



**Universitat de les
Illes Balears**

Títol: “El ciclo de San Joaquín y Santa Ana en la Capilla Scrovegni”

NOM AUTOR: Guadalupe Linares Linares

DNI AUTOR: 41519711L

NOM TUTOR: Isabel Juana Escandell Proust

Memòria del Treball de Final de Grau

Estudis de Grau de Història de l'Art

Paraules clau: Giotto, San Joaquín y Santa Ana; Capilla Scrovegni; Iconografía de la Natividad

de la

UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Curs Acadèmic 2013/2014

Cas de no autoritzar l'accés públic al TFG, marqui la següent casella:

Resumen:

Este trabajo de fin de grado tiene como temática la iconografía del ciclo de San Joaquín y Santa Ana presente en la Capilla Scrovegni. El objetivo es que, a través de una búsqueda bibliográfica, se establezcan las interpretaciones de los diferentes estudiosos, tanto los que han tratado la obra de Giotto como los que simplemente han profundizado en la iconografía de este ciclo. El resultado es un análisis iconográfico de este ciclo a través de fuentes textuales y de las críticas y tesis de los diferentes estudiosos de Historia del Arte.

Índice:

1. Introducción.....	1
1.1. Objetivos.....	1
1.2. Contexto.....	1
1.3. Comentarios generales sobre la bibliografía consultada.....	2
1.4. Estado de la cuestión.....	2
1.5. Metodología.....	5
2. La Capilla Scrovegni y los ciclos iconográficos en la Capilla Scrovegni	6
3. El ciclo iconográfico de San Joaquín y Santa Ana en la Capilla Scrovegni ...	13
3.1. La expulsión de Joaquín del templo.....	17
3.2. Joaquín entre los pastores.....	19

3.3. La anunciación a Ana.....	21
3.4. El sacrificio de Joaquín.....	23
3.5. El sueño de Joaquín.....	25
3.6. El encuentro en la Puerta Dorada.....	27
4. Conclusiones.....	29
5. Bibliografía.....	34
6. Anexos.....	36

1-Introducción:

1.1. Objetivos:

Con este trabajo de final de grado tengo el objetivo principal de realizar un estudio sobre la iconografía del ciclo de San Joaquín y Santa Ana que está presente en la obra paduana de Giotto, la Capilla Scrovegni.

Mi primer objetivo, es de carácter más general y en él pretendo reflejar cómo es en el aspecto iconográfico y formal el conjunto de frescos de la capilla paduana. Este objetivo tiene la función de contextualizar el ciclo de San Joaquín y Santa Ana en un espacio, relacionándolo con su entorno y con los demás ciclos presentes en la capilla de Giotto.

Mi segundo objetivo, es explicar la iconografía del ciclo de San Joaquín y Santa Ana en conjunto, aislándola de los otros ciclos. Para ello procederé al estudio de las principales fuentes iconográficas a las que recurre el pintor, y analizaré el ciclo en particular.

Finalmente, procederé a realizar una explicación de la iconografía de cada escena individualmente. Para ello recurriré a las citas de las fuentes textuales en las que se basa Giotto, y procederé a explicar lo que se refleja en cada escena de ellas.

A partir de toda la información extraída de todos los documentos bibliográficos pretenderé realizar los objetivos anteriores.

1.2. Contexto:

El tema principal y el hilo conductor del discurso es el ciclo de San Joaquín y Santa Ana de la Capilla Scrovegni. Esta capilla fue pintada por Giotto, y se encuentra en la ciudad italiana de Padua.

Esta obra está datada aproximadamente entre 1303 y 1305, y perteneció a Enrico Scrovegni.

1.3. Comentarios generales sobre la bibliografía consultada:

Para realizar este trabajo de fin de grado he usado diferentes tipos de bibliografía, pasando de la más general a la más específica. Las principales dificultades que he encontrado se encuentran en la localización de bibliografía más específica sobre el ciclo de San Joaquín y Santa Ana presente en la Capilla Scrovegni.

Este problema es debido a que no es un ciclo realmente muy trabajado en Occidente. Pese a que algunas escenas son más representadas que otras, el conjunto no es una iconografía muy utilizada. Por este motivo es más fácil encontrar documentos referentes a Giotto, a su obra de la Capilla Scrovegni y a su iconografía. Pero es más difícil localizar documentos que traten como tesis principal el ciclo de San Joaquín y Santa Ana en la Capilla Scrovegni.

Para resolver este problema he recurrido a apartados específicos de los libros de carácter general, los cuales en su mayoría presentan un análisis de la iconografía de este ciclo. Otro recurso ha sido usar obras, que pese a no tratar en específico los frescos de Giotto, nos aportan información valiosa sobre la iconografía que usa el pintor. Por último, me ha resultado de gran utilidad usar las fuentes antiguas a las cuales se dirige Giotto.

1.4. Estado de la cuestión

En este estado de la cuestión encontramos dos tipos de bibliografía, una referente a Giotto y a su obra en la Capilla Scrovegni y otra referente a la iconografía del ciclo de San Joaquín y Santa Ana.

Siguiendo el orden cronológico, en primer lugar nos encontramos con la obra *Iconografía del arte cristiano*¹ escrita por Louis Réau en 1957. De esta obra nos interesa

por una parte el segundo tomo, *La iconografía de la Biblia en el Nuevo Testamento*. Es un texto que es muy importante para tratar temas iconográfico de San Joaquín y Santa Ana en relación con los textos apócrifos según en los cuales se basa Giotto, ya que nos informa que son *Protoevangelio de Santiago*, *Evangelio de Pseudo-Mateo* y el *Evangelio de la Natividad de la Virgen*. Pese a que este autor no trata directamente la obra de Giotto, sí que expone un análisis de las escenas más comunes en las cuales se suele representar la iconografía de esta historia de San Joaquín y Santa Ana. Por otro lado, también he usado sus tomos de *La iconografía de los santos*, un diccionario hagiográfico en el cual nos expone la iconografía e vida de San Joaquín y Santa Ana.

En la obra del 1968 titulada *Las vías de la iconografía cristiana. Antigüedad y Medioevo*² y perteneciente a André Grabar. Este autor, con su obra, no trata directamente el ciclo de San Joaquín y Santa Ana, pero sí que analiza el símbolo del abrazo como el momento de la concepción, y no solo en el caso de la Virgen María.

En la obra *Giotto. La Capilla Scrovegni*³ de Camilo Semenzato y realizada en el 1983, el autor trata de manera general la capacidad de Giotto de romper con la iconografía más tradicional y crear este ciclo alternando diversas fuentes textuales.

El libro de *Los Evangelios Apócrifos*⁴ escrito por Aurelio de Santos Otero en 1985 es sumamente útil para este estudio, sobre todo en sus aportaciones críticas hacia estos evangelios que son realmente útiles para realizar una relación entre estas fuentes textuales y la iconografía usada por Giotto.

Enzo Carli, en su obra *Giotto. La Capilla Scrovegni*⁵ editada en 1988, pese al carácter general de su obra, nos aporta una descripción y un análisis bastante completo sobre cada uno de los ciclos de San Joaquín y Santa Ana en la Capilla Scrovegni.

Con la obra de *La Capilla Scrovegni en Padua*⁶ perteneciente a Anna María Spiazzi y del 1991 pese a tratarse de una obra sumamente general, ya que trata muchos aspectos de la vida y de las obras de Giotto que no centran con este estudio, nos encontramos con una obra que aporta muchos datos sobre el estilo del autor y como este repercute en el sentido iconográfico y simbólico. En concreto nos interesa cuando describe y analiza el

ciclo de San Joaquín y Santa Ana, del cual destaca datos tanto técnicos como iconográficos muy útiles. El inconveniente es que no realiza un análisis individuado de cada escena de este ciclo, si no en conjunto.

Giuseppe Basile con su libro de 1992 titulado *Giotto. La Capilla Scrovegni*⁷ aporta muchos datos relevantes que nos hacen comprender muchos aspectos que han introducido los demás autores. Pese a ser una obra de carácter general, en cuanto a que trata a Giotto y a su capilla principalmente, profundiza en muchos aspectos. En concreto, en el ciclo de San Joaquín y Santa Ana es especialmente útil en cuando a las explicaciones y comparaciones que realiza de las fuentes textuales usadas por Giotto, sobre todo de la *Leyenda Dorada* y el *Protoevangelio de Santiago*.

La obra *Giotto*⁸ de Francesca Flores d'Arcais datada del 1995 nos aporta una visión muy general del ciclo de San Joaquín y Santa Ana, tratando todos los temas, sin profundizarlos, pero dando una gran visión global; como por ejemplo en el dramatismo y gran expresividad que ha usado Giotto en algunas escenas de este ciclo.

Con la colaboración de Basile y Flores d'Arcais se realizó la obra de *Giotto. Los frescos de la Capilla Scrovegni*⁹ en el 2002. En el apartado de Basile aporta pocas novedades sobre este ciclo que no haya aportado en su anterior obra. Flores d'Arcais nos introduce el ciclo de San Joaquín y Santa Ana, pero siempre de manera general del ciclo en conjunto, destacando aspectos pero sin ser novedosa.

En el ejemplar de *Los frescos de la Capilla Scrovegni en Padua*¹⁰ de Frugoni y datado del 2005 se presenta un contenido útil para el ciclo de Santa Ana y San Joaquín, ya que describe escena por escena y hace relaciones de la iconografía representada con las fuentes escritas en las que se basó Giotto.

En el libro *Las capas secretas de Giotto. Las revelaciones de la Capilla Scrovegni*¹¹ de Giuliano Pisani y datado del 2008, es curioso como plantea su visión de conjunto de la iconografía de toda la Capilla Scrovegni relacionándola con la *Divina Comedia* de Dante. En cuanto al ciclo de San Joaquín y Santa Ana aporta un análisis de cada escena

de dicho ciclo, es muy detallado y específico, y relaciona las escenas con las fuentes textuales.

En la obra *Apócrifos. Memorias y leyendas entre los Evangelios*¹² realizada en colaboración entre Alessio Geretti y Serenella Massara en 2009 es interesante el aspecto de cómo se interpretan estos textos apócrifos, imprescindibles para analizar la iconografía del ciclo de San Joaquín y Santa Ana.

En 2010 a través de la colaboración entre Cruz Martínez de la Torre, María Teresa González Vicario y Amaya Alzaga Ruíz surge la obra *Mitología clásica e iconografía cristiana*¹³, de la cual considero importante el análisis que realizan de la escena de la puerta dorada, perteneciente al ciclo de San Joaquín y Santa Ana.

Fray José Manuel Macías en 2011 realiza una traducción comentada de la *Leyenda Dorada*¹⁴, perteneciente a Santiago de la Vorágine y realizada en el s. XIII. Esta obra nos resulta interesante en relación a la iconografía del ciclo de San Joaquín y Santa Ana, y por la traducción que ha realizado el autor.

El texto donde Edmundo González-Blanco realizó una traducción de *Evangelios Apócrifos*¹⁵ en 2012 nos resulta muy útil para trabajar con las fuentes originales en las que se basó Giotto para realizar su ciclo sobre San Joaquín y Santa Ana.

1.5. Metodología

La metodología usada en este trabajo es la de la exploración de los estudios sobre la iconografía del ciclo de San Joaquín y Santa Ana, y la comparación de las fuentes textuales con la obra de Giotto.

De esta manera, mi trabajo de final de grado se divide en diferentes partes. Una primera que trata sobre la Capilla Scrovegni de manera más general, seguida de una introducción a la iconografía del ciclo de San Joaquín y Santa Ana.

Para finalizar, procedo a analizar escena por escena. Para ello procedo de la siguiente manera: citar las fuentes textuales en las que se ha basado Giotto; realizar una breve descripción de la escena; proceder a una explicación de los datos obtenidos a partir de una búsqueda bibliográfica que trata de explicar la iconografía de cada escena, y por último, una comparación entre las semejanzas y discrepancias entre las fuentes textuales y las imágenes.

2- La Capilla Scrovegni y los ciclos iconográficos en la Capilla Scrovegni

Es importante destacar los datos históricos que tenemos de la obra, como el testimonio de Roccobaldo Ferrarese el cual confirma la presencia de Giotto en Padua a partir al menos de 1302. También cabe destacar los textos notariales (Tolomei, 1880), datos biográficos de personajes importantes coetáneos a Giotto, como el obispo Ottobono de'Razzi, el cual autoriza la construcción y consagración de la capilla. Estos son algunos de los datos que han quedado plasmados en los documentos¹⁶.

Otro documento coetáneo al pintor que añaden otros autores, aparte de los anteriores, es por ejemplo el testimonio de Francesco da Barberino. Son documentos que han fomentado que la autoría de Giotto nunca haya sido puesta en duda. Incluso algunos de los estudios más recientes también atribuyen el proyecto de la capilla a Giotto, atribución muy ligada a la perfecta cohesión armónica entre la decoración pictórica y las características arquitectónicas de los vanos¹⁷.

Giotto, después de hacerse renombre tras su obra en Asís, llega a Padua y Enrico Scrovegni se convierte en una figura determinante para el futuro del arte giottesco, y aunque no se conserven sus contratos del trabajo de la capilla, se intuye que Scrovegni influyó en ella de manera importante. Scrovegni, uno de los más ricos de su tiempo, construye la Capilla en Honor a su padre Reginaldo, para expiarlo de sus pecados¹⁸.

Cuando se representa a Enrico donando la maqueta de la capilla, la arquitectura presenta un transepto, al contrario de la real¹⁹. Las razones del cambio de proyecto originario con transepto son desconocidas, pero se plantean hipótesis sobre el hecho de que en la fase de construcción de la capilla, Giotto opta finalmente por eliminarlo para crear un ilusionismo arquitectónico que reflejase unidad del ambiente²⁰.

Introduciéndonos en el programa iconográfico-iconológico de manera general, ya que en otras partes del estudio procederé a su análisis, diferentes autores coinciden en que la iconografía de la capilla está basada en conocimientos muy variados. Las fuentes más usadas para la Historia de San Joaquín y Santa Ana, la Virgen María y Cristo remiten a los Evangelios Apócrifos²¹ y a la Leyenda Dorada; estas son las fuentes más asentadas y aceptadas por todos los estudiosos. Algunos autores más recientes incluso encuentran paralelismos con el texto *Meditations Vitae Christi* de Pseudo Bonaventura, pero no hay un claro consenso en el uso de ésta²².

El uso de estas fuentes en las obras de Giotto induce a pensar que detrás del pintor hubo un gran erudito y consejero teológico desconocido para nosotros. De lo que no cabe duda es de las capacidades de Giotto para reflejar con una aparente facilidad el discurso a través de las imágenes, que percibe cualquier espectador con facilidad²³.

Es importante el rol de protagonismo que asume la Virgen María, apreciado por diferentes autores; este rol viene dado por las pinturas de la bóveda, ya que la reflejan como intermediaria entre Cristo y los mortales, y también portadora de la salvación.

Enrico Scrovegni construyó la Capilla en Honor a su padre Reginaldo, el cual fue representado como usurero en el infierno de Dante; por este motivo tiene mucho significado que en la representación de los vicios de la Capilla la avaricia (pecado cercano a los usureros) haya sido substituida por la envidia, ya que Enrico era consciente de que la avaricia para los hombres se relacionaba con la riqueza y ahorro, pero en cambio la envidia es el deseo de riqueza del que no la posee. Intuyéndose así que el mecenazgo de Enrico no solo se debe a la expiación de su padre, sino también al objetivo de oficializar la institución de los bancos (usureros) en la sociedad del tiempo.

La relación de esta obra giottesca con la religión y el sentido de lo sacro radica en la profundidad dramática de los personajes. A la vez esta religiosidad es símbolo del contexto en el que vivió Giotto, y se refleja en una simplicidad transmitida a través de la claridad de los conceptos que residen en su iconografía, que no necesitaban explicación y lo que le diferenciaba de la tradición iconográfica que tenía como fin la máxima didascalía. Este carácter se le atribuye a Giotto hace que se le proclame como un populista, ya que los conceptos presentes en su obra eran transmitidos a toda la comunidad. Para llegar a esa claridad conceptual, según algunos autores, Giotto actúa a través de la observación directa de los evangelios apócrifos, los cuales a su vez gozaban de una gran popularidad en la comunidad. A través de esta observación, lo que consigue

Giotto es diferenciarse de la tradición iconográfica medieval, la cual se basa en la total correspondencia de las imágenes con el texto sacro; aunque teniendo en cuenta que él también era extremadamente respetuoso con el texto, la diferencia con sus contemporáneos reside en su relativa autonomía en la elección de medios expresivos.

Se puede observar una cierta autonomía de juicios, eligiendo un texto u otro en el que basar sus ciclos, pero también es importante valorar el relieve que le da a sus personajes y espacios. Esto último es lo que para algunos estudiosos realmente lo diferencia de la iconografía tradicional y lo que define sus innovaciones²⁴.

Este no es un acto simplemente formal, si no que se trata de un aumento de calidad, que hace que su iconografía no sea como la tradicional²⁵ y pase a ser una iconografía humanizada²⁶. Esta evolución es el mérito atribuido a Giotto, el representar a Dios y a los Santos como humanos en las imágenes, es decir, con connotaciones terrenas.

Este no es un camino que haya realizado solo, y otros como Cimabue, Nicola Pisano o Arnolfo di Cambio le han preparado el camino, pero Giotto avanza mucho ese camino haciendo que el mayor atributo para sus personajes sea la humanidad, sensibilidad y la tragedia, y no en el hecho de representarlos de manera solemne. Este cambio de humanización no aparece repentinamente en la Capilla Scrovegni, si no que ya viene iniciada en San Francisco de Asís²⁷.

Se puede interpretar esta humanización como un método para que las historias de los Santos y de Dios se conviertan en un relato verídico, convirtiendo así a Giotto en la figura que representa la cultura más avanzada del Trecento. De esta manera, esta novedad que se da en Giotto, no se debe solo a la acción dramática, sino que también es el resultado de la pasión inventiva que se da en Giotto²⁸.

Otros autores interpretan que esta humanización a través del drama humano nos conduce a la cotidianidad. Ya que los episodios asumen un valor narrativo muy vivaz, conseguido a través de la inmediatez los gestos y actitudes, y en la violencia o delicadeza de los sentimientos²⁹.

Las escenas están ambientadas en la época de Giotto³⁰; de esta manera procede a una actualización y laicización de lo sacro a través de su obra, proceso que después se normaliza en el lenguaje gótico³¹.

Algunos estudios se centran en una iconografía más general; una tendencia común de interpretación, y que se relaciona con el hecho de que el padre del promotor fuera nombrado por Dante en su gran obra, es que la Capilla Scrovegni narra la historia de la

salvación; en realidad, la capilla es una *Divina Comedia* de la pintura, una gran síntesis del pensamiento filosófico y teológico medieval a través de un lenguaje sorprendentemente actual (incluso hoy en día)³².

La narración es clara, pero aunque el mensaje es aparentemente simple, éste oculta un código riguroso y complejo. En los tres registros de los muros se representa a San Joaquín y a Santa Ana, el nacimiento de María, la boda con José, el nacimiento de Jesús, el sacrificio de Jesús por la redención de la humanidad y el descenso del Espíritu Santo sobre los apóstoles³³; estas representaciones nos remiten a lo que ha sucedido y el don que nos ha otorgado Dios³⁴.

En la parte inferior a estos tres registros, se nos representan los vicios y virtudes, ciclo que nos introduce desde el pasado al presente; estas representaciones monocromas simbolizan la llamada de la responsabilidad, de decidir si queremos ser mejores... y también la petición de conocernos y a nuestros límites; esta sería la cura para ser felices en la tierra y en el cielo³⁵.

En último lugar se representa el Juicio Universal, que representa la inmutabilidad de lo eterno para los creyentes y lo que les permite ir al cielo, o al infierno. En cierta manera esta interpretación da a entender que la iconografía de Giotto sería la vía que conduce por la buena vida, en sentido religioso y a la vez laico³⁶.

Un factor a destacar, que es nombrado por todos los estudiosos de Giotto y en el que normalmente se produce un consenso, es el hecho del compromiso de Giotto por la renovación de la tradición bizantina hasta superarla. Lo cual puede reflejarse en la atención que pone en los problemas de la labor pictórica; realizando nuevos procedimientos y usando nuevos materiales sobre los cuales tenía que experimentar, ya que no se enseñaba en los talleres³⁷.

Un aspecto curioso, que contribuye a esta superación de la tradición, es la capacidad que ha tenido Giotto para introducir a los fieles a meditar sobre los misterios de la salvación, conectando el inicio con el final de lo acontecido en los ciclos para influir en la experiencia de cada creyente, imponiendo un recorrido mental y físico que permite que cada episodio esté en una secuencia narrativa a través de tres vueltas a la nave antes de pararse en el altar³⁸.

En cuanto a las presentaciones de los personajes un dato llamativo es el hecho de que más de un personaje tiene el mismo rostro, o que los personajes que evolucionan en

edad en las representaciones³⁹ se les atribuyen un color diferente en las vestimentas según la edad y la situación en la que se encuentran⁴⁰.

También podemos encontrar analogías significativas entre la estructura de la composición arquitectónica con la estructura de cierta música de su época. Esta suposición nos conduce a la comparación de esta capilla con el teatro, no solo por la luminosidad sino también por la teatralidad en la disposición de los personajes⁴¹.

En lo referente a la poética giottesca, a su manera novedosa y revolucionaria de romper con la tradición es a través de diferentes aspectos, ya sea introduciendo su marcada humanidad como la mejora de aspectos formales, tales como el volumen, los contrastes cromáticos y una cierta discontinuidad en los nexos compositivos y espaciales⁴².

Los episodios más importantes de la capilla ya tenían a sus espaldas una ilustre tradición iconográfica, tanto en pintura como en escultura, hecho que no impide a Giotto afrontarlos con nueva emoción e interpretarlos como testimonio de un mensaje inédito, donde la humanidad se resalta e ilumina con una elevada dignidad a través de su conexión con Dios. Por este motivo hasta la representación del hecho más cotidiano asume una solemnidad equivalente a un suceso religioso, y dando gran protagonismo a los gestos de los personajes que vienen revestidos de gran majestuosidad, adquiriendo una gran riqueza psicológica y moral⁴³.

Una aportación importante de su cambio en la tradición es el hecho de que represente el ciclo de San Joaquín y Santa Ana, que no forman parte de los evangelios, si no que proceden de un texto apócrifo muy difundido en el Medievo y poco representado hasta el momento⁴⁴.

Dirigiendo el discurso hacia una parte más técnica y unificándolo a la vez con la iconografía, cabe tener en cuenta las partes secundarias de la capilla, así como los marcos, ya que estos aparte hacer la función de espacio de representaciones arquitectónicas, también tienen la función de distribución, y la colocación de cada elemento responde a la racionalidad del conjunto⁴⁵.

Las representaciones responden a una rigurosa programación que se rinde a la unidad conceptual. Entre las figuras y escenas existe una relación que prescinde del mero relato e introduce referencias, relacionadas de alguna manera en un mecanismo interno gracias a la Divina Comedia; hace participar a los espectadores no solo de unas extraordinarias escenas, sino también de un sistema de que nos quiere adoctrinar con sus reglas mientras nos deslumbra con su espectacularidad⁴⁶.

En la distribución de la obra nos encontramos con los episodios de la vida de San Joaquín y Santa Ana y la vida de María en el primer registro, la vida de Cristo en el central, la Pasión en el superior, en el muro opuesto el Juicio final y en la zona inferior de los muros los vicios (izquierda) y las virtudes (derecha). Las ventanas que encontramos en la pared sur son resueltas sin romper la armonía gracias a la colocación de franjas decorativas entre escena y escena en la pared norte. Las franjas decorativas que se encuentran en los laterales y la central continúan durante la bóveda hasta llegar a la otra pared, creando así una visión unitaria⁴⁷.

Las arquitecturas y los ambientes son presentados con gran precisión de tipo perspectivo, en el converger de la línea de fuga y destacado por el juego de clarooscuro. Incluso cuando encontramos paisajes Giotto aumenta la conexión entre personaje y ambiente, tendiendo al traslado del punto de apoyo al lateral acentuando así el movimiento de toda la escena⁴⁸.

De esta manera, realizando un análisis de la estructura de los ciclos, pese a ser aparentemente sencillo⁴⁹ se deben tener en cuenta diferentes factores, tales como en que una de las paredes laterales presenta ventanas. Este hecho impone los vínculos no solo sobre el plano en la distribución dimensional de la decoración, sino también en el efecto de la iluminación natural sobre las pinturas. Giotto ha solucionado este problema partiendo del fragmento mural comprendido entre dos ventanas, dividiéndolo en dos partes casi cuadradas que formaban un módulo perfectamente geométrico para dividir la superficie de las dos paredes. Dicho módulo solo funcionaba en sentido horizontal, no en vertical; y la solución que acabó utilizando Giotto para remediarlo fue el aumento mínimo de la altura de las franjas decorativas horizontales en la pared septentrional, disminuyendo así la altura de la base hasta que la altura total de la decoración resultase igual en ambas paredes⁵⁰.

Siguiendo el discurso, nos orientamos hacia los aspectos más característicos del estilo de Giotto, algunos autores coinciden en el hecho de que no se saben exactamente de donde recibe Giotto sus nociones de verosimilitud pictórica, ya que son conocimientos que aún no circulaban en los talleres medievales; por este motivo se piensa que Giotto tenía conocimientos científicos⁵¹, ya que demuestra una gran maestría en el uso de la perspectiva⁵².

En la evolución estilística que se produce de Asís a Padua se refleja en la mutación del estilo de Giotto hacia una madurez expresiva, una variedad de ideación y una riqueza

cromática que nada tienen que ver con sus trabajos anteriores. Las principales diferencias que encuentra entre el ciclo de Asís y el de Padua, es la disimilitud de los marcos, pero sobre todo resalta la tipología de la arquitectura representada en las escenas individuales. Esta diversidad, en parte, puede atribuirse a la necesidad que se da en la Capilla de Padua a reducir las representaciones de cada escena en recuadros bastante más pequeños que los de Asís⁵³, lo cual provoca un desarrollo en horizontal en lugar de vertical de las escenas y la arquitectura en ella representada. Esta horizontalidad obligada provoca que la tipología de los edificios varíe simplificándose al máximo, pasando a representar o bien fragmentos de la arquitectura o pequeñas estructuras con características arquitectónicas⁵⁴.

Pero el interés viene dado no en lo que se representa, si no en la funcionalidad de las figuras que se representan. La funcionalidad nos llega a través de la acción que y gestos de las figuras, estableciendo así una mayor conexión proporcional entre las figuras y el ambiente. En la disposición de las figuras, Giotto compone las figuras en el interior de las escenas organizándolas en grupos a los lados, dejando en toda evidencia en el centro a la figura principal, o a la que tiene el valor didascálico y moral⁵⁵.

También llama la atención del hecho de que la gestualidad en Giotto nunca es casual, ni aunque sea en personajes menos relevantes, incluso hasta llegar a derivaciones iconográficas de la época clásica e introduciéndolas en una iconografía medieval⁵⁶.

En Padua usa soluciones ya adoptadas en Asís, tales como el movimiento y la espacialidad a través de las figuras y las soluciones en perspectiva; pero en Padua va más allá, eludiendo a la frontalidad y usando técnicas que dan lugar a diseños y composiciones inéditas que se reflejan en la extraordinaria composición y expresión⁵⁷.

Del estilo de Giotto destacan sus colores, el uso de la luz y la perspectiva en escorzo que usa. El dramatismo viene dado por el creciente interés de Giotto en la vida cotidiana, y de ahí viene la importancia dedicada a los personajes secundarios, provocando que sus obras a menudo parezcan retratos donde no hay ningún protagonista; para reflejar esto debía hacer un estudio y observación de los objetos⁵⁸.

Los modelos compositivos precedentes a los que Giotto hace referencia son variados⁵⁹, como ya he anunciado antes, no podemos decir que todos sean derivaciones; si no que Giotto va innovando cada vez, enriqueciendo las composiciones con motivos complejos y actualizando los episodios. El elemento más innovador de esta capilla es sin duda el

color⁶⁰, incluso es novedoso el uso que hace del negro como color extraordinariamente expresivo⁶¹.

3- El ciclo iconográfico de San Joaquín y Santa Ana en la Capilla Scrovegni

El ciclo de San Joaquín y Santa Ana procede de los textos apócrifos, ya que en la Biblia no se narra nada en relación al nacimiento, infancia y juventud de la Virgen; antes de Jesucristo en la Biblia solo se recoge la Anunciación, y ni siquiera se nombre el nombre de sus padres.

Los apócrifos más importantes y con más información a los que hay que referirse para este ciclo de San Joaquín y Santa Ana son el *Protoevangelio de Santiago*, *Evangelio de Pseudo-Mateo* y el *Evangelio de la Natividad de la Virgen*. Estos escritos ya se popularizaron en el s. XIII a través de Vicent de Beauvais (*Speculum Historiae*) y de Santiago de la Vorágine (*Leyenda Dorada*)

Los escritos sobre este ciclo hasta finales de la Edad Media no inspiran a los artistas occidentales, y llega a través del culto tardío a Santa Ana⁶².

Los apócrifos fueron escritos en los primeros años del cristianismo y versan sobre Jesús, relatando historias omitidas por la Biblia y rechazadas por la ortodoxia cristiana. El nombre de *Evangelio* es debido a sus semejanzas formales con los cuatro evangelios del Nuevo Testamento. El vocablo apócrifo no se refiere a que sea ficticio, si no a que son más misteriosos⁶³. El ciclo de los padres de María al no estar narrado por ninguno de los cuatro evangelios bíblicos, este hecho provoca que encontremos poquísimos precedentes iconográficos anteriores o coetáneos a Giotto⁶⁴.

Pero el hecho de que el ciclo de San Joaquín y Santa Ana se base en textos apócrifos de Pseudo-Mateo y de Santiago no es de extrañar, ya que en el Medievo eran considerados textos sacros y muy usados como fuentes iconográficas, particularmente los que relatan hechos sobre la infancia de Cristo, la vida de José y María, o la de los padres de ésta⁶⁵.

*El ciclo mariano*⁶⁶ es integralmente apócrifo, en el ámbito iconográfico está elaborado más en Oriente, que en Occidente. De esta manera encontramos que escenas que representen a Santa Ana y San Joaquín no aparecen hasta el s. VI⁶⁷.

Durante los inicios del arte paleocristiano estas imágenes de la infancia y juventud de la Virgen tienen poco éxito, y lentamente van en aumento⁶⁸. Estos textos se aplican a la vida de Jesús, y presentan elementos que no están en la Biblia. A lo largo de la Historia han sido apreciados y despreciados por igual, pese a sus problemas de formato ya que defienden verdades reconocidas por la Iglesia. De estos textos surge mucha información que se ha reflejado en la iconografía, un ejemplo es el ciclo de San Joaquín y Santa Ana, presente en la Capilla Scrovegni⁶⁹.

Se propagan por Oriente y posteriormente en Occidente con las traducciones latinas, por ejemplo la *Leyenda Dorada* de de la Vorágine y la obra de Beauvais, los cuales portan estos evangelios casi íntegramente y que tienen gran difusión en el Medievo. Incluso se las ha llegado a relacionar con obras posteriores que se han visto influenciadas, como la *Divina Comedia*⁷⁰.

Los tres apócrifos que nos interesan y que ya han sido citados, tienen la razón de ser en la defensa de la virginidad de la Virgen María, a la vez que satisfacen la curiosidad de quienes son los padres de la Virgen y sus vidas⁷¹.

El *Protoevangelio de Santiago* es el más antiguo de los apócrifos conservados y el más relevante para los temas de la natividad. Se sabe con seguridad que no es posterior al s. IV, incluso algunos piensan que su formación se inició en el s. II. Se le atribuye a Santiago el Menor, pero está sin confirmar ya que en muchos aspectos carece de conocimientos sobre los ritos judíos, lo cual lleva a pensar que fuera un cristiano recién convertido, y sin un objetivo propiamente histórico⁷².

Pese a este hecho muchos elementos han sido aceptados incorporándose a la doctrina y tomándose como históricos y verídicos. Como en el caso del ciclo que estamos tratando⁷³. Este protoevangelio ha sido usado constantemente por diferentes estudiosos a lo largo de la Historia, y su gran transmisión procede de las versiones latinas del *Evangelio de Pseudo-Mateo* y *De Nativitate Marie* en occidente, pues en oriente ya gozaba de gran popularidad⁷⁴.

El Evangelio de Pseudo-Mateo es un conjunto creado a partir del *Protoevangelio de Santiago* y del *Evangelio de Pseudo-Tomás*. Teóricamente es atribuido a San Mateo. Está datado en el s.VI y gozó de gran influencia en occidente. Se refleja en las obras de la *Leyenda Dorada*, en la obra de Beauvais e incluso en la *Meditationes Vitae Christi*⁷⁵.

El Evangelio de la Natividad de María es también importante para este ciclo de San Joaquín y Santa Ana, en realidad se trata de un mezcla producida aproximadamente en el s. IX de los dos apócrifos anteriores, el de *Pseudo-Tomás* y otros textos orientales.⁷⁶

Continuando con la *leyenda dorada*, ésta fue escrita en latín en el año 1264 aproximadamente a manos de Santiago de la Vorágine; en un primer momento se constituía por 182 capítulos y tuvo una gran acogida popular, lo que produjo su gran circulación en los siglos siguientes. Este hecho provocó que a las copias se les fueran añadiendo más capítulos de otros autores⁷⁷.

Giotto se basa en la *Legenda Dorada* de De la Vorágine, que abarcaba un gran material hagiográfico que versa sobre la vida de santos, episodios marianos y cristológicos; y que además está basada en otros testimonios como los evangelios apócrifos. De la Vorágine parte de los días del calendario narra la vida y milagros de varios santos y transcribe hechos relativos a las principales festividades religiosas. En la narración del ciclo de San Joaquín y Santa Ana De la Vorágine se basa sobre todo en el *protoevangelio de Santiago*⁷⁸.

El carácter fuertemente narrativo de la *Leyenda dorada* provoca que se convierta en material de base para las formulaciones de programas iconográficos. Giotto para hacer este ciclo se basa sobre todo en los modelos iconográficos de origen bizantinos⁷⁹. Para algunos autores, Giotto va saltando de una fuente a otra dependiendo de la representación, casi siempre basándose en la *Leyenda dorada* pero haciendo excepciones, para otros, en cambio, se basa más en los apócrifos directamente⁸⁰.

La *Meditationes vitae Christi* es una fuente de autor anónimo, pero posiblemente atribuido a Giovanni de Caulibus, en la segunda mitad del s. XIII, que narra diferentes pasajes de los Evangelios más detalladamente que éstos⁸¹.

Otros autores también incluyen entre las fuentes los textos de San Jerónimo, como complemento a los anteriores⁸².

El ciclo de San Joaquín y Santa Ana presenta una gran falta de historicidad por varios motivos. Entre ellos están los nombres, ya que Santa Ana y San Joaquín no reflejan a personajes reales, si no que se trata de apelaciones simbólicas; Ana en hebreo es *Gracia* y Joaquín es *Preparación del Señor*⁸³. Por otro lado, los elementos de esta historia pertenecen a los textos apócrifos del Antiguo Testamento, y no a la Biblia. Igualmente, la Leyenda de Santa Ana es de una ampliación de la historia de su tocaya Hanna, la madre de Samuel, la historia de la cual aparece en los dos últimos capítulos del *Libro de los Reyes*. A la vez, el tema de los viejos esposos que después de muchos años de matrimonio estéril son bendecidos con un hijo por gracia divina, es un contenido que aparece numerosas veces en la Biblia: Abraham y Sara padres de Isaac; Manoa padre de Sansón; Zacarías y Elisabeth padres de Juan Bautista. Los textos apócrifos han calcado estas historias bíblicas y las aplicaron a los padres simbólicos de la Virgen⁸⁴.

Podemos observar como la representación del ciclo de San Joaquín y Santa Ana está realizada reflejando intimidad; ya sea en la actitud pensativa y triste de San Joaquín, la tranquilidad del ambiente doméstico de la casa de Santa Ana con la criada que hila, el estado de somnolencia que representa la escena en que San Joaquín tiene el sueño, el asombro de los pastores al ver al ángel, la alegría de las mujeres en la puerta Áurea... en definitiva son imágenes que demuestran gran belleza por la simplicidad de los gestos y la calma de los sentimientos⁸⁵.

La naturaleza viene representada con una evidencia inédita en la pintura, ya que alcanza una dignidad propia de las figuraciones de los personajes humanos. Esta representación tan realista de la naturaleza y el paisaje anuncia el abandono definitivo de las representaciones simbólicas tan repetidas durante el Medievo⁸⁶.

Incluso la gestualidad presente en los personajes de Giotto no es nunca casual, ni aunque sean personajes secundarios; a través de las derivaciones iconográficas de la época clásica se han transmitido en la iconografía medieval, como se evidencia en el abrazo entre San Joaquín y Santa Ana en la puerta Áurea, por la mujer que sale cubierta

con el manto negro en la misma escena... También en el gesto de bendición del ángel en la escena de *El sacrificio de Joaquín*, el gesto tiene la función de hacer comprensible que el sacrificio del animal simboliza la purificación que se cumple en San Joaquín⁸⁷.

Este ciclo posteriormente, tras el Concilio de Trento, desaparece en gran parte de la iconografía representada en el arte para dar paso a un aumento en el uso de la iconografía sobre la Virgen de las Letanías. El motivo de este cambio, es que después de dicho concilio se produce un impulso hacia la devoción de la Inmaculada Concepción⁸⁸.

Algunos autores también destacan el hecho de que cuando la familia Scrovegni entraba en la capilla, lo primero que veían era la escena de *La expulsión del templo*, como iniciadora de las historias de María y Cristo⁸⁹.

3.1. La expulsión de Joaquín del templo

Expongo en primer lugar las citas pertenecientes a los *Evangelios Apócrifos* en las cuales se basa Giotto, de esta manera se comprenden mejor los comentarios que hay a continuación:

En el *Protoevangelio de Santiago*: “Y habiendo llegado el gran día del Señor, los hijos de Israel aportaban sus ofrendas. Y Rubén se puso ante Joaquín, y le dijo: No te es lícito aportar tus ofrendas el primero, porque no has engendrado, en Israel, vástago de posteridad.”⁹⁰

En el *Evangelio de Pseudo-Mateo*: “Y sucedió que, un día de fiesta, Joaquín se encontraba entre los que tributaban incienso y otras ofrendas al Señor, y él preparaba las suyas. Y, acercándose un escriba del templo llamado Rubén, le dijo: No puedes continuar entre los que hacen sacrificios a Dios, porque éste no te ha bendecido, al no otorgarte una posteridad en Israel. Y, habiendo sufrido esta afrenta en presencia del pueblo, Joaquín abandonó, llorando, el templo del Señor [...]”⁹¹

En el *Evangelio de la Natividad de María*: “Y, como se aproximase la fiesta de la Dedicación, Joaquín, con algunos de sus compatriotas, subió a Jerusalén. Y, en aquella época, Isachar era Gran Sacerdote. Y, habiendo visto a Joaquín con su ofrenda, en medio de sus conciudadanos, lo miró con desprecio, y desdeñó sus presentes, preguntándole por qué él, que no tenía hijos, se atrevía a estar entre los que eran fecundos. Y le advirtió que, habiéndolo Dios juzgado indigno de posteridad, no podían serle aceptos sus presentes, por cuanto la Escritura dice: Maldito sea quien no engendre hijos en Israel. Y lo conminó para que se librara de esta maldición, creando una progenitura, porque sólo entonces le sería lícito acercarse, con sus ofrendas, a la presencia del Señor.”⁹²”

En la representación de esta escena (fig. 5) encontramos a cuatro personajes insertados en una estructura arquitectónica, que crea profundidad en la escena. En la parte interior se representan dos figuras masculinas, un creyente que recibe la bendición de parte de un sacerdote. En lo que sería la entrada del edificio, en la parte exterior, se representan a un sacerdote expulsando a San Joaquín del edificio. El fondo es monocromo en tono azul. En la arquitectura se imitan mármoles, y pese a estar representada desde el exterior se ve claramente el interior. San Joaquín lleva un cordero entre los brazos.

En este ciclo se representa la ofrenda rechazada de San Joaquín, la cual es a veces un cordero, y otras veces una suma de dinero. El donante es comúnmente representado expulsado brutalmente por el sumo sacerdote y retirándose con tristeza aunque con dignidad, acompañado por su cordero⁹³.

Tal y como anuncian las fuentes el hecho de no tener hijos en Israel era un acto de vergüenza e ignominia, por eso es echado San Joaquín. La escena es representada en un recinto presbiteral de una antigua Basílica romana representada en un primer plano para evidenciar la proximidad de los protagonistas, donde se representan a San Joaquín y el sacerdote⁹⁴.

La arquitectura permite que se desarrollen dos momentos contemporáneos que se producen en diferentes espacios, en el interior y el exterior del templo. Importante es el paso que está a punto de dar San Joaquín bajando el escalón, un paso tanto físico como psicológico que le conduce a la soledad⁹⁵.

Giotto ha sido muy fiel a sus fuentes en la representación del sacerdote y San Joaquín, de como el sacerdote lo echa y como San Joaquín coge su cordero con un gesto protector y paterno, casi como si fuera el hijo que se le niega. En este fresco también se representa a un hombre bendecido por otro sacerdote, éste representa justo lo contrario de San Joaquín⁹⁶.

La importancia de los gestos se refleja en los ojos de San Joaquín y en la mano del sacerdote cuando lo expulsa del templo⁹⁷. Como en el gran drama humano e interior de San Joaquín en el momento en que es expulsado del templo, el rostro y los gestos del cual reflejan profunda tristeza y amargura⁹⁸.

Las fuentes textuales usadas para esta representación son muy similares, las tres informan de que Joaquín se disponía a presentar sus ofrendas al señor y que éstas son renunciadas porque Joaquín no tiene descendencia. Las diferencias son pequeñas, la primera concierne al sacerdote, el *Protoevangelio de Santiago* y el *Evangelio de Pseudo-Mateo* nos indican el nombre de Rubén, pero el primero no dice quien es y el segundo se refiere a él como un escriba; en la otra fuente en cambio se refiere a un sacerdote, pero llamado Isachar. La única que hace referencia explícita a un templo es el *Evangelio de Pseudo-Mateo*, el cual también describe que San Joaquín se va llorando. En ninguna de ellas se especifica la ofrenda que aporta Joaquín, pero se le representa con un cordero, el cual podría representar el hijo del que carece. El *Evangelio de Pseudo-Mateo* también indica que Joaquín parte del lugar llorando, y en la imagen podemos ver el gesto de dolor como han observado ya diversos autores.

3.2. Joaquín entre los pastores

En el *Protoevangelio de Santiago*: “Y Joaquín quedó muy afligido, y no se presentó a su mujer, sino que se retiró al desierto. Y allí plantó su tienda, y ayunó cuarenta días y cuarenta noches [...]”⁹⁹”

En el *Evangelio de Pseudo-Mateo*: “[...] y no volvió a su casa, sino que marchó adonde estaban sus rebaños, y llevó consigo a sus pastores a las montañas de una comarca lejana, y, durante cinco meses, su esposa Ana no tuvo ninguna noticia suya.¹⁰⁰”

En el *Evangelio de la Natividad de María*: “Y este reproche que se le lanzaba cubrió de extremo oprobio a Joaquín, el cual se retiró al sitio en que estaban sus pastores con sus rebaños. Y no quiso volver a su casa, temiendo sufrir los mismos reproches de sus comarcanos, que habían asistido a la escena, y que habían oído al Gran Sacerdote.¹⁰¹”

En la representación de esta escena (fig.6) vemos a tres figuras masculinas, San Joaquín y dos pastores. La escena se sitúa en un paisaje natural, donde podemos observar árboles, rocas y animales. La escena se encuentra ligeramente desplazada hacia la izquierda, situándose los pastores en el centro observando a San Joaquín que se encuentra a la izquierda.

En este ciclo se narra cómo San Joaquín va a hacer penitencia entre los pastores que están a su cargo, y éste encorva la espalda en señal de humillación¹⁰².

San Joaquín, con la cabeza gacha, es acogido por el perro del pastor que salta y brinca de alegría reconociendo a su dueño¹⁰³.

Gran trabajo psicológico que ha realizado Giotto en esta escena, se representan en el centro a dos pastores que se encuentran delante de San Joaquín, retratado de perfil con la cabeza gacha y con las manos cubiertas por el manto rosado¹⁰⁴ mientras los pastores lo miran con malestar. Giotto, como contraste a los sentimientos de los hombres, se centra en la representación de la naturaleza y los animales con gran realismo¹⁰⁵.

El protagonismo que les da Giotto a las rocas del paisaje en las escenas cuando San Joaquín con los pastores a través de juegos de luces y sombras, la importante mirada entre los pastores también tiene una gran fuerza¹⁰⁶.

También podemos ver como Giotto, cogiendo un préstamo de la Antigüedad, se inspira en un bajorrelieve de Dionisio¹⁰⁷.

En los evangelios apócrifos se describe esta escena de manera diversa entre los tres. En el *Protoevangelio de Santiago*, San Joaquín se va al desierto a ayunar; en el *Evangelio de Pseudo-Mateo* va donde está su rebaño pero llevándose consigo a los pastores; y en el *Evangelio de la Natividad de María* se va donde están sus pastores con el rebaño. Son diferencias sutiles las de los dos últimos, pero la versión del *Evangelio de la Natividad de María* es la más aproximada, ya que en la escena se puede observar como los

pastores ya estaban con el rebaño. Los diferentes autores que tratan este tema dan sobre todo importancia a la manera humillante en que está representado San Joaquín.

3.3. La Anunciación a Ana

En el *Protoevangelio de Santiago*: “Y he aquí que un ángel del Señor apareció, y le dijo: Ana, Ana, el Señor ha escuchado y atendido tu súplica. Concebirás, y parirás, y se hablará de tu progenitura en toda la tierra. Y Ana dijo: Tan cierto como el Señor, mi Dios, vive, si yo doy a luz un hijo, sea varón, sea hembra, lo llevaré como ofrenda al Señor, mi Dios, y permanecerá a su servicio todos los días de su vida.¹⁰⁸”

En el *Evangelio de Pseudo-Mateo*: “[...] Y, mientras lloraba abundantemente en el jardín de su casa [...] de súbito apareció ante ella un ángel del Señor, diciéndole: No temas, Ana, porque en el designio de Dios está que salga de ti un vástago, el cual será objeto de la admiración de todos los siglos hasta el fin del mundo. Y, no bien pronunció estas palabras, desapareció de delante de sus ojos. Y ella, temblorosa y llena de pavor, por haber tenido semejante visión, y por haber oído semejante lenguaje, se echó en el lecho como muerta, y todo el día y toda la noche permaneció en oración continua y en terror extremo. Al fin, llamó a su sierva, y le dijo: ¿Cómo, viéndome desolada por mi viudez y abatida por la angustia, no has venido a asistirme? Y la sierva le respondió, murmurando: Si Dios ha cerrado tu matriz, y te ha alejado de tu marido, ¿qué puedo hacer por ti yo? Y, al oír esto, Ana lloraba más aún.¹⁰⁹”

En el *Evangelio de la Natividad de María*: “Y después apareció [el Ángel] a Ana su esposa, diciéndole: No temas, Ana, ni imagines que es un fantasma lo que ves. Yo soy el ángel que ha llevado vuestras oraciones y vuestras limosnas a la presencia de Dios, y que ahora he sido enviado a vosotros para anunciaros el nacimiento de una hija, que se llamará María, y que será bendita entre todas las mujeres. [...]”¹¹⁰”

La representación de esta escena (fig. 7) se desarrolla en un edificio, que al igual que en la fig. 5, deja ver tanto el exterior como el interior. El edificio presenta decoración

clásica y se trata de la habitación de Santa Ana. Se representan tres figuras, en el exterior está la sierva hilando. En el interior, encontramos la escena principal, donde se representa a Santa Ana en actitud de orante y al ángel asomándose por su ventana.

Giotto refleja en esta escena a Santa Ana dentro de la habitación acompañada por el ángel que irrumpe por la ventana. Se llama la atención hacia la criada representada en la otra parte de la puerta cerrada, ya que es una de las figuras más valoradas en el ciclo por la naturaleza del gesto con el que intenta escuchar el encuentro sobrenatural¹¹¹.

Giotto representa la escena con libertad, con Santa Ana arrodillada en su habitación en posición de rezo, mientras mira el ángel que hay en su ventana. También se representa a una criada que está hilando lana y mira hacia la puerta cerrada, esta figura tiene algo de especial, ya que no se describe así en los evangelios apócrifos, y el acto de hilar representa un símbolo antiguo de nacimiento y vida¹¹².

Se presenta una ambientación sin precedentes por el interior doméstico¹¹³, dotado de cotidianidad por el desarrollo de la secuencia, como la criada que hila, la improvisada irrupción del ángel que fatigosamente se introduce por la ventana¹¹⁴.

La casa es, para muchos autores, como un pequeño templo clásico, en el cual Giotto ha realizado un trabajo de gran detallismo en cuanto al mobiliario e utensilios. Se puede comparar esta escena con la Anunciación de la Virgen, ya que se las representa con la misma solidez y vigor, pero Santa Ana a diferencia de María es una mujer ya madura¹¹⁵.

En el frontón superior de la casa se representa al Señor dentro de una gran concha, que en el lenguaje simbólico del primer cristianismo representa a la Virgen y a su virginidad; acompañando al Señor encontramos representado la anunciación, convirtiéndose así en la prefiguración de la Virgen¹¹⁶.

Algunos autores han visto semejanzas entre la arquitectura de la habitación de Santa Ana con los teatros medievales en los que se representaban el drama sacro, también las vestimentas remiten a la vestimenta escénica por los colores e incluso el lugar donde se asoma el ángel también es un recurso teatral ya usado para escenificar la anunciación. Esta representación tan teatral provocaba en el público medieval el acercamiento a una historia sumamente antigua, hecho al que también ayuda que vayan vestidos con vestimenta del s. XIV¹¹⁷.

Tanto en el *Protoevangelio de Santiago* como en el *Evangelio de la Natividad de María* no se describe donde sucede la escena, en el *Evangelio de Pseudo-Mateo* se narra en el jardín. En todo caso Giotto lo ha representado en una escena interior, sin reflejar ninguna de las fuentes. La única fuente que nombre a una sierva en ese momento es *Evangelio de Pseudo-Mateo*, pero en ningún momento se dice que está hilando. Los diferentes estudiosos ponen énfasis en la figura de la sierva y en la comparación de esta escena con la de la virgen María.

3.4. El sacrificio de Joaquín

En el *Evangelio de Pseudo-Mateo*: *"Y Joaquín, adorándolo, dijo: Si he encontrado gracia ante ti, reposa un instante en mi tienda, y bendíceme, puesto que soy tu servidor. Y el ángel le contestó: No te llames servidor mío, pues ambos somos los servidores de un mismo dueño. Mi comida es invisible, y mi bebida lo es también, para los mortales. Así, no debes invitarme a entrar en tu tienda, y lo que habrías de darme, ofrécelo en holocausto a Dios. Entonces Joaquín tomó un cordero sin mancilla, y dijo al ángel: No me hubiera atrevido a ofrecer un holocausto a Dios, si tu orden no me hubiese dado el poder sacerdotal de sacrificarlo. Y el ángel le dijo: Tampoco yo te hubiera invitado a ofrecerlo, si no hubiese conocido la voluntad de Dios. Y ocurrió que, en el momento en que Joaquín ofrecía su sacrificio a Dios, al mismo tiempo que el olor del sacrificio, y en cierto modo con su mismo humo, el ángel se elevó hacia el cielo. Y Joaquín inclinó su faz contra la tierra, y permaneció así prosternado desde la hora sexta del día hasta la tarde. [...]"¹¹⁸*

En la escena (fig.8) se representan tres figuras masculinas en un entorno natural; de izquierda a derecha encontramos a un pastor, a San Joaquín arrodillado, el esqueleto de un animal que ha sido ofrecido en sacrificio, la mano de Dios en la parte superior, una figura en el humo del fuego y un ángel a la derecha. En un primer plano se encuentra el rebaño.

En las fuentes se narra cómo se le presenta el ángel que hace el anuncio a San Joaquín de que su esposa está embarazada de una semilla bendecida por el señor y que se convertirá en madre de la bendición eterna, ante este hecho San Joaquín sacrifica un cordero y empieza a pregar. De esta manera, Giotto, funde los dos momentos narrados en las fuentes, representando la mano de Dios en lo alto, el esqueleto de un cordero quemándose y la figura muy tenue de un ángel en el humo de éste, a la izquierda se representa un pastor en posición de adoración¹¹⁹, la figura de San Joaquín acostada en diagonal observando al ángel que le hace el anuncio¹²⁰.

Esta escena puede confundirse con el anuncio a los Pastores, sin embargo, en esta representación San Joaquín está solo con su rebaño y cae de rodillas en frente del ángel que se le aparece¹²¹.

Si nos fijamos en los colores de la vestimenta del ángel, más luminosos que los de los demás, reflejando así la inmaterialidad de la aparición. En cuanto al ángel que aparece difuminado en el humo y con la mano de Dios encima, algunos autores extraen que éste representa el perfume del holocausto que se levanta en el aire hacia la aprobación divina. En esta escena, a diferencia de la anterior se representan flores que hacen más amable el paisaje, como si representase la esperanza¹²².

En el *Evangelio de Pseudo-Mateo* se describe el anuncio del ángel y la ofrenda de San Joaquín, se funden en la representación de Giotto dos momentos; el momento en que el ángel informa a San Joaquín de que va a ser padre y el momento en que realiza el sacrificio. En el texto de Pseudo-Mateo el ángel le da la bendición de Dios a San Joaquín para realizar el sacrificio; por eso se representan dos momentos, uno es el anuncio del hijo, figurado en el ángel que se encuentra a la derecha de la composición; la otra escena se representa con el humo del esqueleto del cordero donde se encuentra un ángel difuminado que se dirige al cielo donde está la mano de Dios, como si fuera el intermediario de ese acto aceptando el sacrificio. En el *Evangelio de Pseudo-Mateo* también se describe la postura corporal de Joaquín, que Giotto ha reflejado de manera similar.

3.5. El sueño de Joaquín

En el *Protoevangelio de Santiago*: “Y he aquí que dos mensajeros llegaron a ella [Ana], diciéndole: Joaquín tu marido viene a ti con sus rebaños. Porque un ángel del Señor ha descendido hasta él, diciéndole: Joaquín, Joaquín, el Señor ha oído y aceptado tu ruego. Sal de aquí, porque tu mujer Ana concebirá en su seno¹²³”.

En el *Evangelio de Pseudo-Mateo*: “Soy un ángel de Dios, que ha aparecido hoy a tu mujer, la cual oraba y lloraba. Yo la consolé, y ella sabe por mí que ha concebido de ti una hija. esta vivirá en el templo del Señor, y el Espíritu Santo reposará en ella, y su beatitud será mayor que la de todas las mujeres, aun de las más santas, de suerte que nadie podrá decir que hubo, ni que habrá, mujer semejante a ella en este mundo. Baja, pues, de las montañas, y vuelve al lado de tu esposa, a quien encontrarás encinta, porque Dios ha suscitado progenitura en ella, y su posteridad será bendita, y Ana misma será bendita y establecida madre con una eterna bendición”.

“Y, como Joaquín discutiese todavía en su interior si debía o no debía volver, lo invadió el sueño, y he aquí que el ángel que le había aparecido estando despierto, le apareció otra vez mientras dormía, diciéndole: Yo soy el ángel que Dios te ha dado por guardián. Baja con seguridad, y retorna cerca de Ana, porque las obras de caridad que tú y tu mujer habéis hecho han sido proclamadas en presencia del Altísimo, el cual os ha legado una posteridad tal como ni los profetas ni los santos han tenido, ni tendrán, desde el comienzo del mundo. [...]”¹²⁴”.

En el *Evangelio de la Natividad de María*: “Y permanecía allí desde hacía algún tiempo, cuando, cierto día que estaba solo, le apareció un ángel del Señor, rodeado de una gran luz. Y, a su vista, Joaquín quedó turbado. Pero el ángel apaciguó su turbación, diciéndole: No temas, Joaquín, ni te turbe mi vista, porque soy un ángel del Señor, enviado por Él a ti, para anunciarte que tus súplicas han sido escuchadas, y que tus limosnas han subido a su presencia. Ha visto tu oprobio, y ha considerado el reproche de esterilidad que sin razón se te ha dirigido. Porque Dios es vengador del pecado, mas no de la naturaleza. Y, cuando cierra una matriz, lo hace para abrirla

después de una manera más admirable, y para que se sepa que lo que nace así no es fruto de la pasión, sino presente de la Providencia.

*[...] Así, tu esposa Ana te parirá una niña, y la llamarás María. [...]*¹²⁵”

Giotto representa esta escena (fig.9) también en un espacio natural, con dos pastores a la izquierda, San Joaquín dormido a la derecha y el ángel en el aire, descendiendo del cielo.

En las fuentes se relata que San Joaquín caía en un gran sueño en el cual se le vuelve aparecer el ángel y le cuenta lo mismo, cuando se despierta cuenta a todos su sueño, y de esta manera todos empiezan a adorar al Señor y le dicen a San Joaquín que se vaya con su esposa. Por primera vez se representa a un ángel volando en el cielo, y éste está con la parte inferior difuminada que se funde con el cielo y con unas grandes alas; el realismo giottesco se refleja en la representación de los pastores, demostrando un gran virtuosismo técnico con su pose¹²⁶.

Algunos autores plantean la posibilidad de identificar el ángel que visita a San Joaquín y a Santa Ana con el arcángel Gabriel, el cual a su vez ya protagoniza la escena de *La Anunciación* en el arco del triunfo de la misma capilla¹²⁷.

Un aspecto curioso y que para la mayoría de autores pasa desapercibido, es que el ángel lleva un cetro coronado por un trifolio, del cual se cree que quizás sea el símbolo de la trinidad¹²⁸.

La única fuente que dice textualmente que San Joaquín está dormido es el *Evangelio de Pseudo-Mateo*, el *Evangelio de la Natividad de María* solo pone que se encuentra a solas. En este momento se representa cuando el ángel se aparece por segunda vez para animarlo a volver a casa.

3.6. El encuentro en la Puerta Dorada

En el *Protoevangelio de Santiago*: “Y he aquí que Joaquín llegó con sus rebaños, y Ana, que lo esperaba en la puerta de su casa, lo vio venir, y, corriendo hacia él, le echó los brazos al cuello [...]”¹²⁹”

En el *Evangelio de Pseudo-Mateo*: “Y, después de caminar treinta días, cuando se aproximaban ya a la ciudad, un ángel del Señor apareció a Ana en oración, diciéndole: Ve a la llamada Puerta Dorada, al encuentro de tu esposo, que hoy llega. Y ella se apresuró a ir allí con sus siervas, y en pie se puso a orar delante de la puerta misma. Y aguardé largo tiempo. Y se cansaba y se desanimaba ya de tan dilatada espera, cuando, levantando los ojos, vio a Joaquín, que llegaba con sus rebaños. Y corrió a echarle los brazos al cuello, y dio gracias a Dios, exclamando: Era viuda, y he aquí que no lo soy. Era estéril, y he aquí que he concebido. [...]”¹³⁰”

En el *Evangelio de la Natividad de María*: “[...] Cuando llegues a la Puerta Dorada de Jerusalén, encontrarás a Ana tu esposa [...]”

“[...] levántate [el Ángel a Ana], sube a Jerusalén, y, cuando llegues a la llamada Puerta Dorada, allí, a manera de signo, encontrarás a tu esposo [...]”

“Y, obedeciendo al mandato del ángel, ambos esposos, abandonando uno y otro los parajes respectivos en que estaban, subieron a Jerusalén. Y, al llegar al lugar designado por el oráculo del ángel, se encontraron mutuamente. [...]”¹³¹”

En la obra de Giotto se representa esta escena (fig. 10) a San Joaquín y Santa Ana delante de la puerta Dorada abrazándose, a su izquierda un pastor y bajo el arco de la puerta un grupo de mujeres. Una de esas mujeres está representada con un manto oscuro ocultándose. La puerta se representa al estilo de una construcción fortificada medieval, con decoración dorada.

En esta escena se intenta representar el triunfo del amor y la ternura conyugal. Las fuentes explican cómo mientras San Joaquín y los pastores tardaban treinta días en llegar, un ángel se le aparece a Santa Ana y le anuncia la llegada de su marido y que se reencontrarán en la puerta Dorada, cuando al fin se ven corren el uno al otro y se

abrazan dando gracias a Dios, posteriormente entran en la ciudad y los vecinos y conocidos le dan la bienvenida; Giotto se acoge al sublime para realizar ésta pintura, representando a los esposos besándose con gran intensidad poética mientras cuatro mujeres amigas de Santa Ana que los contemplan contentas, encuadradas bajo el majestuoso arco que evoca al de Augusto, y a un pastor que los contempla desde la izquierda¹³².

El episodio de *El encuentro en la Puerta Áurea* es el más ilustrado en el arte cristiano de dicha historia. Este hecho es debido a que los teólogos medievales interpretan el evangelio apócrifo como el símbolo de la Inmaculada Concepción, convirtiéndose en la anhelada redención del pecado original¹³³.

Algunos autores afirman que Giotto es el primero que representa esta escena en la Puerta Dorada con los protagonistas besándose, provocando así un cambio importante en la representación de dicho ciclo; ya que antes se les representaba abrazándose tiernamente¹³⁴.

Este ciclo no es en el único donde un abrazo representa la concepción. Si lo comparamos con las ilustraciones que se han hecho del *Libro de los reyes*¹³⁵ sobre todo en las imágenes que resumen esquemáticamente la carrera de un príncipe; en las imágenes se muestra a sus padres que se abrazan y posteriormente se representa el nacimiento del príncipe, una historia bastante similar a la Inmaculada Concepción de la Virgen¹³⁶.

De ahí que el Encuentro de Santa Ana y San Joaquín es muchas veces asociado a la Natividad de la Virgen, ya que la concepción marca el inicio del proceso que finaliza con el nacimiento¹³⁷.

Esta escena, para muchos autores, es el episodio más significativo del ciclo y también el más novedoso; en dicha escena a pesar del arco romano, el punto de apoyo se encuentra desplazado a la izquierda donde se encuentran los esposos abrazándose¹³⁸.

Los autores también nos hablan de la mujer con la capa oscura; algunos no son capaces de dar ninguna explicación iconográfica, y solo pueden afirmar que esta mujer asume el carácter de una enigmática presencia que fascina a la modernidad pictórica¹³⁹.

Otros autores, en cambio, ven como la mujer que está cubierta con la túnica oscura, puede representar varias cosas. Por ejemplo, una viuda, que en este caso es usada para

recalcar la recuperación de condición de esposa de María. Otra interpretación es la de la mujer de negro como la sinagoga¹⁴⁰, donde la concepción de María representa la encarnación de Cristo y por lo tanto el Nuevo Testamento, por esto la mujer de negro aparece apartada del grupo como si la antigua religión ya se estuviera alejando¹⁴¹.

La puerta de Oro en si misma también tiene un significado simbólico. Según una versión de la Biblia del siglo XIV, es el emblema de la puerta del paraíso¹⁴².

En las tres fuentes textuales se narra que el ángel les anuncia a los dos esposos que deben encontrarse en la Puerta Dorada, y en todas se produce un abrazo; en cambio en la representación de Giotto se produce un beso. En el *Evangelio de Pseudo-Mateo* Santa Ana exclama después del abrazo que acaba de ser concebida; este símbolo del abrazo, en este caso beso, como concepción ya ha sido tratado por muchos autores entendidos en el tema. En cuanto al gran misterio de esta escena la encontramos en la mujer que trata de ocultarse; según las fuentes, lo que tendría más sentido es que se trate de la figura de una viuda, ya que Santa Ana¹⁴³ exclama numerosas veces que es una viuda cuando San Joaquín lo ha abandonado. Esta figura representaría dejar atrás el papel de viuda, para volver a la vida de esposa.

4-Conclusiones:

Para finalizar el trabajo de fin de grado sobre el Ciclo de San Joaquín y Santa Ana presente en la Capilla Scrovegni de Giotto debo extraer unas conclusiones que lo clausuren.

La primera conclusión es que se puede asegurar completamente que Giotto se basa en los evangelios apócrifos, en concreto a al *Protoevangelio de Santiago*, al *Evangelio de Pseudo-Mateo* y al *Evangelio de la Natividad de María*, para realizar las escenas del ciclo de San Joaquín y Santa Ana. Pese a que hay autores que nombran otras fuentes textuales, como *La leyenda dorada* o el *Meditations Vitae Christi*; en mi opinión para realizar una buena comparación entre texto y escena se deben estudiar los apócrifos, ya

que estos dos últimos textos están formados principalmente por los evangelios apócrifos.

Siguiendo con las fuentes textuales, cabe decir que Giotto no se centra en uno de los evangelios nombrados, si no que combina uno u otro según la escena y conveniencia, llegando a juntar elementos de los tres evangelios en una sola escena. Además, Giotto introduce elementos iconográficos que no nombran estas fuentes textuales, incluso funde algunas de las escenas; pese a este hecho, los elementos no suelen cambiar el sentido que le dan las fuentes textuales a la historia, pero proporcionan un nuevo modo de representación de ciertas escenas de manera diferente a como se habían representado hasta esa época.

Otra conclusión importante, aún no resuelta del todo, es el porqué de la elección de este ciclo. Una posible respuesta, con la cual me identifico, es que el ciclo de San Joaquín y Santa Ana tiene la función de ensalzar la figura de la Virgen María y proclamarla como inmaculada sin pecado concebida. Esta conclusión en parte se debe a que esta era la finalidad de los evangelios apócrifos en los que se basa Giotto. A la vez resultaría una explicación para el conjunto iconográfico de la Capilla Scrovegni, y no solo el ciclo de San Joaquín y Santa Ana en particular; ya que este ciclo de San Joaquín y Santa Ana serviría de ayuda a los demás ciclos iconográficos presentes, que transmitirían el mensaje de la aclamación de la figura de la Virgen María, proclamando su culto y destacando su función de intermediaria entre Cristo y la humanidad.

¹ Réau, L. 1957. *Iconographie de l'Art Chrétien. Tome II, Iconographie de la Bible, Nouveau Testament*. Presses Universitaires de France. Paris.

² Grabar, A. 2011 (1968) *Le vie dell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*. Jaca Book Spa. Milán.

³ Semenzato, C. 1983. *Giotto. La Cappella degli Scrovegni*. Martello. Milán

⁴ Santos Otero, A. 1985. *Los evangelios apócrifos*. Bac. Madrid.

⁵ Carli, E. 1988. *Giotto. La Cappella degli Scrovegni*. Martello. Milán

⁶ Spiazzi, A.M. 1991. *La Cappella degli Scrovegni a Padova*. Electra. Milán

⁷ Basile, G. 1992. *Giotto. La Cappella degli Scrovegni*. Electra. Milán

⁸ Flores D'Arcais, F. 1995. *Giotto*. Federico Motta Editore. Milán

⁹ Basile, G. Flores D'Arcais, F. 2002. *Giotto. Gli affreschi della Cappella degli Scrovegni*. Skira. Milán

- ¹⁰ Frugoni, C. 2005. *Gli affreschi della Cappella Scrovegni a Padova*. Giulio Einaudi. Turín
- ¹¹ Pisani, G. 2008. *I volti segreti di Giotto. Le rivelazioni della Cappella degli Scrovegni*. Rizzoli. Milán.
- ¹² Geretti, A. Massara, F.P. 2009. *Apocrifi. Memorie e leggende oltre i Vangeli*. Skira. Milán
- ¹³ Martínez de la Torre, C. González Vicario, M.T.; Alzaga Ruíz, A. 2010. *Mitología clásica e iconografía cristiana*. Ramón Areces. Madrid
- ¹⁴ Macías, J. M. De la Vorágine, S. 1982. *La Leyenda dorada I*. Alianza. Madrid. Macías, J. M. De la Vorágine, S. 1982. *La Leyenda dorada II*. Alianza. Madrid.
- ¹⁵ González Blanco, E. 2012. *Los evangelios apócrifos*. Red ediciones. Barcelona.
- ¹⁶ Spiazzi, A.M. 1991. *La Cappella degli Scrovegni a Padova*. Electra. Milán. p. 13-14
- ¹⁷ Carli, E. 1988. Giotto. *La Cappella degli Scrovegni. Martello*. Milán. p. 9-10
- Esta armonía la vemos reflejada en la elección de posicionamiento de los vanos, dejando una pared con seis ventanas, y la otra con ninguna; acto que se puede atribuir a las razones arquitectónicas, pero también a la elección de los ciclos de cada pared. El mismo hecho lo vemos también en que los registros de los frescos superiores invaden parte de la bóveda, hecho que se piensa que sea para facilitar la lectura y apreciación de parte de un espectador que mira desde abajo, facilitando de este modo la conexión de los planos compositivos.
- ¹⁸ Semenzato, C. 1983. *Giotto. La Cappella degli Scrovegni*. Martello. Milán. p. 5-6
- ¹⁹ Dando a pensar que el proyecto inicial presentaba dicho transepto.
- ²⁰ Spiazzi, A.M., *op. cit.*, p. 15-16
- ²¹ En particular el Protoevangelio de Joaquín y el de Pseudo Mateo.
- ²² Basile, G. 1992. *Giotto. La Cappella degli Scrovegni*. Electra. Milán. p. 9-12
- ²³ Basile, G. 1992. *op. cit.*, p.9-15
- ²⁴ Basile, G. 1992. *op. cit.*, p.11-18
- ²⁵ Es decir, llena de símbolos que se deben entender literalmente.
- ²⁶ Donde la capacidad de transmisión venía dada a través del drama humano de sufrir.
- ²⁷ Basile, G. 1992. *op. cit.*, p.12-14
- ²⁸ Basile, G. 1992. *op. cit.*, p.14-15
- ²⁹ Flores D'Arcais, F. 1995. *op. cit.*, p. 138-140
- ³⁰ Vestidos, instrumentos típicos del trecento, la arquitectura a menudo gótica...
- ³¹ Flores D'Arcais, F. 1995. *Giotto*. Federico Motta Editore. Milán. p. 149
- ³² Pisani, G. 2008. *I volti segreti di Giotto. Le rivelazioni della Cappella degli Scrovegni*. Rizzoli. Milán. p. 27- 30
- ³³ Acto definitivo de la revelación y de la reconciliación con el hombre.
- ³⁴ Pisani, G. *op. cit.*, p. 27-28
- ³⁵ Pisani, G. *op. cit.*, p. 28-30
- ³⁶ Pisani, G. *op. cit.*, p. 28-30
- ³⁷ Este hecho se ejemplariza en la Capilla Scrovegni, con el uso de la técnica de imitación de mármoles, y muy similar al estuco romano o lúcido pero que no se había dado en la época medieval.
- ³⁸ Basile, G. *op. cit.*, p. 20-23
- ³⁹ Tales como la Virgen María y Cristo.
- ⁴⁰ Basile, G. *op. cit.*, p. 20-23
- Basándose en el comentario del autor Mieth interpreta esta serie de reiteraciones hechos como un ejemplo de manual de arte conmemorativa
- ⁴¹ Basile, G. *op. cit.*, p. 20-23
- Corte de la escena, la quinta perspectiva...
- ⁴² Carli, E. *op. cit.*, p. 10
- ⁴³ Carli, E. *op. cit.*, p. 9-11
- ⁴⁴ Carli, E. *op. cit.*, p. 10-11
- ⁴⁵ Carli, E. *op. cit.*, p. 9-11
- ⁴⁶ Semenzato, C. *op. cit.*, p. 8-40
- ⁴⁷ Spiazzi, A.M., *op. cit.*, p. 15-16
- ⁴⁸ Flores D'Arcais, F. *op. cit.*, p. 134-205
- ⁴⁹ Con una división en tres registros
- ⁵⁰ Basile, G. *op. cit.*, p. 18-21
- ⁵¹ Al menos en el campo de la representación artificial.
- ⁵² Basile, G. *op. cit.*, p. 17-22

⁵³ Los recuadros de Asís tienen unas proporciones de 270 x 230 cm, en cambio, los de Padua tienen 200 x 185 cm.

⁵⁴ Tales como el ciborio o el púlpito, en las cajas cúbicas que se convierten las casas (como en la Anunciación de Santa Ana), en la representación de un templo con ábsides y altares...

⁵⁵ Spiazzi, A.M., *op. cit.*, p. 25-38

⁵⁶ Spiazzi, A.M., *op. cit.*, p. 39-40

Ejemplificado en la escena del sacrificio de Joaquín, donde el ángel hace un gesto de bendición dando a entender la simbología de la purificación en el momento del sacrificio de un animal.

⁵⁷ Spiazzi, A.M., *op. cit.*, p. 20-46.

⁵⁸ Flores D'Arcais, F. *op. cit.*, p. 167-205

⁵⁹ El modelo romano, derivación bizantina, puntura y mosaico del tardo-duecento, el teatro (por el dramatismo)...

⁶⁰ Las elecciones cromáticas son sustancialmente claras, partiendo de basamentos con decoraciones de mármoles en gris perla, pasando a paisajes con rocas más iluminados por la luz, y a arquitectura con diferentes colores y a los personajes con vestimentas en colores iluminadores...

⁶¹ Flores D'Arcais, F. *op. cit.*, p. 167-205

Este uso giottesco del color será importante para la tradición pictórica de todo el trecento hasta Mantegna, dando relevancia a las sombras y transparencias.

⁶² Réau, L. 1957. *Iconographie de l'Art Chrétien. Tome II, Iconographie de la Bible, Nouveau Testament*. Presses Universitaires de France. Paris. p. 150

⁶³ González Blanco, E. 2012. *Los evangelios apócrifos*. Red ediciones. Barcelona. p. 17

⁶⁴ Basile, G. 1992. *Giotto. La Cappella degli Scrovegni*. Electra. Milán. p. 32

⁶⁵ Pisani, G. 2008. *I volti segreti di Giotto. Le rivelazioni della Cappella degli Scrovegni*. Rizzoli. Milán. p. 27-30

⁶⁶ Es decir la historia que narra la concepción e infancia de María.

⁶⁷ Geretti, A. Massara, F.P. 2009. *Apocrifi. Memorie e leggende oltre i Vangeli*. Skira. Milán. p. 11-15

⁶⁸ Geretti, A. Massara, F.P. 2009. *op. cit.*, p. 11-15

⁶⁹ Santos Otero, A. 1985. *Los evangelios apócrifos*. Bac. Madrid. p. 124

⁷⁰ Santos Otero, A. *op. cit.*, p. 124

⁷¹ Santos Otero, A. *op. cit.*, p. 124

⁷² Santos Otero, A. *op. cit.*, p. 126

⁷³ Santos Otero, A. *op. cit.*, p. 131-177

⁷⁴ Santos Otero, A. *op. cit.*, p. 177-178

⁷⁵ Santos Otero, A. *op. cit.*, p. 177-178

⁷⁶ Santos Otero, A. *op. cit.*, p. 177-178

⁷⁷ Macías, J. M. De la Vorágine, S. 1982. *La Leyenda dorada I*. Alianza. Madrid. p. 15-18

⁷⁸ Basile, G. *op. cit.*, p. 25-29

⁷⁹ Transmitidos a Occidente a partir de pergaminos litúrgicos, manuscritos iluminados o a través de artistas y maestros de origen oriental.

⁸⁰ Basile, G. *op. cit.*, p. 25-29

⁸¹ Frugoni, C. 2005. *Gli affreschi della Cappella Scrovegni a Padova*. Giulio Einaudi. Turín. p.25-26

⁸² Martínez de la Torre, C. González Vicario, M.T.; Alzaga Ruíz, A. 2010. *Mitología clásica e iconografía cristiana*. Ramón Areces. Madrid. p. 286-288

⁸³ Dato ya fue observado en el s. XVII por Lenain de Tillemont

⁸⁴ Réau, L. *op. cit.*, p. 155-156

⁸⁵ Spiazzi, A.M., *op. cit.*, p. 16-24

⁸⁶ Spiazzi, A.M., *op. cit.*, p. 21-27

⁸⁷ Spiazzi, A.M., *op. cit.*, p. 16-35.

⁸⁸ Martínez de la Torre, C. González Vicario, M.T.; Alzaga Ruíz, A. *op. cit.*, p. 288

⁸⁹ Frugoni, C. *op. cit.*, p. 26-35

⁹⁰ González Blanco, E. *op. cit.*, p. 37

⁹¹ González Blanco, E. *op. cit.*, p. 54

⁹² González Blanco, E. *op. cit.*, p. 82

⁹³ Réau, L. *op. cit.*, p. 157

⁹⁴ Carli, E. *op. cit.*, p. 17-19

⁹⁵ Frugoni, C. *op. cit.*, p. 26-28

⁹⁶ Pisani, G. *op. cit.*, p. 31-32

-
- ⁹⁷ Basile, G. Flores D'Arcais, F. 2002. *Giotto. Gli affreschi della Cappella degli Scrovegni*. Skira. Milán. p. 140-145
- ⁹⁸ Basile, G. *op. cit.*, p. 25-36
- ⁹⁹ González Blanco, E. *op. cit.*, p. 37
- ¹⁰⁰ González Blanco, E. *op. cit.*, p. 54
- ¹⁰¹ González Blanco, E. *op. cit.*, p. 82
- ¹⁰² Carli, E. *op. cit.*, p. 20-21
- ¹⁰³ Réau, L. *op. cit.*, p. 157
- ¹⁰⁴ Como símbolo de que son indignas para hacer sacrificios.
- ¹⁰⁵ Pisani, G. *op. cit.*, p. 32-33
- ¹⁰⁶ Basile, G. Flores D'Arcais, F. *op. cit.*, p. 156-160
- ¹⁰⁷ Frugoni, C. *op. cit.*, p. 29
- ¹⁰⁸ González Blanco, E. *op. cit.*, p. 38
- ¹⁰⁹ González Blanco, E. *op. cit.*, p. 54-55
- ¹¹⁰ González Blanco, E. *op. cit.*, p. 82
- ¹¹¹ Carli, E. *op. cit.*, p. 22-25
- ¹¹² Pisani, G. *op. cit.*, p. 33
- ¹¹³ El cual representa un esquema de una verdadera y propia anunciación.
- ¹¹⁴ Basile, G. *op. cit.*, p. 63-71
- ¹¹⁵ Basile, G. Flores D'Arcais, F. *op. cit.*, p. 164-169
- ¹¹⁶ Pisani, G. *op. cit.*, p. 34
- ¹¹⁷ Frugoni, C. *op. cit.*, p. 30-32
- ¹¹⁸ González Blanco, E. *op. cit.*, p. 55
- ¹¹⁹ Al cual se le representa con el sombrero recortado por el marco por el sentido que le da Giotto a sus representaciones de fotogramas en movimiento
- ¹²⁰ Pisani, G. *op. cit.*, p. 35-36
- ¹²¹ Réau, L. *op. cit.*, p. 157
- ¹²² Frugoni, C. *op. cit.*, p. 32-33
- ¹²³ González Blanco, E. *op. cit.*, p. 38
- ¹²⁴ González Blanco, E. *op. cit.*, p. 55-56
- ¹²⁵ González Blanco, E. *op. cit.*, p. 82-83
- ¹²⁶ Pisani, G. *op. cit.*, p. 37
- ¹²⁷ Basile, G. *op. cit.*, p. 45
- ¹²⁸ Carli, E. *op. cit.*, p. 25-26
- ¹²⁹ González Blanco, E. *op. cit.*, p. 39
- ¹³⁰ González Blanco, E. *op. cit.*, p. 56
- ¹³¹ González Blanco, E. *op. cit.*, p. 82-84
- ¹³² Pisani, G. *op. cit.*, p. 38
- ¹³³ Martínez de la Torre, C. González Vicario, M.T.; Alzaga Ruíz, A. *op. cit.*, p. 286
- ¹³⁴ Martínez de la Torre, C. González Vicario, M.T.; Alzaga Ruíz, A. *op. cit.*, p. 286-288
- Inspirados en el modelo iconográfico de la Visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel.
- ¹³⁵ Dos libros pertenecientes al Tanakh hebreo y a la biblia cristiana, y donde se relatan las historias de los reinos de Giudà e Israel.
- ¹³⁶ Grabar, A. *op. cit.*, p. 133-134
- ¹³⁷ Réau, L. *op. cit.*, p. 159
- ¹³⁸ Basile, G. Flores D'Arcais, F. *op. cit.*, p. 173-173
- ¹³⁹ Carli, E. *op. cit.*, p. 26-29
- ¹⁴⁰ La religión de los hebreos que no conocerán al mesías.
- ¹⁴¹ Frugoni, C. *op. cit.*, p. 34-35
- ¹⁴² Réau, L. *op. cit.*, p. 159
- ¹⁴³ Sobre todo en el *Evangelio de Pseudo-Mateo*.

5- Bibliografía:

- Basile, G. 1992. *Giotto. La Cappella degli Scrovegni*. Electra. Milán
- Basile, G. Flores D'Arcais, F. 2002. *Giotto. Gli affreschi della Cappella degli Scrovegni*. Skira. Milán
- Carli, E. 1988. *Giotto. La Cappella degli Scrovegni*. Martello. Milán
- Flores D'Arcais, F. 1995. *Giotto*. Federico Motta Editore. Milán
- Frugoni, C. 2005. *Gli affreschi della Cappella Scrovegni a Padova*. Giulio Einaudi. Turín
- Geretti, A. Massara, F.P. 2009. *Apocrifi. Memorie e leggende oltre i Vangeli*. Skira. Milán
- González Blanco, E. 2012. *Los evangelios apócrifos*. Red ediciones. Barcelona.
- Grabar, A. 2011 (1968) *Le vie dell'iconografia cristiana. Antichità e Medioevo*. Jaca Book Spa. Milán.
- Macías, J. M. De la Vorágine, S. 1982. *La Leyenda dorada I*. Alianza. Madrid.
- Macías, J. M. De la Vorágine, S. 1982. *La Leyenda dorada II*. Alianza. Madrid.
- Martínez de la Torre, C. González Vicario, M.T.; Alzaga Ruíz, A. 2010. *Mitología clásica e iconografía cristiana*. Ramón Areces. Madrid
- Pisani, G. 2008. *I volti segreti di Giotto. Le rivelazioni della Cappella degli Scrovegni*. Rizzoli. Milán.
- Réau, L. 1957. *Iconographie de l'Art Chrétien. Tome II, Iconographie de la Bible, Nouveau Testament*. Presses Universitaires de France. Paris.
- Réau, L. 1997 (1957). *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos. De la A a la F*. Ediciones del Serbal. Barcelona.
- Réau, L. 1997 (1957). *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los Santos. De la G a la O*. Ediciones del Serbal. Barcelona.
- Santos Otero, A. 1985. *Los evangelios apócrifos*. Bac. Madrid.

- Semenzato, C. 1983. *Giotto. La Cappella degli Scrovegni*. Martello. Milán
- Spiazzi, A.M. 1991. *La Cappella degli Scrovegni a Padova*. Electra. Milán
- Tomei, A. Viggiani, C. 2009. *Giotto e il trecento. Il più Sovrano Maestro stato in dipintura*. Skira. Milán.

6-Anexo:



←Fig. 1.
Imagen
general de
la Capilla
Scrovegni
de

http://www.themoped.es/wp-content/uploads/2013/06/capilla_giotto_padua_azul_ultramar.jpg [Consultado 18-8-2014]

Fig. 2. Imagen general →
de la Capilla Scrovegni de
<http://www.itacaeventi.it/wp-content/uploads/2008/04/giotto-scrovegni1.jpg>[Consultado 18-8-2014]





↑Fig. 3 y 4 Imagenes *Ciclo San Joaquín y Santa Ana* de <http://www.itacaeventi.it/wp-content/uploads/2008/10/giotto-scrovegni-parete-sud.jpg> ↓[Consultado 18-8-2014]

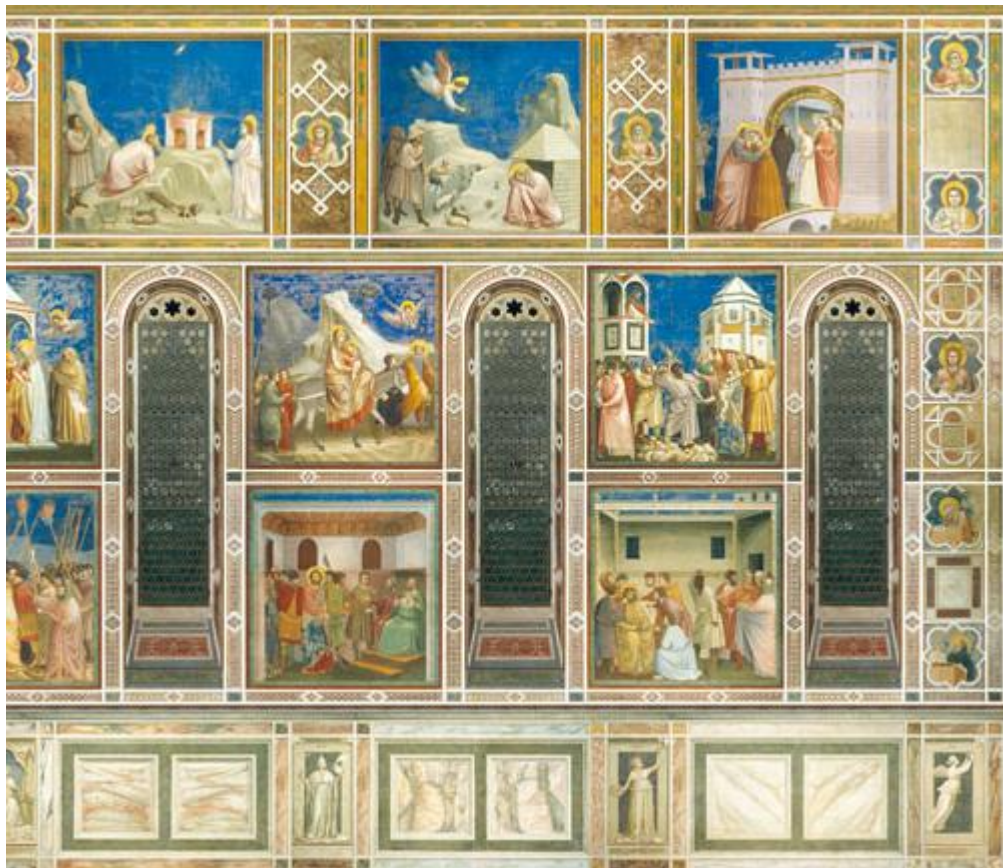




Fig. 5 Imagen de *La expulsión de Joaquín del templo* de

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Giotto di Bondone -
_No. 1 Scenes from the Life of Joachim -](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Giotto_di_Bondone_-_No.1_Scenes_from_the_Life_of_Joachim_-_1.Rejection_of_Joachim%27s_Sacrifice_-_WGA09169.jpg)

[1. Rejection of Joachim%27s Sacrifice - WGA09169.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4d/Giotto_di_Bondone_-_No.1_Scenes_from_the_Life_of_Joachim_-_1.Rejection_of_Joachim%27s_Sacrifice_-_WGA09169.jpg) [Consultado 18-8-2014]



Fig. 6 Imagen de → *Joaquín entre los pastores* de

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Giotto di Bondone -
_No. 2 Scenes from the Life of Joachim - 2. Joachim among the Shepherds -
_WGA09170.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Giotto_di_Bondone_-_No.2_Scenes_from_the_Life_of_Joachim_-_2.Joachim_among_the_Shepherds_-_WGA09170.jpg) [Consultado 18-8-2014]



→

Fig. 7 Imagen de *La Anunciación de Ana* de

http://it.wikipedia.org/wiki/Annuncio_a_sant'Anna#mediaviewer/File:Giotto_di_Bondone_-_No._3_Scenes_from_the_Life_of_Joachim_-_3._Annunciation_to_St_Anne_-_WGA09171.jpg [Consultado 18-8-2014]



←

Fig. 8 Imagen de *El sacrificio de Joaquín* de

<http://utpictura18.univ->

montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A2930 [Consultado 18-8-2014]



→

Fig. 9 Imagen de *El sueño de*

Joaquín de <http://www.foliamagazine.it/viaggio-in-italia-la-cappella-degli-scrovegni-a-padova/> [Consultado 18-8-2014]



←

Fig. 10 Imagen de *El encuentro en la puerta dorada* de

<http://www.foliamagazine.it/il-primo-vero-bacio-della-storia-dellarte/> [Consultado 18-8-2014]