

## FRESCOS DE LA CAPILLA DE SAN BRIZIO EN ORVIETO



Esther Marquiegui Aramburu

Universitat de València

### ***Localización***

Las pinturas que voy a analizar se encuentran en la Catedral de Orvieto, más precisamente en la Capilla San Brizio. La catedral se trata de una amplia estructura gótica edificada hacia 1408. En el verano de 1447, Fra Angélico, con la ayuda de Benozzo Gozzoli y otros colaboradores pintaron al fresco un tímpano con los *Profetas* y otro con *Cristo Juez*. Se trataba, medio siglo después de concluir la obra que el fraile pintor había dejado inacabada. No se conocen las razones por las que fue escogido Signorelli lo que sí se sabe es que los responsables de la Fábrica de la Catedral habían contactado antes con otros artistas como Perugino y Antonio da Viterbo. Finalmente el Consejo de la Obra de la Catedral de Orvieto extendió un contrato con Luca Signorelli

donde se califica a este de “famosissimus pictor in tota Italia” encargándole de terminar la ornamentación del techo. Vasari, en su libro de *Las vidas* también menciona a Signorelli como el pintor más famoso. “Signorelli pintor de gran valía, en su tiempo tuvo más fama en Italia que nunca nadie había tenido antes” (Vasari, 2002: 46). Se le daban con este fin 180 ducados, dos lechos (uno para él y otro para su ayudante), los andamiajes, el yeso y los colores de oro y azul. Se precisaba que el maestro mismo era quién debería pintar los personajes y, en especial, las partes superiores de los cuerpos, así como también los rostros. En enero de 1500, solicita un aumento, que se le concede en forma de una prima de trigo y vino. En abril del mismo año, concluida su tarea, Signorelli presenta un proyecto y unos dibujos para la decoración de los muros de la capilla. El Consejo de la Obra, satisfecho de su primer trabajo, los acepta inmediatamente. Asignándole al pintor por este nuevo encargo 575 ducados, suma que se le irá pagando hasta 1504 (Flamand, 1969: 61).

Los frescos de la capilla se realizaron entre 1499 hasta 1502. Estas pinturas por lo tanto deben de entenderse a la luz de los trágicos eventos de esos años (la guerra italiana de 1499 y 1502), ensombrecidos por el clima milenarístico típico de cada final de siglo.

### ***Análisis formal***

Las pinturas a analizar han sido realizadas mediante la técnica de pintura al fresco, es decir, pintura realizada sobre una superficie cubierta con dos capas de mortero de cal. La primera (*arricio*) de mayor espesor, con cal apagada, arena de río y agua, y la segunda (*intonaco*) más fina formada por polvo de mármol, cal apagada y agua, sobre la que se van aplicando los pigmentos, cuando todavía esta última capa está húmeda, y por jornadas.

La catedral de Orvieto es una de las mejores y más impresionantes de las iglesias italianas, y desde su fundación en 1290, las autoridades eclesiásticas habían sido notoriamente pródigas en sus gastos para su construcción y exigentes también en la elección de los arquitectos, escultores y pintores. Desde el punto de vista de la decoración, impresiona el plan armónico de color y diseño con que Signorelli ha realizado la belleza original de la elegante arquitectura.

La bóveda presenta un espacio muy adecuado para la pintura. Se divide en el centro por un arco, que separa dos tramos, cada uno con cuatro compartimentos. Las paredes son altas y amplias, y también se estructuran en los mismos tramos. Cada uno de ellos acoge, en cada lado, un gran fresco en la luneta superior.

En el basamento inferior de la pared, Signorelli ha introducido un friso pintado de oro y marfil, ejecutando una serie de retratos, cada uno rodeado de medallones en grisalla y el resto del espacio está decorado con decoración en gótico [fig. 1]. La pared sur del altar, fue transformada en el siglo XVII con un altar. Delante se encuentra la entrada, un portal magníficamente proporcionado, con un arco de medio punto, delicadamente decorado. Estilísticamente han sido advertidos modelos concretos de los pintores que han ido interviniendo: Fra Angelico, su discípulo Benozzo Gozzolo y Signorelli, siendo especialmente admirable la obra de este último.



Fig. 1.- Detalle del basamento. Friso de oro y marfil

Como síntesis, se debe reconocer la excelencia técnica que distinguen estos frescos de todos los trabajos anteriores de Signorelli. La belleza de las composiciones, la fuerza dramática, el relleno de los espacios y la eficacia del sistema de la decoración están muy por encima del trabajo de Monteoliveto Maggiore. No cabe duda que se trata de la obra maestra de Signorelli.

En el ámbito expresivo, debe ser destacada la facilidad y libertad con la que el conocimiento anatómico ha permitido a Signorelli realizar todas las posibilidades de movimiento y de gesto. Es una visualización muy moderna y natural con la que este artista anuncia ya las grandes realizaciones técnicas del Cinquecento. Signorelli, sin perder la sinceridad y la consideración de los temas tratados, ha sido capaz, con soluciones modernas, de activar todos los movimientos del cuerpo humano, obteniendo como resultado un éxito que lo pone entre los artistas más excelsos en el tratamiento del desnudo en acción. Gracias a todo eso, la intensa sensación dramática hace extremadamente potente el discurso comunicado (Crutwell, 2009: 68).

### ***Aproximación al significado***

Es posible que en la bóveda, al representar los coros del Paraíso, es decir, a los apóstoles, los ángeles, los patriarcas, los Doctores de la iglesia, los mártires y las vírgenes, Luca Signorelli se haya adecuado a un programa ya aprestado por Fra Angélico (Chastel, 1982: 436). Pero los frescos que pueblan las paredes si bien concertados en cuanto al tema y los detalles con los comitentes y los teólogos de la catedral, son fruto de la genial fantasía de Signorelli. Para la descripción de los frescos, comenzaré con los de la bóveda y a continuación pasaré a los de las lunetas de las paredes:

### **Bóveda**

*Tramo del altar.* En la enjuta homóloga al de Cristo en majestad de Fra Angelico, Signorelli ha pintado ocho ángeles que sostienen los “arma Christi” o instrumentos de la Pasión, mientras que los otros dos, a diferencia de los grandes Arcángeles de la Resurrección, portan trompetas para anunciar el Juicio inminente. A la izquierda del altar, en la enjuta homóloga al de los Profetas de Fra Angelico, se representa a los apóstoles con Nuestra Señora sentada bajo san Pedro (Crutwell, 2009: 68).

*Tramo de la entrada.* Es ya obra totalmente de Signorelli, con la excepción de una enjuta, cuya composición se debió a Fra Angelico. Este representa el cuerpo de los



Mártires, un grupo de siete. En el lado homólogo, se representa un Cuerpo de Vírgenes [fig. 2], en número de ocho.



Fig. 2.- Coro de Vírgenes

En la enjuta de la derecha, se representa el grupo de quince Doctores de la Iglesia [fig. 3], algunos están representados cuestionando y discutiendo puntos de la teología. La última pintura, es un poderoso grupo de Patriarcas [fig. 4]. Es difícil poner nombres a cada uno de los personajes, ya que la mayoría no están suficiente caracterizados mediante atributos.



Fig. 3.- Doctores de la Iglesia



Fig. 4.- Coro de Patriarcas

## Muro: tramo de entrada

- El Anticristo (luneta del lado del Evangelio)

La escena tiene lugar en un amplio y desolado escenario, dominado a la derecha por un edificio clásico de grandes dimensiones [fig. 5] Vemos como el falso Profeta está difundiendo en el mundo su obra de embustes y devastación. Tiene el rostro y el semblante de Cristo, pero es Satán representado a sus espaldas quien le sugiere temas y palabras.



Fig. 5.- El Anticristo

Las personas que le rodean y que han acumulado dádivas al pie de su pedestal, aparecen ya corrompidas por las iniquidades de que habla el Evangelio. Empezando por la izquierda, se describe una matanza, luego una joven mujer recibiendo el precio del comercio de su propio cuerpo de manos de un antiguo mercader. Al fondo, tienen lugar atrocidades; el falso profeta ordena penas capitales y resucita a un muerto, mientras un grupo de religiosos resisten en la oración y la fe a las lisonjas del demonio. En el segundo plano a la izquierda, se narra cómo el tiempo del anticristo se precipita hacia su inevitable epílogo, con el falso profeta que cae del cielo derribado por un ángel,



mientras sus seguidores son aniquilados por la ira divina. Aparece representado el propio Luca Signorelli junto a Fra Angélico en el extremo izquierdo de la composición con birrete y capa negra como corresponde a un pintor de rango. Como dice Scarpellini, Luca Signorelli parece un director de cine complacido del éxito tenido por su espectáculo, que se representa, llamado a escena, para recoger el merecido aplauso (Paolucci, 1992: 46).

Aunque se asocia al Anticristo con numerosas menciones de enemigos de cierto tipo en los Evangelios, el Apocalipsis y las Cartas de Pablo, solamente en las Cartas de Juan se hace mención explícita de la palabra “anticristo” como lo podemos ver en las siguientes citas:

y todo espíritu que no confiesa a Jesús, no es de Dios; y este es el espíritu del anticristo, del cual habéis oído que viene, y que ahora ya está en el mundo. (1 Jn 4-3).

Queridos hijos, ésta es la hora final, y así como ustedes oyeron que el Anticristo vendría, muchos son los anticristos que han surgido ya. Por eso nos damos cuenta de que ésta es la hora final. (1 Jn 2-18).

En el Evangelio de San Mateo y en el Evangelio de San Marcos se hacen las siguientes menciones:

Porque van a venir muchos usando mi título, diciendo: El Mesías soy yo, y extraviarán a mucha gente. Vais a oír estruendo de batallas y noticias de guerra. Mirad, no os alarméis, que eso tiene que suceder, pero no es todavía el final. Porque se alzarán nación contra nación y reino contra reino, habrá hambre y terremotos en diversos lugares, pero todo eso no es más que los primeros dolores. Os entregarán al suplicio y os matarán, por mi causa os odiarán todos los pueblos, entonces fallarán muchos y se delatarán y se odiarán unos a otros (Mt 24, 5-10).

[...] saldrán mesías falsos y profetas falsos, y se realizarán señales y prodigios que extraviarían, si fuera posible, a los elegidos (Mc 13, 22-23).

Es probable que en el Anticristo haya una alusión a Savonarola, como lo leemos en el libro del predicador dominico ahorcado y quemado en la hoguera en Florencia el 23 de mayo de 1498. La identificación con Savonarola con el Anticristo está sostenida por un pasaje de la *Apología* de Marsilio Ficino aparecida en 1498, donde se reconoce en el fraile de Ferrara al falso profeta:

¿Acaso no amenazaba a esta ciudad el otoño pasado la destrucción definitiva por sus muchos pecados sin que ninguna virtud humana lo pudiera evitar? ¿Acaso no nos lo anunció con

anterioridad, durante todo un cuatrienio antes de este otoño, la divina clemencia, indulgentísima con los florentinos? Lo hizo por mediación de Jerónimo [Savonarola], de la orden de los predicadores, varón excelente en santidad y sabiduría, elegido por Dios para este fin.<sup>1</sup>

Los acontecimientos anunciados por el Evangelio y descritos por los herederos de la tradición apocalíptica, *Jacobo de la Vorágine* y *Santa Brígida*, son transpuestos en imágenes de la actualidad: el Anticristo predica en una plaza de ciudad, rodeado de monjes, de burgueses y de soldados. Los trajes contemporáneos subrayan aún más el significado actual de la evocación. El acaparamiento de riquezas, discusiones falaces de las Escrituras, milagros falsos y ejecución capital responden a los actos del Anticristo, pero cada una de ellas muestra monjes dominicos y puede aplicarse a la actividad de Savonarola (Chastel, 1982: 437).

- Fin del Mundo (luneta de la puerta de entrada)

A la escena del anticristo le sigue la escena del fin del mundo ya que según las Sagradas Escrituras, el personaje del Anticristo aparecerá en la tierra poco antes del *finis mundi*. Tal y como se dice en el Evangelio de Marcos 13, 24-25: “el sol se hará tinieblas, la luna no dará su resplandor, las estrellas caerán del cielo, los astros se tambalearán”.



Fig. 6.- El Apocalipsis

<sup>1</sup> FICINO, M., Carta a Giovanni Cavalcanti en *Marsili Ficini Florentini, Opera omnia*, Basilea, 1576, ex officina Henricopetrina, pp. 961-963. La traducción la tomamos de GRANADA, Miguel Angel, *El Umbral de la Modernidad*, Barcelona, Herder, 2000, pp. 158-163.



Estas pinturas no pueden considerarse una verdadera ilustración del Apocalipsis, puesto que se inspiran mucho más en la *Divina Comedia* de Dante que en el texto bíblico con una completa independencia en relación a la iconografía tradicional (Reau. 1996: II, 697).

El lugar elegido es el angosto espacio a ambos lados de la puerta de entrada de la capilla y tuvo que dividir el episodio en dos grupos narrativos [fig. 6]. Esta escena corresponde a la apertura del sexto sello en el Apocalipsis (6:12).



Fig. 7.- Detalle del Apocalipsis.



Fig. 8.- Detalle del Apocalipsis

Su poder imaginativo nada más puede compararse con el de los grabados de Alberto Durero sobre el Apocalipsis. A la derecha, al entrar, se representa la lluvia de fuego producida por ángeles con aspecto demoníaco, con sus alas extendidas [fig. 7]. La sorpresa de la gente está muy bien evocada y representada. Al fondo, hombres armados a caballo y a pie buscan frenéticamente poder escapar, y algunos parecen ya apresurados en el suelo. En la media distancia de las llamas se ve una multitud de mujeres aterrorizadas apegadas a sus bebés, y los hombres tratando de protegerlos, mientras que

en el plano más próximo, viejos, jóvenes y niños, son representados en medio del pánico ante la aparición sobrenatural.

En el lado opuesto, se representa el sol y la luna eclipsados, y cae una lluvia oscura de sangre del cielo sombrío [fig. 8]. Un terremoto ha sacudido la ciudad y sus edificios tambalean y caen en medio de la gente. En el primer plano, un grupo, quizá los profetas de la destrucción, miran hacia arriba, menos aterrorizados, pero con temor y reverencia solemne.

- La resurrección de la carne (luneta del lado de la Epístola)

La señal de la Resurrección es dada por ángeles que despiertan a los muertos haciendo sonar trompetas. Como lo expresa el breviario romano. (Réau, 1996: 764)

*Quando Judex est venturus, / Tuba mirum spargens sonum / Per sepulcra regionum/ Cogit omnes ante thronum.*

Hay dos formas de representar la *Resurrectio carnis*: la progresiva y la instantánea. En la Edad media, de acuerdo a San Pablo, se sostuvo que la Resurrección sucedería en un guiño (*in octu oculi*) y que los muertos recuperarían instantáneamente su apariencia carnal, o más bien un cuerpo embellecido y uniformizado. Signorelli inspirado en la visión de Ezequiel, evoca a los muertos emergiendo de la tierra, unos en estado de esqueletos, otros revestidos de colgajos de carne [fig. 9].

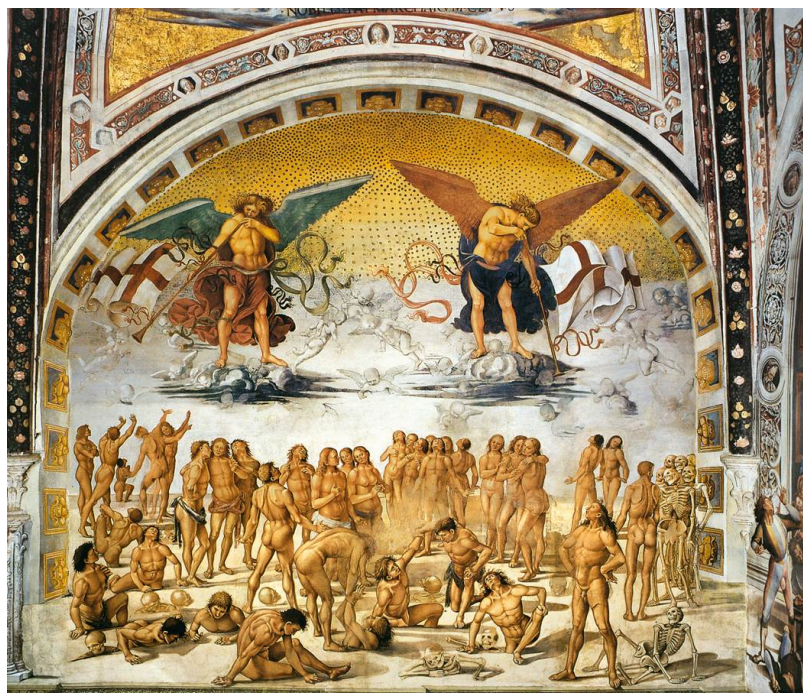


Fig. 9.- La Resurrección de la carne.

A consecuencia de una convención admitida por los teólogos e impuesta a los artistas, los hombres y las mujeres (porque la sexuación no era abolida) resucitarán todos a la edad perfecta de treinta años, que era la de Cristo cuando triunfó sobre la muerte. Por lo tanto los resucitados serán todos adultos, entre ellos no habrá ni niños ni ancianos como lo podemos ver en el fresco de Luca Signorelli. Es lo que afirma expresamente Honorio de Autun en el *Speculum Ecclesiae*: “*Resurgent mortui ex aetate qua Christus resurrexit, scilicet XXX annorum, tam infans unius noctis quam aliquis nonentorum annorum*” (Réau, 1996:764). Además, todas las enfermedades corporales serán suprimidas. El día del Juicio Final no se verán gibados, ciegos ni paralíticos. Los resucitados están completamente desnudos. Destacan precisamente en la obra la representación de los cuerpos con anatomías muy marcadas. Antes de abordar el fresco realizó numerosos estudios sobre la constitución anatómica del cuerpo humano. Una y otra vez modificó una pose ya lograda para representarla desde diversos ángulos o reprodujo la secuencia de un movimiento como en las imágenes fijas de una película (Rolf, 2005: 305). Sus reacciones y actitudes son muy variadas. Aun no despiertos del todo, desperezan sus miembros entorpecidos por el largo sueño de la muerte. Algunos de ellos, ya consientes del veredicto que los amenaza, unen las manos y elevan hacia Cristo Juez miradas suplicantes. Como decía Berenson, “Signorelli es uno de los máximos ilustradores modernos” (Paolucci, 1992:48). Es necesario aislar los detalles para lograr entender la genialidad de Signorelli inventor e ilustrador. Por ejemplo, en la Resurrección de la carne, se puede mencionar la macabra y al par divertida ocurrencia del cuerpo desnudo, visto de espaldas que dialoga con los esqueletos o las calaveras que afloran de las grietas de la tierra para revestirse de carne y recobrar su aspecto humano. Signorelli, también incorporó a esta escena motivos copiados de la antigüedad, para los dos grupos formados por tres personas situados al fondo se inspiró seguramente en el grupo escultórico de mármol de las *Tres Gracias*, que el pintor conoció en la *Librería Piccolomino* de la catedral sienesa (Rolf, 2005: 305).

Después de la Resurrección de la carne, viene la separación de los condenados y los elegidos.



## Muro: tramo del altar

- Los elegidos (luneta del lado del Evangelio)

Se representa una multitud de hombres y mujeres, algunos completamente desnudos, con la mirada hacia arriba en éxtasis o de rodillas en reverencia, recibiendo la corona de oro que los ángeles están poniendo sobre sus cabezas [fig. 10]. Arriba, sobre las nubes, nueve ángeles enredados en trajes de solemnes pliegues, tocan instrumentos musicales. A la derecha, dos figuras parecen salir de la escena, lo cual conecta este fresco con el siguiente, en el que los elegidos y el alma coronada se preparan para ascender al cielo o paraíso.



Fig. 10.- Los Elegidos

- El Cielo y el Infierno (luneta de la cabecera)

Es una continuación de lo que se ha representado en la luneta de la coronación de los elegidos [fig. 11].



Fig. 11.- El cielo y el infierno

Representa a los ángeles ante las almas elegidas mostrándoles el camino en el cielo. En el cielo, flotan ángeles con instrumentos musicales [fig. 12]. En el intradós de los vanos inferiores están pintados dos medallones, uno de un ángel vencedor de un demonio, y el otro de San Miguel, con la balanza que pesa las almas. En la parte derecha de la cabecera, se representa la conducción de las almas perdidas en el infierno bajo la supervisión de los dos arcángeles, que están en el cielo con las espadas desenvainadas, viendo con tristeza el cumplimiento de la justicia divina [fig. 13]. Signorelli ha seguido aquí muy cerca el texto del Infierno de Dante con la barca de Caronte y otros personajes del poema. En el fondo, las almas desesperadas siguen un demonio que, burlón, corre delante de ellas con una bandera.





Fig. 12.- Detalle del paraíso



Fig. 13.- Detalle del infierno

Y él repuso: “la cosa he de contarte  
Cuando hayamos parado nuestros pasos  
En la triste ribera de Aqueronte”  
Con los ojos ya bajos de vergüenza,  
Temiendo molestarle con preguntas  
Dejé de hablar hasta llegar al rio  
Y he aquí que viene en bote hacia nosotros  
Un viejo cano de cabello antiguo  
Gritando: “¿ay de vosotras, almas pravas!  
No esperéis nunca contemplar el cielo;  
Vengo a llevaros hasta la otra orilla  
A la eterna tiniebla, al hielo, al fuego.”<sup>2</sup>

<sup>2</sup> ALIGHIERI, D. *Divina comedia*, Canto III de Inferno: Traducción española y notas de Luis Martínez de Merlo, [2012], Madrid, Cátedra p.93



En el infierno dantesco llama la atención la compleja invención demonológica: los diablos, es decir, los ángeles rebeldes a Dios, representados frecuentemente en forma de mito pagano como Caronte. Para explicar estas invenciones demoniacas no es suficiente recurrir a la búsqueda medieval, es una analogía entre la cultura clásica y la cristiana. Como dice Padoan, “para el cristiano el demonio se caracteriza sobre todo como fuerza violenta y bestial que actúa con el bruto instinto de la destrucción, y que asume formas monstruosas, es una mezcolanza de figura humana y figura animalesca” (Alighieri, 2012:30).

Dante no podía eliminar las representaciones literarias del clasicismo y debían de estar también incluidas en el círculo de divinidades no infernales los personajes de la mitología. Signorelli, al basarse en la Divina Comedia de Dante, podemos decir que “ilustra” el infierno de Dante.

- Los Condenados (luneta del lado de la Epístola)

Una multitud de hombres y mujeres muy convulsionados, son presa de los demonios que los someten para ser llevados al infierno, en forma de una ardorosa y humeante boca por donde van entrando. Tan viva es la realización, con los movimientos y gesto, que casi podemos sentir el terrible clamor de los demonios, y los desesperados gritos de los condenados [fig. 14].



Fig. 14. Los Condenados

El efecto general es de un movimiento simultáneo convulsionado, una crisis en plena ebullición. La malignidad de los demonios, su furia brutal, el completo horror y la angustia de las víctimas, la confusión y el alboroto se dan con una fuerza de convicción realista, que hace que la escena sea espantosa y terrible. Signorelli es el único pintor del Renacimiento que ha conseguido dar una dureza salvaje, un embrutecimiento que está muy lejos del grotesco, resultando especialmente terrible. Por encima están los tres Arcángeles, con armadura, con la mitad de las espadas desnudas, y aquellos que tratan de volar hacia arriba en lugar de hacia las llamas del infierno, pero que vuelven a ser derribados

Si hacemos caso a Berenson y analizamos la obra detalladamente, destaca el detalle en el que el diablo le lleva a horcajadas a la joven pecadora, y que vuelve la cabeza sardónico, satisfecho de la espléndida presa [fig. 15].



[fig. 15] Detalle

También destaca el detalle en el que el demonio agrede por la espalda a otra joven mordéndole una oreja [fig 16] o el detalle donde una joven hermosa en primer plano chillaba despavorida boca abajo temiendo al diablo que le capturó y que está detrás de

ella. Aparece también representado como un diablo el propio pintor, con un único cuerno en mitad de la frente, tratando de abrazar a una hermosa y robusta rubia. Hay teorías que apoyan que el singular autorretrato alude a una historia privada. Una historia cuyos protagonistas debían ser el pintor mismo y alguna hermosa amante suya que le era infiel. El rostro de la joven aparece repetido en la prostituta que recibe en presencia del Anticristo el precio de su prestación. (Paolucci, 1992:53)



Fig. 16. Detalle. Autorretrato de Luca Signorelli

### ***El basamento***

Signorelli asoció a los poetas del mundo pagano con la evocación de las Postrimerías. El basamento pintado toma una importancia apreciable: está dividido regularmente por pilastras que recortan amplios compartimientos. En el fondo como decoración hay grotescos de una animación extraordinaria, resaltan recuadros, semejantes a hornacinas que se abrirían en el muro, y medallones redondos pintados en grisalla irradian alrededor. A ambos lados de la entrada, grandes tondos sustituyen los recuadros. La



reforma del nuevo altar llevó a la destrucción de dos compartimientos y la mutilación de los más próximos, de manera que de los doce paneles primitivos, no quedan más que diez. Esta composición introduce una galería de poetas. Bajo el fresco en semicírculo evocando el fin del mundo surge un efecto de relieve sorprendente. Se trata de un personaje con un sombrero puntiagudo: se trata de Empédocles [fig. 17], el sabio de Agrigento, el cual previó que el mundo al final del ciclo presente debía volver nuevamente al caos. El filósofo es un profeta pagano, y la concordancia de la Edad Antigua y del mundo cristiano vale también para los otros inspiradores: Homero, Empédocles, Orfeo, Lucano, Horacio, Ovidio, Virgilio y Dante.



Fig. 17. Detalle con Empedocles

No menos reveladora es la elección de los medallones. Su realización fue sin duda confiada a alumnos, pero estos camafeos guardan del modelo un vivo y fuerte vigor, que producen curiosas visiones nocturnas. Estos no parecen estar distribuidos en relación con cada uno de los poetas que acompañan. Los once medallones ilustran los

once primeros cantos del Purgatorio, en un paisaje de picos y de rocas lívidas que son las primeras visiones modernas del poema [fig. 18]. La mayoría de los otros recogen tipos mitológicos, susceptibles de una interpretación infernal: por ejemplo, en el muro de la ventana, Andrómeda liberada por Perseo, y bajo el retrato de Horacio, Orfeo arrancando a Eurídice de Plutón, donde el héroe músico avanza en medio de una asamblea de diablos. Esas imágenes están presas de Ovidio y concuerdan con el tema mayor, que para esta parte de la decoración es ciertamente el Purgatorio, único reino que quedaba por evocar entre el Infierno y el Paraíso de cuyos grandes frescos, precisamente, como demostró Ficino, la fábula antigua contiene las ilustraciones alegóricas. Uno de estos medallones es especialmente bello con la imagen superior de la primera serie, presenta Dante y Virgilio en pie ante el Ángel, con el águila de oro con plumas en el primer plano [fig. 19], un ejemplo más noblemente concebido para el canto noveno del Purgatorio. Los poetas antiguos son así, con Dante, los guardianes del reino intermedio. Esta noble doctrina recibe aquí una interpretación fantástica; el basamento está adornado con una red singular de grotescos. Los follajes están animados con monstruos y con cabezas, combinan los vuelos, las arranques, los ahogos de animales y larvas; los seres más extravagantes procedentes de la mitología y de las pesadillas están arrebatados por una energía devoradora y vana: tritones, esfinges y caballos marinos se convierten en símbolos de esta vitalidad sin finalidad que produce, según los platónicos, el tormento del alma, cogida entre el imaginario y la realidad, cuando el acceso al mundo superior le es rehusado. El adorno sobrepasa así su idea fácil: concuerda con el programa de la capilla. (Chastel, 1982:440)





Fig. 18.- Dante y Virgilio entran al purgatorio



Fig. 19.- El ángel llega al Purgatorio



## BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, D., [2012]. *Divina comedia*, Madrid, Cátedra
- CHASTEL. A., [1982]. *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico*, Madrid, Cátedra, 436-441.
- CRUTWELL, M. *Luca Signorelli*, E-text prepared by THIERRY ALBERTO, Brownfox, and the Project Gutenberg Online Distributed Proofreading Team. (<http://www.pgdp.net>) Release Date: January 9, 2009 [eBook #27759]. <[http://www.gutenberg.org/files/27759/27759-h/27759-h.htm#CHAPTER\\_V](http://www.gutenberg.org/files/27759/27759-h/27759-h.htm#CHAPTER_V)> 27/10/2012
- FLAMAND, E., [1969] *El Renacimiento* Madrid, Ediciones Aguilar
- PAOLUCCI, A., [1992] *Luca Signorelli* Florencia, Ediciones Scala
- RÉAU. L., [1996] *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia. El Nuevo Testamento*, Barcelona. Ed. Del Serbal
- VASARI, G., [2002] *Las Vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*, Madrid, Cátedra.
- <<http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/s/signorel/brizio/index.html>> 27/10/2012