### RUSKIN ANTE GIOTTO

### por Andreu Jaume

Aunque hoy está un poco olvidado, John Ruskin fue, a finales del XIX y principios del XX, una figura de prestigio internacional, muy influyente en todos los ámbitos. Marcel Proust, que lo tradujo y lo convirtió en una de las voces más fértiles de su genealogía, llegó a decir que el esteta inglés era, junto a Tolstói, Nietzsche o Ibsen, «uno de los directores de la conciencia del mundo». Y el propio Tolstói declaró que Ruskin era uno de esos raros hombres que habían pensado lo que la humanidad acabaría por decir en el futuro. En 1904, Gandhi, en un viaje en tren entre Johannesburgo y Durban, leyó Unto this Last (1860), el panfleto de Ruskin contra el capitalismo y la obsesión por el crecimiento («no hay riqueza sino vida») y quedó deslumbrado. Las ideas de Ruskin influyeron también en Oscar Wilde, que fue alumno suyo en Oxford, en el movimiento Arts & Crafts de William Morris y de ahí en los teóricos del laborismo. Desde el punto de vista político y económico, Ruskin fue un pionero a la hora de elaborar propuestas que luego las modernas socialdemocracias harían suyas. Frente a la producción y la competencia mercantil desatada, él ya recomendó la cooperación social, el aumento del consumo y la distribución equitativa de la riqueza. En plena posguerra, Clement Attlee y William Beveridge aún se inspiraron en el credo ruskiniano para sentar las bases de lo que sería el moderno Estado del Bienestar.

En febrero de 1884, Ruskin pronunció una conferencia en el London Institute titulada «The Storm-Cloud of the Nineteenth Century» en la que ya advertía de las alteraciones que la actividad industrial estaba produciendo en la naturaleza. En una obra anterior, Las siete lámparas de la arquitectura (1849), había reaccionado contra la deshumanización de la construcción, pidiendo que se respetara el entorno y se utilizaran materiales locales, adelantándose a los postulados de arquitectos como Frank Lloyd Wright o Alvar Aalto y en general a lo que se ha llamado la arquitectura orgánica. Su influencia es perceptible también en Emerson y el trascendentalismo americano. A finales del XIX, cuando Ruskin estaba sumido en una extraña demencia, hubo una verdadera fiebre de su estética. Se publicaban antologías temáticas de su obra —Ruskin sobre la educación, Ruskin sobre el arte, Ruskin sobre las mujeres—, se crearon sociedades con su nombre, como la Ruskin Hall, dedicada a la educación superior de estudiantes obreros. Había cerámicas Ruskin, cigarrillos, chimeneas, sábanas. Era en sí mismo una moda y una tradición.

Todo ello quedó de algún modo arrasado por el vendaval de las vanguardias y los totalitarismos, que destruyeron la ilusión de infinito progreso que había entretenido la generación finisecular. En pocas décadas, Ruskin pasó a ser una antigualla, un nombre a menudo citado pero poco leído. Luis Cernuda lo invocó para ridiculizar la hipersensibilidad de Juan Ramón

Jiménez en un poema en el que recordaba cómo en su casa de Brantwood, en el Distrito de los Lagos —hoy un precioso museo—, la doncella irrumpía en su estudio para darle puntual la noticia de cada tarde al venerable sabio: «Señor, el crepúsculo».1 También se ha especulado a menudo sobre su extraña sexualidad. Su matrimonio con Effie Gray, una mujer mucho más joven y que terminó liándose con John Everett Millais, fue un fracaso y un escándalo en la época. Se llegó a insinuar que Ruskin había sentido horror al descubrir el vello púbico de su esposa, acostumbrado como estaba a la depilación de las estatuas clásicas. Y en las últimas décadas de su vida tuvo una relación obsesiva con una niña, Rose La Touche, de la que fue tutor y que murió muy joven, a los 27 años. Su espectro le persiguió a lo largo de una vejez bastante triste, con periodos de depresión y locura intermitente.

Todas esas historias sobre su esteticismo patológico, verídicas o apócrifas, contribuyeron a crear una imagen de Ruskin como autor cursi, incapaz de adaptarse a su época, trasnochado. Pero lo cierto es que su obra se ha ido haciendo más valiosa a medida que ha pasado el tiempo y se han podido contrastar muchos de sus presupuestos teóricos. Su condición de testigo privilegiado de la radical transformación industrial y de la expansión colonial que conoció su país a lo largo de la era victoriana hace que sus observaciones sean otra vez útiles para la sociedad hipertecnificada del siglo XXI. Leer a Ruskin hoy en día, además, en la era

<sup>1.</sup> El poema se titula «J. R. J. contempla el crepúsculo».

del «arte sobre el acabamiento del arte», no es lo mismo que hace un siglo, cuando empezaban a acuñarse unos dogmas que ahora ya podemos reconsiderar o juzgar con mayor distancia.

En su autobiografía, Praeterita (1889), Ruskin se definió como a violent tory of the old school, un radical conservador de la vieja escuela, como lo había sido su padre. De todos modos, de la misma manera que demostró tener ideas bastante avanzadas en lo político, también fue muy receptivo, durante la mayor parte de su vida, al arte más novedoso de su tiempo. En 1836, la Blackwood's Magazine publicó un duro ataque contra una exposición de J. M. W. Turner en la Royal Academy, acusándolo de infidelidad a la naturaleza. El joven Ruskin, que había descubierto entusiasmado la obra de su compatriota pocos años atrás —en las ilustraciones de Italy, el poema topográfico de Samuel Rogers—montó en cólera y escribió a la revista una carta que no llegó a publicarse pero que sería el germen de su obra magna, Pintores modernos, cuyo primer volumen se publicó en 1843 con un subtítulo elocuente: «Su superioridad en el arte del paisaje con respecto a los Antiguos Maestros».

En aquella época, sin embargo, Ruskin no conocía aún demasiado a esos *old masters* —Giotto, Cimbaue, Fra Angelico, Tintoretto— a los que iría descubriendo y estudiando entusiasmado en sus viajes por Italia. Como se sabe, Venecia fue algo así como una segunda patria para él, a la que dedicó uno de sus mejores libros, *Las piedras de Venecia* (1851). Al mismo tiempo que se adentraba en la tradición pictórica italiana,

Ruskin empezó a leer a Dante, que se convirtió en su autor favorito, como lo sería para muchos estetas de esa generación. En 1850, el Times publicó una dura crítica contra la obra de John Everett Millais y de Holman Hunt, que se acababa de exhibir por primera vez en la Royal Academy, y Ruskin actuó de nuevo como abogado defensor, esta vez de lo que acabaría siendo la nueva escuela de los prerrafaelitas, en los que reconoció un regreso a la pureza espiritual y artística de los primitivos prerrenacentistas. Fue la época también en que William Morris nombró a Ruskin el maestro estético e ideológico en su programa del movimiento Arts & Crafts. Así que durante varias décadas, Ruskin se sintió plenamente identificado con la «vanguardia» de su tiempo, persuadido de que el arte británico había ingresado en una época de esplendor que además podía influir activamente en la reforma de la sociedad

En 1877, sin embargo, se produjo un incidente muy significativo. Ruskin visitó una exposición del pintor estadounidense James Whistler organizada en la Grosvenor Gallery de Sir Coutts Lindsay, en Londres, y sintió un profundo rechazo contra la serie de ocho nocturnos, muy cercanos a lo que luego se entendería por abstracción. El mismo que había defendido con pasión a Turner y a los prerrafaelitas, se convirtió de pronto en un furioso detractor de algo que ya no le parecía digno de llamarse arte. En la crítica que publicó en Fors Clavigera —la serie de cartas que dirigió a los obreros de la nación para ilustrarlos—, Ruskin fue muy severo:

Por el propio bien del Sr. Whistler, además de por la protección del comprador, Sir Coutts Lindsay no tendría que haber admitido en su galería obras en las que la presunción mal educada del artista se aproximara tanto a una esforzada impostura. Había visto y oído mucha insolencia *cockney* antes, pero nunca esperaba oír a un petimetre pedir doscientas guineas por echar un bote de pintura a la cara del público.

Whistler demandó a Ruskin por difamación. Gracias a ello, contamos con un juicio en el que se dramatizó el conflicto seminal del arte moderno, el mismo que había profetizado Balzac en La obra maestra desconocida (1831) o que pronto abordaría también Zola en La obra (1886). Se trataba de la emancipación de los signos y el principio del final de la mímesis, tal y como por otra parte ya había empezado a certificar Manet a partir de su Olympia (1863). El informe sobre el juicio fue publicado por el propio Ruskin en Fors. En un momento crucial, el abogado del crítico, sir John Holker, le preguntó a Whistler cuánto tiempo había tardado en pintar uno de aquellos nocturnos, a lo que el artista contestó que solo un par de horas. La defensa aprovechó la ocasión para denunciar que se pidieran 200 guineas por un trabajo hecho en tan poco tiempo. Whistler contestó alegando que el dinero que él pedía no era por esa pieza en concreto sino por el conocimiento acumulado durante toda una vida. Finalmente, el jurado condenó a Ruskin a pagar un simbólico farthing —un cuarto de penique— al pintor en concepto de

### GIOTTO Y SUS OBRAS DE PADUA

### Arena Chapel, Padua.



A SERIES OF WOOD ENGRAVINGS FROM

# THE FRESCOES OF GIOTTO,

ILLUSTRATING THE LIVES OF

THE VIRGIN AND OUR SAVIOUR.



ACCOMPANIED BY AN EXPLANATORY NOTICE BY

JOHN RUSKIN.

De Mall . D.

ARUNDEL SOCIETY.

1860.

### NOTA A LA PRIMERA EDICIÓN (1854)

El presente trabajo sobre Giotto no se ha elaborado con ningún propósito de ofrecer una historia de su vida. Esa historia solo podría escribirse después de una cuidadosa búsqueda en las bibliotecas de Italia de todos los documentos relacionados con sus años de actividad. Pero no disponemos de tiempo para acometer dicha investigación y ni siquiera para examinar los materiales conocidos y ya publicados, y por ello nos hemos limitado a reunir, partiendo de las fuentes más cercanas a nuestro alcance, la información que parecía imprescindible para hacer que la serie de láminas publicada por la Arundel Society resulte interesante y comprensible a aquellos miembros de esta que no hayan dedicado demasiado tiempo al análisis de las obras medievales. Asimismo, la preceden algunas notas sobre la relación del arte de Giotto con otras creaciones, tanto anteriores como posteriores a él, que espero sirvan al lector común para no buscar lo que el pintor nunca tuvo intención de ofrecer ni pasar por alto los propósitos que verdaderamente perseguía.

J. R.

A finales del siglo trece, Enrico degli Scrovegni, un noble paduano, compró en su ciudad natal los restos del anfiteatro romano de la familia de los Dalesmanini, otorgados por el emperador Enrique III de Alemania en el año 1090. Para asumir dicha compra, Scrovegni quedaría endeudado sin duda con su padre, Reginaldo, al que, por su avaricia, Dante coloca en el séptimo círculo de su *Infierno*, donde parece ser considerado el jefe de los usureros, puesto que es el único que se dirige a él¹. Y el hijo, tras adquirir aquellas ruinas ro-

1. Noting the visages of some, who lay Beneath the pelting of that dolorous fire, One of them all I knew not; but perceived, That pendent from his neck each bore a pouch With colours and with emblems various mark'd. On which it seem'd as if their eye did feed. And when, amongst them, looking round I came, A yellow purse I saw with azure wrought, That wore a lion's countenance and port. Then, still my sight pursuing its career, Another I beheld, than blood more red, A goose display of whiter wing than curd. And one, who bore a fat and azure swine Pictured on his white scrip, address'd me thus: What dost thou in this deep? Go now and know, Since yet thou livest, that my neighbor here Vitaliano on my left shall sit. A Paduan with these Florentines am I. Oft-times they thunder in mine ears, exclaiming, Oh! haste that noble knight, he who the pouch With the three goats will bring. This said, he writhed The mouth, and loll'd the tongue out, like an ox That licks his nostrils.

Puse mis ojos en algunos de ellos sobre los que caía el fuego, y aunque no conocí a ninguno, me di cuenta de que llevaban una bolsa al cuello con distintos colores y blasones, cual si su vista se cebase en ella. Me acerqué y, al mirar atentamente, sobre una bolsa de color dorado vi la figura de un león azur. Después seguí mirando y vi otra bolsa roja como la sangre y sobre ella una oca más blanca que la leche. Y uno con bolsa blanca que lucía una cerda preñada azul me dijo: «¿Qué haces en esta triste fosa? ¡Vete! Como aún estás vivo, saber debes que mi conciudadano Vitaliano se sentará a mi izquierda. Soy paduano y estoy de florentinos rodeado; aullando me machacan los oídos: ¡Que venga el caballero soberano, el de la bolsa con los tres cabrones!"». La boca retorció y sacó la lengua igual que un buey lamiéndose el hocico.]

Infierno, Canto XVII

Este pasaje del Dante de Cary no es tan claro como suele serlo la obra de dicho traductor. One of them all I knew not ['ni a uno solo de ellos conocía'] es una torpe perífrasis para decir I knew none them ['non ne conobbi alcun' 'no conocía a ninguno de ellos']. La expresión indignada de Dante ante el efecto de la avaricia, que

manas o el terreno del que fuera su emplazamiento, hizo construir en él un palacio fortificado y una capilla dedicada a la Anunciación de la Virgen.

Dicha capilla, construida hacia el año 1303², parece haber sido proyectada para sustituir a otra que había existido durante mucho tiempo en el mismo lugar y en la que desde 1278 se celebraba anualmente la festividad de la Anunciación representada a la manera

destruye las diferencias de carácter, y la profecía de Scrovegni al decir que su vecino Vitaliano, aún vivo, pronto estaría con él para sentarse a su izquierda se vuelve algo oscura a causa de la palabra here ['aqui']. Cary, asimismo, ha tenido reparos ante la excesiva llaneza de la imaginería de Dante al traducir whiter than curd ['más blanco que la nata'] lo que en el original es whiter than butter ['bianca più che burro' 'más blanco que la mantequilla']. La bolsa atada al cuello como emblema de la vergüenza en el Inferno puede encontrarse con anterioridad a Dante, como por ejemplo en las vidrieras de la catedral de Bourges. Y la construcción de la capilla de la Arena por el hijo como una expiación de la avaricia del padre es algo muy característico de la época, en la que el empleo del dinero para la construcción de iglesias se consideraba tan meritorio como su acumulación injusta criminal. He visto en el manuscrito de un devocionario del siglo trece una iluminación que representa la consagración de la iglesia con las palabras Fundada est domus Domini supra verticem montium y rodeada, a modo de contraste, del grotesco del lecho de muerte de un avaro, con un demonio que le arranca el alma de la boca y unos criados que buscan tesoros en su pecho. [Para comodidad del lector en español hemos añadido el mismo pasaje donde aparece, en la excelente traducción de José María Micó, el banquero paduano Reginaldo degli Srovegni padre del fundador de la capilla, Enrico, y al que se identifica por su escudo familiar: una cerda preñada sobre fondo blanco. Comedia, Barcelona, Acantilado, 2018. Nota de la traductora].

<sup>2.</sup> En cuanto a estos detalles históricos me hallo sobre todo en deuda con el muy riguroso tratado de Selvatico, *Sulla Cappellina degli Scrovegni nell'Arena di Padova* (Padua: Tipi de la Minerva, 1836).

de nuestros autos sacramentales ingleses («una sacra rappresentazione di quel mistero») con diálogo y música vocal e instrumental. No se podía permitir que la compra de los terrenos por parte de Scrovegni interfiriese en la costumbre nacional, y dicen algunos autores que este reconstruyó la capilla con gran lujo para, en la medida de lo posible, borrar la memoria de la infausta vida de su padre. Federici, sin embargo, en su historia de los Cavalieri Gaudenti, supone que Scrovegni fue un miembro de dicha orden y que recibió ayuda de ella para decorar el nuevo edificio. La orden de los Cavalieri Gaudenti se fundó a comienzos del siglo trece para defender la «existencia», como sostiene Selvatico, pero, sobre todo, la dignidad de la Virgen ante las distintas herejías que comenzaban a atacarla. Sus caballeros se llamaron al principio Caballeros de Santa María; aunque no tardaron en crecer en poder y riqueza hasta tal punto que, debido a sus hábitos de vida en general, acabaron recibiendo el sobrenombre de «Felices Hermanos». Federici ofrece contundentes argumentos a favor de que la capilla de la Arena fue utilizada en las ceremonias de su orden y Lord Lindsay observa que la prolijidad con que la historia de la Virgen se narra en sus muros no hace sino respaldar lo plausible de su suposición.

Enrico degli Scrovegni, pese a todo, se vio forzado al exilio casi al final de su vida y murió en Venecia en 1320. Pero ello no impidió que fuera enterrado en la capilla que había construido, donde aparece como artífice de la construcción con un pequeño monumento en la sacristía que lo representa bajo una hornacina

gótica de pie, con las manos juntas y los ojos elevados, mientras que tras el altar queda la tumba en la que, como era costumbre de la época, se halla una estatua yacente suya. Tal vez no sea injustificado considerar la capilla misma como uno de los primeros esfuerzos de resistencia a la Reforma por parte del papado; pues la Reforma, aunque no triunfaría hasta el siglo dieciséis, comenzó en realidad en el trece, y las protestas de obispos como nuestro Grosseteste, los martirios de los albigenses en la cruzada y las murmuraciones de aquellos «herejes» contra cuyas calumnias a la majestad de la Virgen se fundó la caballerosa institución de los Cavalieri Gaudenti, eran señales tan auténticas de la proximidad de una nueva era en la religión como la obra de Giotto en las paredes de la capilla de la Arena de la proximidad de una nueva era en el arte.

Habiéndose fundado la capilla, como más arriba se dijo, en 1303, Giotto parece haber sido convocado para decorar sus muros interiores hacia el año 1306 —y convocado en calidad de reconocido maestro de la pintura en Italia—. A través de qué pasos había logrado obtener esa incuestionable eminencia es algo que resulta difícil de rastrear, pues los testimonios de su vida rigurosamente examinados y libres de la verbosidad y las conjeturas de la historia artística casi se reducen a una lista de ciudades de Italia en las que pintó y a unas cuantas anécdotas de escasa relevancia y doblemente inútiles, en la medida en que la mayoría son patrimonio de la estirpe toda de los pintores y se encuentran en todas y cada una de las biografías por las que el público se digne a interesarse. Se discute

incluso la fecha de su nacimiento: Vasari afirma que nació en 1276, mientras que Baldinucci, basándose en evidencias internas derivadas del relato del propio Vasari, hace retroceder la fecha diez años<sup>3</sup>. Yo creo, sin embargo, que Vasari probablemente acertara en su afirmación principal y que sus errores, siempre numerosos, están en los detalles subsiguientes y menores. Sí se tiene, al menos, la certeza incuestionable de que Giotto nació y pasó su infancia en Vespignano, a unas catorce millas al norte de Florencia, en el camino de Bolonia. Pocos viajeros olvidan el peculiar paisaje de esa región de los Apeninos. Mientras se asciende la colina que se alza desde Florencia hasta el borde inferior de la sierra de Fiesole, se pasa sin solución de continuidad bajo los muros de unas villas de suntuosidad perfecta y junto a setos de cipreses que encierran hermosos jardines en pendiente; macizos de adelfas y magnolias tan inmóviles como las flores de un cuadro que incrustan alternativamente en el cielo azul sus livianas ramificaciones de un pálido rosa y sombras de un verde profundo tachonadas de esferas de plata que empiezan a florecer y, de vez en cuando, muestran a través de su marco de opulentas hojas y flores de color rubí los lejanos meandros del Arno bajo sus laderas de olivos y las cumbres púrpura de las montañas de Carrara, recortadas contra el lejano horizonte occidental de quietos cúmulos que arden sobre el mar de Pisa. El viajero deja atrás la sierra

<sup>3.</sup> Lord Alexander Lindsay, *Sketches of the History of Christian Art*, vol. 2 (Londres: John Murray, 1947), p. 166.

de Fiesole y todo cambia. La región se halla súbitamente vacía. Aquí y allí pueden verse, por supuesto, las casas dispersas de una hacienda agrupadas graciosamente en las laderas, y aquí y allí algún fragmento de torre sobre una roca lejana, pero ni jardines, ni flores, ni deslumbrantes muros de palacios. Solo una gran extensión gris de terreno montañoso con copete de encinas y olivos: una escena que no es sublime, pues sus formas son modestas y humildes; ni tampoco desolada, pues sus valles están llenos de campos sembrados y pastos bien atendidos; no opulenta o amena, sino triste y quemada por el sol, y que se vuelve más agreste por momentos a medida que el camino serpentea por sus rincones, ascendiendo hasta los bosques más altos que ahora son de robles y pinos, y descendiendo por la cresta central de los Apeninos para dejar una tierra de pastores y de roca erosionada y árida hierba marchita aquí por la escarcha, allí por unas extrañas y centelleantes lenguas de fuego que la tierra alimenta4. Giotto pasó los primeros diez años de su vida como pastor en esas montañas. Cimabue lo encontró, cerca de su pueblo natal, cuando dibujaba a una de sus ovejas sobre una piedra. Su padre, «una persona sencilla, un trabajador de la tierra», lo confió a la tutela del pintor cuya obra ya había causado furor en las calles de Florencia, y a Florencia lo siguió para convertirse en su discípulo.

<sup>4.</sup> En Pietra Mala. Las llamas se elevan hasta dos o tres pies sobre el suelo rocoso del que surgen, blancas y lo bastante vivas como para ser visibles incluso con los intensos rayos del sol de la mañana.

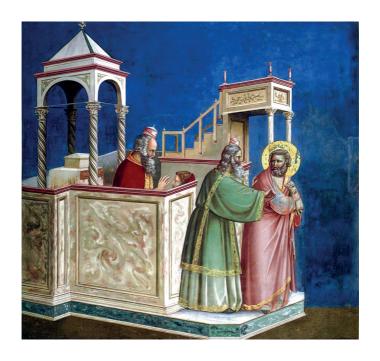
Podemos imaginar la mirada del muchacho cuando se halló junto a Cimabue en la sierra de Fiesole y contempló por vez primera los matorrales en flor del valle del Arno, y allí abajo, en lo hondo, las innúmeras torres de la ciudad del lirio, mientras en las profundidades de su corazón ya estaba latente la más hermosa de ellas. Diez años después, sería elegido entre todos los pintores de Italia para decorar el Vaticano.

El relato que nos ofrece Vasari sobre el modo en que se postuló en aquella ocasión es una de las pocas anécdotas suyas que parecen auténticas (sobre todo, al haber dado origen a un proverbio italiano), y posee también gran sentido y valor. Traduzco literalmente las palabras de Vasari:

Esta obra [sus pinturas en el Camposanto de Pisa] le valieron tal fama tanto en la ciudad como fuera de ella que el papa Benedicto IX envió a uno de sus cortesanos a la Toscana para ver qué clase de hombre era Giotto y comprobar la calidad de sus obras, pues [el papa] sopesaba encargar las pinturas de San Pedro [...] el cortesano, al ir a ver a Giotto y saber de la existencia en Florencia de otros maestros que sobresalían en la pintura y el mosaico, habló en Siena con muchos de ellos; luego, habiendo recibido los bocetos de estos, se dirigió a Florencia, y después de visitar una mañana el taller de Giotto cuando este se hallaba trabajando, le explicó lo que el papa pensaba de él y de qué modo tenía intención de emplear sus capacidades, y por último le pidió un boceto para enviárselo a Su Santidad. Giotto, que era de lo más cortés, tomó una hoja [¿de vitela?] y en ella, con un pincel

# LAS OBRAS

### I EL RECHAZO DE LA OFRENDA DE JOAQUÍN



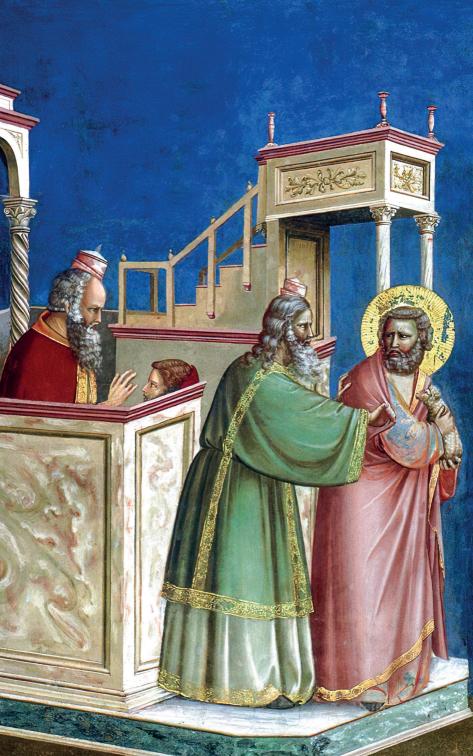
«Por aquel tiempo, hubo un hombre de santidad sin tacha llamado Joaquín que era de la tribu de Judá y de la ciudad de Jerusalén. Y ese Joaquín despreciaba las riquezas y honores del mundo, y en mucho más que a estos tenía a sus rebaños y pastores.

[...] Y, siendo él tan santo y justo, dividía los frutos que recibía de sus rebaños en tres partes: la primera —lana, corderos, etc.— se la ofrecía a Dios, o lo que es lo mismo, a los que servían a Dios y ejercían

su ministerio en el templo de Dios; la segunda la entregaba a las viudas, los huérfanos y los peregrinos; la tercera la guardaba para él y su familia. Perseverando así, Dios multiplicó y aumentó sus bienes de tal modo que no hubo otro hombre como él en toda la tierra de Israel... Y, al llegar a la edad de veinte años, tomó por esposa a Ana, la hija de Isaya, de su propia tribu y descendiente del linaje de David.

La bella Santa Ana siempre había perseverado al servicio de Dios con gran sabiduría y sinceridad [...] y habiendo recibido a Joaquín por esposo, le obedeció y lo honró y reverenció viviendo en el temor de Dios. Y habiendo vivido Joaquín con su esposa Ana durante veinte años y no habiendo tenido ningún hijo, con motivo de una gran celebración solemne en Jerusalén, todos los hombres de la ciudad fueron a llevar una ofrenda al templo de Dios que Salomón mandara construir. Y Joaquín entró en el templo con [¿incienso?] y otras ofrendas para dejarlas en el altar, y cuando hubo hecho su ofrenda, el sacerdote del templo, cuyo nombre era Isacar, tiró del altar la ofrenda de Joaquín y lo echó a él del templo, diciendo: "Tú, Joaquín, no eres digno de entrar en este templo viendo que Dios no te ha concedido su bendición, pues en tu vida no has tenido simiente". Y de este modo Joaquín recibió una gran afrenta delante de todo el mundo y, avergonzado, regresó a su casa llorando y lamentándose con gran amargura». [MS Harl.]

El Evangelio de Santa María difiere de este manuscrito en cuanto a las respectivas ciudades de Joaquín y

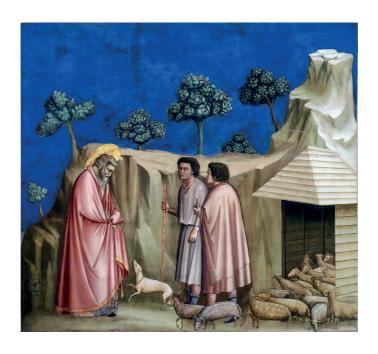


de Ana al afirmar que la familia del padre de la Virgen «era de Galilea y de la ciudad de Nazaret, y la familia de su madre, de Belén». Resulta menos interesante en los detalles, pero ofrece un relato mejor, o al menos más digno, del rechazo a Joaquín, al decir que Isacar «despreció a Joaquín y sus ofrendas y le preguntó cómo, no teniendo hijos, se atrevía a aparecer entre aquellos que sí los tenían, añadiendo que sus ofrendas nunca podrían ser aceptables para Dios puesto que Él lo había juzgado indigno de tener hijos y que según las Escrituras maldito era todo el que no engendrara un hijo varón en Israel».

Giotto parece haber seguido esta última narración en la medida en que la figura del sumo sacerdote está lejos de resultar innoble o poco amable.

El templo se halla representado por las dos partes más importantes de una iglesia bizantina; a saber, el ciborio que cubría el altar, y el púlpito, con la pantalla baja delante del altar que encierra la parte de la iglesia llamada *cancellum*. Lord Lindsay dice que el sacerdote que se halla dentro está «confesando a un joven que se arrodilla a sus pies». A mí me parece más bien que acepta la ofrenda de otro fiel para hacer más evidente el rechazo a la de Joaquín.

## II Joaquín se retira al redil



«Entonces Joaquín, la siguiente noche, decidió apartarse de toda compañía y fue en busca de soledad a la montaña con sus rebaños para habitar allí y no tener que oír semejantes afrentas. Inmediatamente se levantó del lecho y convocó a todos sus sirvientes y pastores y mandó reunir todos sus rebaños, cabras, caballos y bueyes, y todos los animales que poseía, y se marchó con ellos y con los pastores mientras que Ana, su esposa, se quedaba en casa desolada echando

de menos al esposo que se había despedido de ella tan lleno de pesadumbre». [MS Harl.]

«Al preguntar, descubrió que todos los hombres rectos habían dejado descendencia en Israel. Y luego se acordó del patriarca Abraham y cómo Dios, al final de su vida, le había concedido a su hijo Isaac, y se llenó de pesar y no quiso que su mujer lo viera, por lo que se marchó al desierto y levantó allí su tienda, donde ayunó durante cuarenta días y cuarenta noches, diciéndose: "No comeré ni beberé hasta que Dios mi Señor se apiade de mí, y la oración será mi única comida y bebida"». [Protoevangelio 1:4-7]

Giotto también parece haber seguido aquí la tradición común al representar a Joaquín retirándose sin sirvientes, pero acompañado de dos de sus pastores, que están hablando entre sí sin saber qué hacer o cómo recibir a su amo. El perro corre a su encuentro con alegría. La figura de Joaquín es singularmente hermosa en su ensimismamiento y su gesto calmado, y la rusticidad de las figuras de los pastores aparece curiosamente destacada en oposición a la dignidad de Joaquín.

### III EL ÁNGEL SE APARECE A ANA



«Después el ángel se le apareció a su esposa Ana, diciendo: "No tengas miedo ni temas que lo que estás viendo sea un espíritu. Pues soy un ángel que ha llevado tus oraciones y limosnas a Dios, y ahora me envían a decirte que nacerá de ti una hija, y que cuando llegues a lo que llaman la Puerta Dorada (pues está cubierta de oro), como una señal de lo que te he dicho, te encontrarás con el esposo por el que tanto has temido"». [Evangelio de Santa María 3:1-2.6]