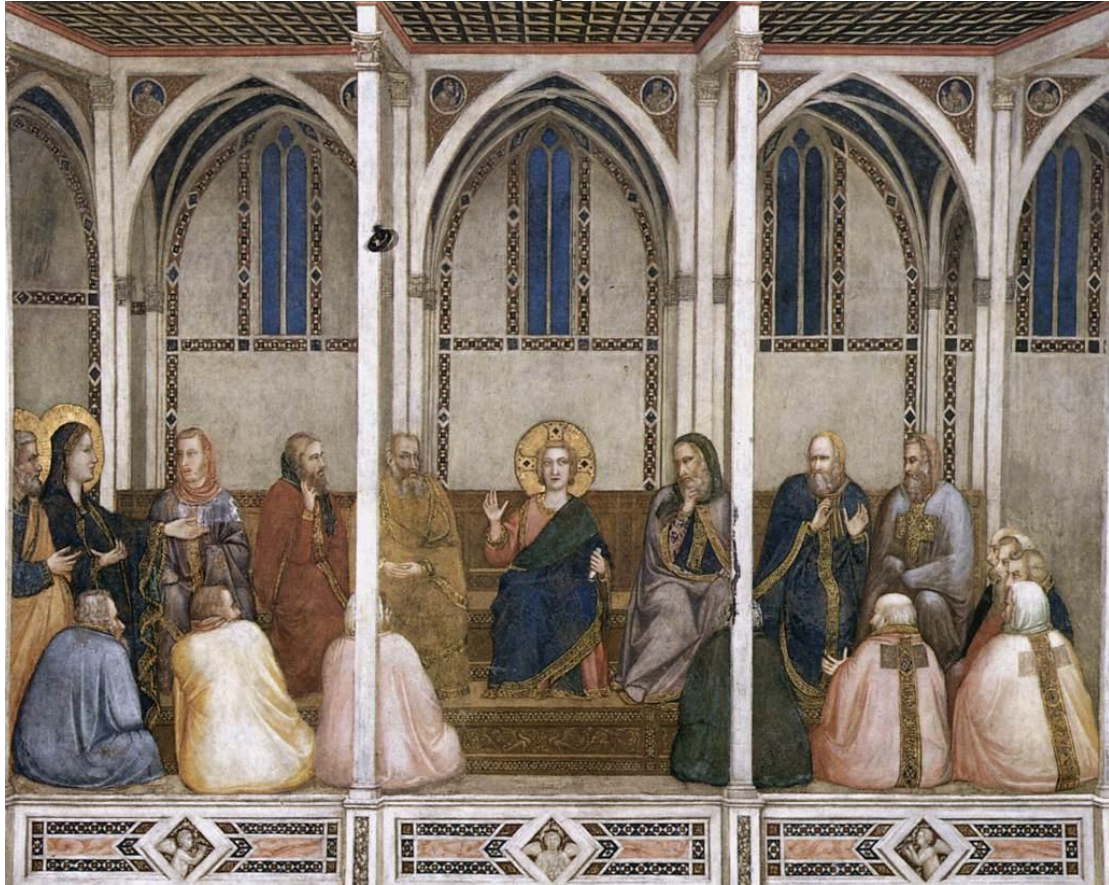
De gran realismo es también la pose de las tres sirvientas que confortan a la novel madre, dos de ellas aportándole bebida y alimentos, la tercera, sentada junto a ella con un abanico para procurarle aire fresco en sus sofocantes trabajos del parto. No menor realismo muestra el pintor en la escena del vestíbulo adyacente a la alcoba, al plasmar a Joaquín en el decisivo instante de recibir con ansiedad, en compañía de otro hombre, las noticias del alumbramiento que una niña le cuchichea al oído.

II.2. Ilustrando la tesis bonaventuriana sobre la proporción armónica de las cosas como vestigio y espejo de Dios

La segunda tesis estética de San Buenaventura cuyas repercusiones iconográficas queremos analizar aquí es la de que la belleza, inherente por esencia a todas las creaturas materiales, deriva de su armonía numérica, es decir, de la equilibrada proporción entre sus elementos integrantes, sobre la base de la armoniosa relación de números. Como se recordará, nuestro autor sostiene que, al ser bellas y deleitables todas las cosas gracias a su proporción armónica, dicha proporción o armonía en las cosas –modelo mental con el que Dios las creó– constituye el primordial y más expresivo vestigio para llegar a Dios a través de esas cosas, pues el número o proporción armoniosa es el modelo esencial de la mente divina.

Ahora bien, esta segunda tesis estética del Seráfico parecería inspirar en alguna medida no pocas pinturas del Trecento italiano, tal como lo ejemplifican los cuadros de Giotto, Simone Martini, Taddeo Gaddi y Ambrogio Lorenzetti que analizamos a continuación.

Imagen 8



GIOTTO, *Jesús entre los doctores del templo*, c. 1315-1320, iglesia inferior, Basílica de San Francisco, Asís.

Giotto diseña la composición de *Jesús entre los doctores del templo*, c. 1315-1320, en la iglesia inferior de la Basílica de San Francisco en Asís, mediante la rítmica secuencia de elementos ternarios idénticos: tres asientos de mármoles policromos en primer plano, tres espacios artesonados en segundo término, tres arcos ojivos en el plano intermedio, tres bóvedas nerviadas en los últimos planos, tres ventanales bigeminados en la pared del fondo (más un cuarto inserto en el muro lateral).

No contento con eso, en esa escenografía ternaria Giotto distribuye a los personajes en compactos grupos de tres: los quince doctores de la ley, en efecto, se sientan en cinco tríos –dos de espaldas, dos de frente, y el quinto, con sus perfiles apenas visibles, en el costado derecho–, mientras la Sagrada Familia configura el último trío, escindido esta vez entre el niño Jesús sentado en el centro de la escena y sus padres, María y José, acercándosele desde el flanco izquierdo.



A ello se suma el hecho de que, en cada uno de esos elementos triádicos, se manifiestan nuevas y más vertiginosas correspondencias rítmicas, especialmente entre las formas y colores de los mármoles policromos de la decoración cosmatesca, los cuales se corresponden en métrica seriación de módulos idénticos, como en una bien pautada armonía musical.

Ahora bien, como ya se dijo, San Buenaventura sistematiza su estética inmanente conforme a un sistema de ramificaciones ternarias: 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 poder sumo, su sabiduría suprema, su bondad infinita).

Desde ese punto de vista, sonaría lógica la hipótesis de que, con esa casi obsesiva triplicación de elementos idénticos que se observa en este fresco, Giotto se esté inspirando de algún modo en la estructura trinitaria de la doctrina estético-teológica de San Buenaventura.

De hecho, en esta composición pictórica, regida por la armónica repetición triádica de módulos materiales idénticos, parecería claro que Giotto hubiera podido inspirarse de alguna forma en la idea 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 infinitas– de Dios.

Con un ordenamiento tripartito análogo al introducido por Giotto en el fresco recién analizado, Simone Martini elabora su *Funeral de San Martín*, 1313-1318, en la misma Basílica inferior de Asís. Aun distribuyendo a sus figurantes con mayor flexibilidad que Giotto, también Simone Martini organiza la escena conforme a un orden triádico, en el contexto de una peculiar capilla “gótica”, de bien ritmadas proporciones numéricas (armonía): tres “clásicos” arcos de medio punto enmarcan el acontecimiento en primer plano; tres bóvedas de crucería cubren a los personajes en los planos intermedios; tres ventanales góticos, cada uno de ellos trigeminado, sirven de telón de fondo a la escena.

Imagen 9



SIMONE MARTINI, *Funeral de San Martín*, 1313-1318, Capilla S. Martín, Capilla de S. Martín, iglesia baja, basílica de San Francisco, Asis.

Dentro de esa potente y armoniosa disposición matemático-geométrica, tan claramente bonaventuriana, Simone Martini inserta luego –reincidiendo aún más en la Estética del Seráfico– numerosos detalles de concluyente realismo en las figuras, poses, gestos y quehaceres de los personajes.

Tal realismo, apreciable ya en la tiesura y lividez del cadáver de San Martín, se torna aún más palpable en los gestos de los asistentes al funeral, especialmente

en los dos monjes que, con sus velas encendidas, cantan la salmodia fúnebre, en los tres monaguillos que en el flanco derecho sostienen dos hachones y una cruz procesional, o en el acólito que, cubierto con amplia alba, se inclina para besar el anillo episcopal del santo prelado que oficia la ceremonia.

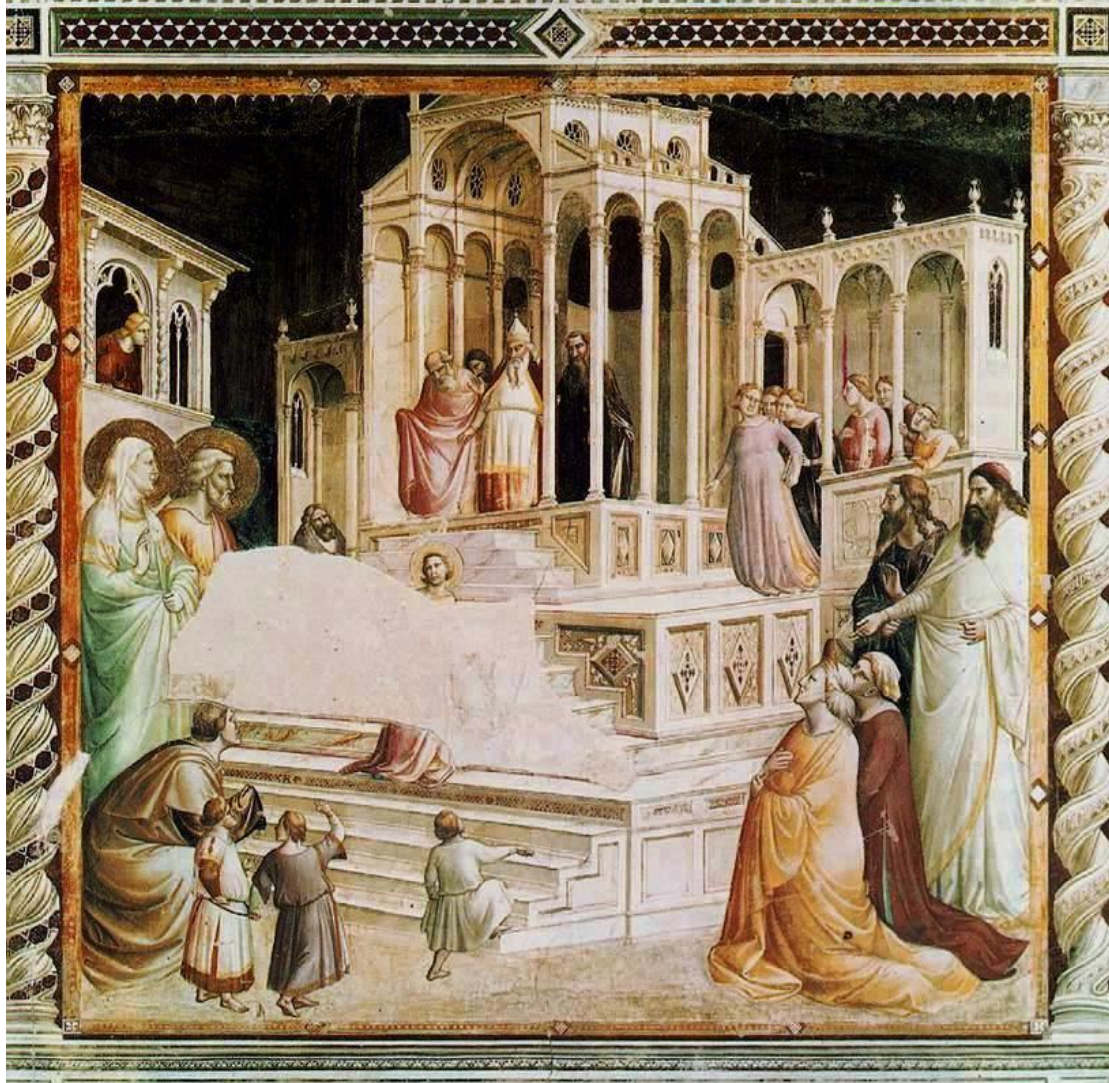
Aun renunciando a la frontal simetría elegida por Giotto y Pietro Lorenzetti en los dos cuadros precedentes, también Taddeo Gaddi asume el bonaventuriano ordenamiento trinitario en su *Presentación de María al templo*, 1326-1330, en la Capilla Baroncelli de Florencia. Esa cadenciosa tripartición se repite con cierta insistencia a lo largo y ancho del fresco: en el basilical templo –visto en perspectiva oblicua– de tres naves, cruzadas, a su vez, por otras tres abovedadas galerías transversales; en la triple pérgola anexa al templo, donde se agrupan las doncellas en él residentes; en la triple escalinata de acceso al santuario, cada uno de cuyos tramos se compone de tres escalones; en el trío de sacerdotes que reciben a la Virgencita en el templo.

Ese sólido orden tripartito se refuerza, por último, en la reiterativa secuencia ternaria de ciertos módulos idénticos: tres ventanas circulares en ambos muros de cierre de la nave central del templo; tres rombos de mármoles policromos en cada faceta lateral de las dos plataformas superiores sobre las que se asienta el edificio cultural; tres arquillos en las trigeminadas ventanas “góticas”.

Parecería, por tanto, poder confirmarse aquí la conjetura de que la trinitaria Estética de San Buenaventura haya podido ejercer una probable influencia sobre Taddeo Gaddi al figurar esta *Presentación de la Virgen al templo*.

Es, por lo demás, interesante constatar que, junto a esa triádica trama matemático-geométrica –construida bajo el posible influjo de la doctrina del Seráfico sobre la armónica proporción numérica de las creaturas terrenales–, Taddeo Gaddi añade una convincente epifanía de la realidad cotidiana, detectable en las posturas, expresiones y acciones de los personajes: espontánea naturalidad, en efecto, revelan los gestos y actitudes de los tres sacerdotes y las dialogantes doncellas en el templo, de los testigos que presencian con atención el suceso en el flanco derecho del cuadro, de los tres niños que, con fresca naturalidad, saludan a la pequeña María junto a los primeros escalones, de la mujer que contempla con curiosidad el acontecimiento desde la casa de la izquierda y, sobre todo, de la Virgencita que gira su cabeza hacia atrás mirando a sus padres, como para dedicarles su postrer saludo/despida.

Imagen 10



TADDEO GADDI, *La Presentación de María en el templo*, 1326-1330. Capilla Baroncelli, Santa Croce, Florencia.

Con todos esos retazos de vívida realidad, Taddeo Gaddi parece haber asumido la doctrina de San Buenaventura en los dos primeros grados de su Estética, cuando invita a apreciar los cuerpos sensibles como los más directos y tangibles vestigios y espejos del divino Hacedor.

Podría afirmarse sin duda que, en su mural *Los efectos del Buen Gobierno en la ciudad*, 1338-1340, pintado al fresco en el Palazzo Pubblico de Siena, Ambrogio Lorenzetti realiza una excelente síntesis de las dos principales tesis de la Estética inmanente del Seráfico, cuya posible repercusión en la iconografía bajomedieval italiana estamos analizando: la valorización de la

realidad del mundo físico y la belleza o armonía como relación proporcionada de elementos numéricos.

Imagen 11



AMBROGIO LORENZETTI, *Los efectos del Buen Gobierno en la ciudad*, 1338-1340. Palazzo Pubblico, Siena.

La primera tesis parece reflejarla el artista al plasmar con evidente gozo las actitudes y acciones de los distintos estamentos sociales de Siena, desde los apuestos caballeros y damas de las clases privilegiadas que cabalgan sobre sus monturas o danzan en corro en los primeros planos, hasta los humildes artesanos y campesinos, entretenidos en ejecutar sus labores manuales o en arrear sus asnos y rebaños.

Imagen 12



AMBROGIO LORENZETTI, *Detalle de Los efectos del Buen Gobierno en la ciudad*, 1338-1340. Palazzo Pubblico, Siena.

La segunda tesis bonaventuriana parece apreciarse en este fresco mediante la rítmica proporción numérica (armonía) con que el pintor plasma los



geométricos palacios, casas y murallas de la ciudad, con sus componentes gemelos (arcos, ventanas, almenas) repitiéndose en eúritmia métrica, como en una armónica sinfonía musical. Parecería entonces que Ambrogio Lorenzetti hubiera asumido en este simbólico mural la franca actitud mental de quien, después de aprehender sensorialmente el mundo físico que le rodea –su ciudad, Siena, y sus muy distintos habitantes–, se deleita en representarlo como un valor inestimable, digno de ser percibido, disfrutado y amado, tal como lo proclama San Buenaventura en los dos primeros grados de la Estética inmanente, expuesta en su *Itinerarium mentis in Deum*.

Conclusión

Del análisis comparativo entre la Estética inmanente de San Buenaventura –basada en la tesis de que el hombre puede comenzar a contemplar a Dios al apreciar a los seres materiales de este mundo como huellas y vestigios del Creador– y varias pinturas de Giotto, Simone Martini, Pietro Lorenzetti, Ambrogio Lorenzetti, Agnolo Gaddi y Taddeo Gaddi, luce razonable deducir que en ellas se percibe cierta positiva influencia de dicha teoría.

Sin pretender en ningún momento que este sea el único referente conceptual, parece evidenciarse que la parte inicial de la Estética bonaventuriana –imbuida hasta el tuétano por el optimismo cosmológico de San Francisco de Asís–, al implicar una notable revalorización del mundo físico, estimuló en gran medida a algunos pintores trecentistas en su decisión de plasmar con mayor verosimilitud natural(ista) la realidad objetiva. Con ello también se pone en relieve, de rebote, el profundo influjo que la espiritualidad franciscana ejerció sobre la mentalidad italiana de entonces.