

Las tres dicotomías en la  
*Lamentación sobre Cristo muerto*  
The Three Dichotomies in the *Lamentation*

**Valeria León**

vleon@estud.usfq.edu.ec

Universidad San Francisco de Quito USFQ, Ecuador

**Fecha de envío:** 29/12/2020

**Fecha de aceptación:** 19/05/2021

**DOI:**

á

## Resumen

*Lamentación sobre Cristo muerto* (1306) es uno de los 37 frescos que se encuentran dentro de la Capilla de Arena, una sencilla iglesia que esconde dentro de sus pequeños confines y simples terminados un ciclo de trascendentales pinturas acerca de la vida de Jesús y de la Virgen María. La pintura fue terminada en el año 1306 por el pintor florentino prerrenacentista, Giotto di Bondone. El valor y discusión actual de la imagen reside en su clara representación de lo que fue el arte prerrenacentista para el desarrollo de la esfera artística occidental. Además, la importancia del objeto recae en su viva manifestación de lo que fue el ingenio de Giotto y su ruptura artística dentro del medio. Sobre todo, la obra posee gran relevancia hoy porque muestra la capacidad del arte de mantenerse y mantener a su espectador en una constante fluctuación dentro de distintas dicotomías. Esta última característica de la pintura es la base de este análisis, en el cual se busca entender a fondo tres de las dicotomías que exhibe la imagen, las cuales son de la humanidad y divinidad, la belleza y el dolor, y el antes y el ahora. A través de una detallada observación y un estudio crítico de los principales elementos de la obra, del contexto que la rodea y de tres de las dicotomías que exhibe, se podrá entender, de mejor forma, el estado de constante fluctuación en el que su espectador se ve involucrado.

## Palabras clave:

Giotto, prerrenacimiento, dicotomías, *Lamentación sobre Cristo muerto*, Historia del Arte, fluctuación

## **Abstract**

The *Lamentation* (1306) is one of the 37 frescos found inside the Scrovegni Chapel, a simple church that hides, inside its small confinements and simple finishes, a cycle of transcendental paintings about the life of Jesus and Virgin Mary. The painting was concluded in the year of 1306 by the Florentine Pre-Renaissance painter, Giotto di Bondone. The current value and discussion of this image resides in its clear representation of what was Pre-Renaissance art for the development of the sphere of Western art. Moreover, the importance of it lies on its strong manifestation of Giotto's ingenuity and his artistic rupture within his medium. Above all, the painting possesses great relevancy nowadays because it shows art's capacity to be maintained and keep its spectator in a constant state of fluctuation inside different dichotomies. This painting's last characteristic is the base of the present analysis, which tries to understand thoroughly three of the dichotomies the image exhibits: humanity and divinity, beauty and pain, and the before and the after. Through a detailed observation and a critical study of the painting's main elements, the context that surrounds it and the three dichotomies it depicts, it will be possible to have a better understanding of the constant fluctuation in which the spectator is involved.

## **Key Words:**

Giotto, Pre-Renaissance, dichotomies, *Lamentation*, Art History, fluctuation



Fig. 1. Giotto di Bondone, *Lamentación sobre Cristo muerto*, 1306, 200 cm × 185 cm, Padua (Brennan 2018).

## 1. Introducción

Situada en Padua, en la región de Véneto, se encuentra la Capilla de Arena, un vivo y orgánico reflejo del prerrenacimiento. Este periodo artístico, desarrollado en XIII-XV, albergó dentro de sus propios cimientos la elevación, glorificación y, al mismo tiempo, humanización de un arte que marcó un nuevo capítulo en la historia (Gombrich 201). Al entrar en la iglesia, esta nos sumerge dentro de una organizada y fluida narrativa de pinturas que traen a la vida la historia de Jesús y María (201). La serie fue creada por Giotto di Bondone, pintor florentino prerrenacentista, nombrado por va-

rios de los mayores artistas de la época (Dante, Boccaccio, Petrarca), al igual que por artistas más contemporáneos, como la figura que marcó una ruptura esencial dentro del arte manifestado hasta aquel entonces (Nauert 168). Una de sus obras más reconocidas en la Capilla es *Lamentación sobre Cristo muerto* (1306) (Fig. 1), pintura que ha sido capaz de trascender a través del tiempo dentro de la extensa línea de seres y saberes que han formado la narrativa contada. La discusión actual de la obra recae en su viva manifestación de algunas de las mayores contribuciones del prerenacimiento para la historia del arte occidental. Además, su relevancia contemporánea reside en la evidencia que presenta del ingenio de Giotto y su ruptura innovadora en el medio (Giuseppe y Echeverría 7). Sobre todo, la pintura cobra importancia hoy porque muestra la capacidad del arte de moverse y movernos en una constante oscilación dentro de distintas dicotomías. Esta última característica de la obra es la base de este análisis, en el cual se busca entender a fondo tres de las dicotomías que exhibe la pintura: la de la humanidad y divinidad, la belleza y el dolor, y el antes y el ahora. Para lograr esto, este estudio iniciará con un análisis del contexto prerenacentista italiano que rodea a la obra y su peso sobre esta, a fin de dar paso a una detallada interpretación de la fluctuación que exhibe la pintura a través de sus dicotomías.

## 2. Contexto

Durante el siglo XIII, la sociedad europea occidental fue testigo del surgimiento de un nuevo periodo artístico, en el cual las diferentes formas de arte, en especial la pintura, encontraron un momento de transformación hasta entonces no visto (Soergel 361).

Fue en Italia donde este nuevo periodo, conocido como prerenacimiento, emergió y se desarrolló (363). Las ciudades italianas se convirtieron en el centro de producción de una nueva forma de pintar que, al enlazar influencias artísticas pasadas (bizantinas, góticas y clásicas), con ideas nuevas (perspectiva, naturalismo y solidez), dio paso al desarrollo moderno del arte (361). Esta revolución pictórica inició con el maestro florentino Cimabue, pero se consolidó con su discípulo, Giotto (361). Este último desarrolló la pintura y la convirtió en un medio capaz de albergar movimiento, solidez y profundidad en su interior (Gombrich 201-202). La Capilla de Arena y sus frescos son un evidente ejemplo de la transformación que inició Giotto

en el arte.

La iglesia fue construida entre 1303-1305 al mando de su propietario, el noble paduano Enrico Scrovegni (Schwarz 47). Este, al reconocer la distinguida fama de Giotto, le encargó la decoración interna de su Capilla. Fue así como el pintor llegó a la escena y se apropió de esta, creando un trabajo de 37 pinturas hechas al fresco (Alpatoff 150), entre las cuales se encuentra *Lamentación sobre Cristo muerto* (1306). La obra posee 220 x 205 cm de dimensión, fue pintada sobre la pared norte de la iglesia y relata la narrativa en la cual María, los apóstoles y amigos de Jesús levantaron su cuerpo de la cruz antes de sepultarlo.

La pintura no solo muestra, a través de sus principales características, la transformación que experimentó el arte occidental con Giotto, sino que, además, exhibe una dimensión visual llena de contradicciones que será analizada.

### **3. Las tres dicotomías de la obra**

#### **3.1. El aterrizaje de lo divino**

La primera dicotomía que presenta la pintura es la de la humanidad y la divinidad. Hasta la finalización del estilo románico, en el siglo XII, las obras religiosas cristianas buscaban exteriorizar aquello que pertenecía a la esfera divina y permanecía en sus interiores (Gombrich 185).

Durante el periodo gótico, el arte tomó un giro distinto y comenzó a aterrizar y, sobre todo, humanizar todo lo sagrado (189). Se crearon ilustraciones de seres divinos con configuraciones humanas, esculturas de personajes celestiales con expresiones mundanas y catedrales que superaron los límites de lo observado. La línea que dividía ambas esferas, de lo divino y terrenal, comenzó a disiparse cada vez más, lo que generó un arte que se movía entre estos dos espacios. Con el prerenacimiento, esta fluctuación celestial-terrenal se extrapoló al medio pictórico con artistas como Giotto y obras como *Lamentación sobre Cristo muerto* (1306) (201).

Cuando nos posicionamos frente a esta obra, lo primero que pasa por nuestra mirada es el grupo de personajes que componen la pintura. En el centro de ella encontramos a un Jesús caído y desmoronado, un Jesús

que ha sido crucificado. A pesar de que podemos encontrar, a través de su brillante y dorada aureola, la divinidad con la que fue representado, es fácil hallar la humanización que el artista le otorgó. Jesús aparece en la pintura como un ser divino-humano, celestial-terrenal (Alpatoff 153). Podemos encontrar esta humanización del personaje a través de la materialización que el pintor le concedió a su cuerpo, y es que, con Giotto, se obtuvo justamente esto, la materialización del cuerpo humano. El artista evolucionó el campo pictórico al convertirlo en un medio capaz de generar materia y vida en la exhibición de cuerpos compactos, sólidos y pesados (Soergel 366).

De acuerdo con Wofflin, Giotto fue capaz de suscitar en sus pinturas, elementos que, hasta ese entonces, no eran visibles ante los espectadores (citado en Giuseppe y Echeverría 40), como es el caso de la materialidad del individuo. *Lamentación sobre Cristo muerto* (1306) nos muestra esta materialización y humanización del cuerpo en la representación de sus personajes, quienes aparecen como seres con peso y materia, contorno y forma. En ningún personaje esto se evidencia más que en Cristo, cuyo cuerpo muestra, a través de los voluminosos músculos de su pecho, el curvado y espeso contorno de su espalda, y las blandas extremidades que yacen sobre sus seres queridos, la materialidad y humanidad con la que fue representado. Esta humanidad exhibida en la obra se refuerza a través de las expresiones del resto de personajes, quienes aparecen con rostros dolorosos, inquietos e incomprensidos, rostros humanos (Barasch 50).

Finalmente, la humanidad de la pintura se consolida con la posición de los mismos personajes. La forma en que los brazos de María están abrazando suavemente el cuerpo de Jesús, la manera en que el personaje de la parte de atrás está uniendo sus manos junto a su rostro en expresión de lamento, y el modo en que los dos personajes de enfrente y María Magdalena se encuentran sentados con las piernas cruzadas, en un acto plenamente humano, refuerzan esta mundanidad. A pesar de que las figuras han sido presentadas a través de su humanidad, no dejan de expresar su divinidad a través de sus doradas y brillantes aureolas, que nos muestran la fluctuación celestial-terrenal de la obra.

### 3.2. Entre la belleza y el dolor

La segunda dicotomía que exhibe la pintura es la de la belleza y el dolor, dos elementos que se exhiben de forma común y simultánea en el arte. Como se ha observado a lo largo de la historia, el arte genera el espacio para la conexión de la belleza y el dolor (Richter 31), pues posee la capacidad de unificarse en un solo punto de fusión en el que ambos elementos se elevan hasta su máxima expresión y posterior despliegue. Es así como ambos objetos producen obras cuyo poder visual habla por sí solo.

Si nos situamos en el periodo gótico y prerrenacentista, podemos encontrar un sinnúmero de obras que, a través de su dramática representación religiosa, adquieren la capacidad de exhibir un dolor y una belleza penetrante, que evidencian la capacidad del arte de mover autónomamente a su observador (Barasch 415).

Ese es el efecto que genera *Lamentación sobre Cristo muerto* (1306) sobre su espectador. Cuando nos fijamos en el intenso movimiento que cobra vida en la parte superior de la pintura, podemos observar un cielo predominantemente azul que existe como principal testigo del episodio narrado. Sobre este rugoso cielo, que fue evidentemente tallado con pinceladas rápidas, rígidas y ásperas, podemos observar la posición de un conjunto de ángeles que muestran la oscilación de la obra entre la belleza y el dolor.

Cuando observamos a cada uno de los ángeles, nos damos cuenta del dolor que la obra ha querido infundir y mostrar. La manera en la que cada uno fue particularmente pintado nos lleva a conectarnos con el dolor de aquella memoria o suceso. El ángel posicionado en el centro demuestra esto a través de su propio retorcimiento y lamento. Sus brazos se encuentran dramáticamente estirados hacia abajo como si estuviera empujando algo; su cabeza se encuentra mirando desesperadamente al cielo; y su cuerpo se encuentra estremeciéndose dolorosamente entre las nubes. Es un personaje que, a través de su mirada, posicionamiento y alto nivel de dramatismo, captura nuestra atención de manera instantánea.

A pesar de que cuando observamos individualmente a los ángeles percibimos el dolor en la obra, es en la composición completa de todos los personajes donde encontramos la belleza exhibida (Giuseppe y Echeverría

77-78). La ubicación que se le dio a cada uno de los apóstoles, familiares, amigos y ángeles que rodean a Jesús, nos ayuda a observar un todo fluido y compacto; un todo que se encuentra moviéndose o danzando mediante su belleza. Perkins menciona en Giotto: “Here, as in the preceding fresco of the Crucifixion, the rapid movement of the angels, as they wheel and circle through the air in a frenzied agony of grief, is most wonderfully expressed” (104). Como podemos observar, es a través de la composición total que encontramos la belleza dentro de la tragedia, del dolor, de la lamentación.

### 3.3. El antes y el ahora

La tercera dicotomía que expone la obra es la del tiempo, particularmente la del pasado y presente. Durante el prerrenacimiento, la mayoría de artistas en Europa enfocaron su arte hacia temáticas religiosas cristianas que narraban las historias del Antiguo y Nuevo Testamento (Soergel 364-365). El desarrollo del naturalismo y de la perspectiva en las pinturas fueron dos innovaciones que permitieron que estos artistas lograran presentar aquel pasado de una manera que se sintiera tangible y real en el presente (366). Fue así como el arte pictórico de aquel tiempo logró traer narrativas que habían sucedido miles de años atrás a la inmediatez de su observador, recuperando el pasado y posicionándolo en el presente. Esta fluctuación temporal perceptible en las pinturas prerrenacentistas se presenta dominante en el arte de Giotto, quien consolidó y despegó ambas innovaciones mencionadas (361).

En *Lamentación sobre Cristo muerto* (1306) se pueden rescatar estos dos avances que nos remontan a estos vaivenes temporales (366). Gombrich, al hablar de la obra, menciona: “El método de Giotto es por completo diferente. La pintura es, para él, algo más que un sustituto de la palabra escrita. Nosotros parecemos atestiguar el hecho real como si participásemos en la escena misma” (202). Como podemos observar, nos encontramos frente a una obra que, a través de su imitación fidedigna de la naturaleza y su desarrollo de profundidad en espacios bidimensionales, posee la capacidad de transportarnos a la especificidad de un momento y de hacer que este se sienta palpable y real desde nuestra posición actual.

En primer lugar, el naturalismo en la obra se exhibe en el movimiento

de las figuras representadas y en el dinamismo de sus posturas (Gombrich 201-202). Podemos evidenciar esto en María y Juan, dos personajes que aparecen en movimiento y vida dentro de la escena. Mientras que, María exhibe, por encima de sus espesos y largos vestidos, dos brazos que levantan y sostienen el caído y pesado cuello de Jesús, Juan aparece estirándose e inclinándose abruptamente hacia el yacente cuerpo del protagonista. El evidente y palpable estado de accionar de ambos personajes y la naturalidad que reflejan sus movimientos hace que su existencia en el pasado se transporte al presente y se manifieste de forma real y convincente para el espectador actual de la obra (Bush-Brown 42).

Este traslado del “antes” al “ahora” de la escena se refuerza, en segundo lugar, a través de la perspectiva que exhibe la pintura, la cual se define a partir de la ubicación y orden en que los objetos fueron plasmados. La disposición de los personajes en un primer plano; la del árbol y la colina en un segundo; y la de los ángeles y el cielo en un tercero, presenta la “perspectiva renacentista”. Edgerton presenta y analiza esta técnica como una de las principales contribuciones del arte prerrenacentista para la historia del arte y argumenta que este método, al crear profundidad dentro de planos lineales, le daba al artista la capacidad de traer el pasado al presente y movilizar al espectador al momento ilustrado (8).

Es así como ambos elementos, naturalismo y perspectiva, permiten a la obra moverse y mover a su observador a través del tiempo, entre el antes y el ahora.

#### **4. Conclusión**

Dentro de una época de significativos cambios y continuidades con el pasado, Giotto creó *Lamentación sobre el Cristo muerto* (1306), pintura que nos transporta al momento de evolución pictórica que emergió durante el Prerrenacimiento. La imagen no solo nos retorna a aquel capítulo de transformación artística que surgió durante la época y no solo nos recuerda el nombre e ingenio de una de las figuras más importantes para la misma, sino que, además, nos introduce dentro de un recorrido de fluctuación dentro de distintas dicotomías.

La materialidad que exhibe la obra en sus personajes, la composición de

estos, el naturalismo de sus movimientos y la perspectiva de sus espacios son los principales elementos de la pintura que la sitúan dentro de un ir y venir, estar y no estar que oscila entre distintos opuestos, constituidos en este análisis como los de la humanidad y divinidad, la belleza y dolor, el antes y el ahora.

El enfrentamiento y la conexión de estos extremos no solo atrapan al fresco, sino también al espectador, quien es absorbido dentro de este movimiento fluctuante que no para, no cede, ni espera cuando observamos la imagen. Es, sobre todo, esta exhibición de contradicciones visuales, la que evidencia la capacidad del arte de moverse y movernos entre lejanos opuestos que nos prohíben, como espectadores, limitarnos a un solo sitio cuando observamos pinturas como la analizada.

## Referencias bibliográficas

- Alpatoff, Michel. "The Parallelism of Giotto's Paduan Frescoes." *The Art Bulletin*, vol. 29, n.o 3, 1947, pp. 149–154. [www.jstor.org/stable/3047127](http://www.jstor.org/stable/3047127).
- Barasch, Moshe. "Character and Physiognomy: Bocchi on Donatello's St. George a Renaissance Text on Expression in Art." *Journal of the History of Ideas*, vol. 36, n.o 3, 1975, pp. 413–430. [www.jstor.org/stable/2708654](http://www.jstor.org/stable/2708654).
- . "Sobrecogimiento." *Giotto y el lenguaje del gesto*, Ediciones AKAL, 1999.
- Brennan, Mathew. "Arena Chapel / Scrovegni Chapel," Ilustración, Sketchfab, consultado noviembre 22, 2020. <https://sketchfab.com/3d-models/arena-chapel-scrovegni-chapel-b149c4d44e83407db85b-79188261fec7>
- Bush-Brown, Albert. "Giotto: Two Problems in the Origin of His Style." *The Art Bulletin*, vol. 34, n.o 1, 1952, pp. 42–46. [www.jstor.org/stable/3047390](http://www.jstor.org/stable/3047390).
- Edgerton, Samuel. *The heritage of Giotto's geometry*. Cornell University Press, 1992.
- Giuseppe, Cardillo, y Cecilia Echeverría. *Muestra Didáctica sobre Giotto*. Casa Alineari, 1960.
- Gombrich, Ernst. *La Historia del Arte*. Editorial Diana, 1995.
- Nauert, Charles G. *Historical Dictionary of the Renaissance*. Scarecrow Press, 2004.
- Perkins, Mason F. "Giotto." *The Great Masters in Painting and Sculpture*, George Bell and Sons, 1902.
- Richter, Simon. *Laocoon's Body and the Aesthetics of Pain: Winckelmann, Lessing, Herder, Moritz, Goethe*. Wayne State University Press, 1992.

Schwarz, Michael Viktor. "Padua, its Arena and the Arena Chapel: A Liturgical Ensemble." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, vol. 73, 2010, pp. 39–64, [www.jstor.org/stable/41418713](http://www.jstor.org/stable/41418713).

Soergel, Philip M. "Visual Arts." *Arts and Humanities Through The Eras*, Thomson Gale, 2005.