

ICONOGRAFÍA DE LOS SIERVOS (1245-1431)

SARA BORSI

La lectura iconográfica de la herencia que los artesanos y artistas nos han dejado, voluntariamente *ut memoria non pereat* o voluntariamente, no puede ser arrancada del conexo histórico, social y por tanto cultural que la generó: la investigación por parte de los Siervos de María de la expresión artística de la propia devoción entre intuición e institucionalización se concretiza en un recorrido análogo a cuanto, en general, sucede en la historia del arte que, Entre el Doscientos y Trescientos, vio aquel proceso de evolución en sentido naturalista del hacer artista con la venida de Giotto que «cambió el arte de griega en latino» (Cennino Cennini). Las dos categorías, arte griega/arte latino, permanecen la llave de lectura más comprensible de los acontecimientos artísticos y culturales de amplio respiro, aún si la simplificación lleva casi siempre a la banalización de fenómenos en realidad irreductibles al sencillo binomio abstractismo/naturalismo.

Los primeros testimonios artísticos vinculados a la comisión de los Siervos son las *Maestà* de Coppo de Marcovaldo realizado para los conventos de Siena (1261, pero nuevamente pintada por un anónimo del doscientos) y Orvieto: documento tangible del perdurar de una estética hierática y simbólica heredada del filón dominante de la tradición bizantina.

El nuevo humanismo, que verá el florecer de la era ‘vulgar’ en literatura así como en las artes visivas, llevará también la iconografía mariana, y por tanto servita, a acercarse a temas de más fácil habla, como la *Anunciación* y la *Crucifixión*, en la representación de las cuales la figura de María sufre aquel proceso de humanización que, pasando por las Madonas ‘glykopholuse’ y ‘galaktotrophuse’ de ámbito del doscientos, alcanzará, desde la mitad del Trescientos, a las múltiples variaciones llegadas hasta nosotros, tomadas de fuentes escritas canónicas o apócrifas o, simplemente, de un proceso de formalización de la ‘visualización interior’, ejercicio de oración ordinario de una *clericus* o de una común educación: *Virgen del parto*, *Virgen de la humildad*, *Piedad*, *Virgen de la Misericordia*, la *Anunciación* ambientada entre los muros domésticos.

El humanismo tardo medieval y el proceso de institucionalización de la Orden de los Siervos, paralelo a la afirmación de las demás Órdenes mendicantes, llevarán también a la institucionalización iconográfica de los personajes más significativos de la Orden misma, primero entre todos san Felipe Benicio.

Este es el cuadro general del proceso evolutivo de la iconografía servita en los años en cuestión, antes reconstruido de una manera exhaustiva por los historiadores Ermes Ronchi y Franco Andrea Dal Pino, Eugenio Casalini, Pacifico Branchesi y David M. Montagna.

Mi investigación, dada mi formación y vocación, se ha desarrollado por cada ‘obras’: o bien, el recorrido iconográfico general –trazada preciadamente por los susodichos- ha sido estudiado *in loco*, a través las construcciones más importantes de los Siervos en Italia central, con el intento de explicar, por medio de la historia de la Orden, y del monumento, los cambios de gusto, y por tanto, aquellos relativos a la iconografía.

Obviamente, en la presente comunicación, no podré dar cuenta de todos los resultados de mi investigación, sino buscaré de enuclear los pasos más significativos e inéditos.

Reenviando a las aportaciones del padre Casalini para cualquier profundización, quisiera comenzar de Florencia, en cuanto las fechas del 1250, concesión de inicio de los trabajos en Cafaggio, y de 1252, realización de la importante *Anunciación* acheropita, son las primeras que tenemos relativamente a una construcción y a una comisión de pintura de los Siervos¹.

¹ E.M. CASALINI, *La SS. Annunziata di Firenze. Studi e documenti sulla chiesa e il convento*, 1, Firenze 1971; 2, Firenze 1978; IDEM, *La Santissima Annunziata nella storia e nella civiltà fiorentine*, in *I tesori dell'Annunziata a Firenze*, Firenze 1987, pp. 75-

Como es importante, la fecha 1252 es la recordada por el humanista Pablo Attavanti en el *Dialogus fratris Pauli florentini de origine Ordinis Servorum ad Petrum Cosmae* (ca 1465), donde narra la leyenda de la imagen acheropita aparecida en el oratorio de Cafaggio. La imagen probablemente existía ya en 1287, cuando se celebraba la fiesta religiosa en la plaza el 25 de marzo. Sin embargo, la *compositio* y la *dispositio* evocan módulos del trecentos y, seguramente, el rostro de la Virgen ha sido nuevamente pintado en el primer Cuatrocientos²: ella tiene el libro abierto frente a sí, en la frase del profeta Isaías, retomada del evangelista Mateo: «Ecce virgo concipiet et pariet filium», según una iconografía ligada a un concepto de *status* social y, pues, existencial de la mujer directamente proporcional al cultural³.

La Virgen ‘pre-humanista’, pues, tomada por el ángel empeñado no en trabajos domésticos, sino en la lectura de las sagradas Escrituras, abre aquí en la actitud que Baxandall, deteniéndose sobre la terminología del cuatrocientos a través de la desempeño atento de los sermones de los frailes predicadores, define la *humiliatio*: es decir el momento en el cual pronunciando las palabras «ecce ancilla Domini», se somete a la voluntad del Omnipotente⁴.

En otra obra presente a la Santísima Anunciación deja percibir aquel cambio de gusto que llevará a la humanización e interiorización de la religiosidad a través de los acontecimientos históricos y religiosos del siglo anterior: es el retablo, atribuido a Bernardo Daddi, conocida como *Virgen del socorro* por haber sido colocada en el ‘500 en la homónima capilla, donde se presume hubo una imagen suya⁵.

En realidad, el retablo presenta a la Virgen y el Niño que se intercambian una mirada intensa y afectuosa, como antes la estatuaria gótica había enseñado a los escultores toscanos y como, en pintura, la habría traducido las escuelas florentinas y de Siena en el prototipo de la Virgen ‘glykopholusa’: Cimabue y Duccio habrían inaugurado una nueva relación entre la Virgen y el Niño, consintiendo a éste de jugar con el barboquejo de la madre, invención iconográfica retomada de muchos alumnos y discípulos, como el sobrino Segna de Buenaventura, que para los Siervos realizó los iconos de Siena y de Casole d’Elsa.

El módulo cobrará suceso en todo el Trecentos, hasta cuando tomarán los otros temas iconográficos mayor importancia, expresión de la progresiva humanización de la divinidad: siempre de la Santísima Anunciación proviene el retablo, ahora en la Galería del Academia de la *Virgen de la leche* de Agnolo Gaddi. La imagen de la virgen ‘galaktotrophusa’ no es más que una de las expresiones de una civilización radicalmente transformada en sus estructuras y en sus concepciones.

Ya desde la mitad siglo XIII, la positiva unión económica que, con la perfección de técnicas y actividades agrícolas y económicas, llevó al crecimiento demográfico y a una mayor circulación de bienes, y en seguida, de moneda, volviendo a dar una Europa enroscada en sus castillos y en sus monasterios, y la afirmación de las Órdenes mendicantes, con su obra de predicación sistemática y con su estrategia de penetración profunda en los acontecimientos de las *civitates*, trazaron un cuadro nuevo que no sólo fue concretamente el resultado y la premisa de la transformación de un sistema social rígido y piramidal con la llegada de la ‘burguesía’, sino fue también junto causa y consecuencia de una nueva confianza en el hombre y en sus potencialidades. A nivel político, pudieron afirmarse los comunes, con la progresiva disgregación de dos poderes universales que

95. La síntesis de los susodichas aportaciones está expuesta de una manera sucinta en IDEM, *La SS. Annunziata di Firenze. Guida storico-artistica*, Firenze 2008.

² El rostro de la Virgen, según las últimas restauraciones, ha sido seguramente vuelto a pintar en el primer Cuatrocientos (cfr. *Fuentes iconográficas*, a cargo de F.A. Dal Pino y E.M. Ronchi, in *Fuentes histórico-espirituales*, II, Pro-manuscrito. Traducción de fray Ángel M. Camarillo osm, p. 369). Los primeros documentos que hablan de un altar con la imagen de la Anunciación se remontan a 1341: CASALINI, *La SS. Annunziata di Firenze. Guida*, pp. 24-29.

³ Is 7, 14; Mt 1, 23.

⁴ M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino 1978 (Oxford 1972), pp. 60-63.

⁵ CASALINI, *La SS. Annunziata di Firenze. Guida*, p. 45; *Fuentes iconográficas*, en *Fuentes histórico-espirituales*, I, p. 414.

habían controlado el orden terreno según las jerarquías que se imaginaban en el reino celestial. A nivel cultural, se afirmó una renovada relación con la naturaleza, no vista más como fuerza hostil, sino como medio de llegar a Dios Padre y Creador (como al en efecto fue celebrada por los protagonistas del siglo, de san Francisco a Dante), mientras las nuevas urgencias culturales y de alfabetización forzaron a crear nuevas formas de instrucción diferentes de los *scriptoria* anexos a los monasterios o a los capítulos, organizando aquellas agencias de secularización que llegarían a ser *universitates* sobre los precoces ejemplos de París y Bolonia de 1088 y 1188.

En este fermento cultural, el cristianismo, que había invadido todo aspecto de la vida social e individual del Medioevo por aquel *horror vacui* que caracteriza la cultura y también la estética altomedievales, regresa a ser marginado a un *témemos* (>*templum*> lugar cerrado, templo) que, en la realidad concreta de la ciudad comunal, es la iglesia: solamente aparentemente separada de la vida cotidiana, porque de ella se vuelve apropiar por medio de aquella renovada iconografía que ve sustituir, en lo que se refiere a los iconos marianos, los modelos hieráticos bizantinos de la ‘odighitria’ con aquellos de la Virgen ‘glykopholusa’ y ‘galaktotrophusa’ del Trecentos.

Junto a estos temas iconográficos, siempre en ámbito servita, se asiste a la difusión del tema de la Virgen en varios momentos de la anunciación: del Trecentos siempre más a menudo ella tiene en mano el libro de las Horas o aquel con las profecías de Isaías; además a la imagen florentina a la cual hemos apenas dicho, aquella poco importante de la primitiva iglesia de los Siervos en Sansepulcro, re propuesta en esta inédita lectura, puede constituir un ejemplo.

El fresco, realizado entre el final del Trecentos y el inicio del Cuatrocientos, es todavía visible en la iglesia altotiberina de los Siervos de María, radicalmente transformada en el curso del Setecientos por voluntad del padre Simonetti, en su registro de cuentas y de memorias de la construcción él se preocupó anotar la presencia de una capilla de la Virgen del Parto, que llevaría el nombre de la imagen homónima frescada en el nicho hasta ahora visible en el límite del presbiterio, entre el primer pilar y la primera columna a izquierda de quien entra. Las noticias reportadas, publicadas por Polcri, hasta hoy no ha sido desmentida. En realidad, yo considero que el fresco represente la *Anunciación*. En efecto las investigaciones iconográficas sobre el tema de la *Virgen del parto*, imagen devocional que tendrá su desarrollo y su ocaso en el arco de poco más de dos siglos, es decir desde la mitad del Trecentos al abrirse del Quinientos, han llevado a la posibilidad de generalizar en prototipo iconográfico: la Virgen es representada en pie, con el vientre inflado bajo la cintura, y de siempre tiene en la mano el libro de oración cerrado, emblema al mismo tiempo del *Verbum* encarnado, del *status* social y cultural de la Virgen, y, por último, del principal actitud con el cual es pintada en el Nuevo testamento, aquel de la *cogitatio o meditatio* (Maestro de San Martín a la Palma, *Virgen del parto con san Francisco*, Florencia, santa María en Camp; Nardo de Cione, *Virgen del Parto*, Florencia, san Lorenzo). Allá donde el libro aparece abierto, se leen claramente las palabras del *Magnificat*: y así para la imagen del tardo trecentos de las Galerías de la Academia de Venecia y para el retablo central del tríptico de Bernardo Daddi hoy en los Ángeles⁶.

Así pues, el fresco en la iglesia de los Siervos de Sansepulcro puede ser re interpretado a la luz de las palabras legibles sobre el libro que la Virgen tiene abierto hacia el espectador: es en efecto posible interpretar aquello que permanece de los signos gráficos «ecce virgo [...] voca [...]» como las palabras de Is 7, 14: «Ecce virgo concipiet et pariet filium e vocabitis [o *vocabis o vocabitur*] nomen eius Emmanuhel». Son las mismas palabras que se leen sobre el libro de la Anunciación acheropi de Florencia, las mismas que tornan, del Trecentos en adelante, en oras *Anunciaciones*, vale por odas el fresco de Pinturicchio en la Capilla Baglioni en Spelo, en Umbría (1501): letrero al tornasol que comitentes, artistas y usuarios vinculan la frase profética a la anunciación y por tanto al momento de la concepción de María. Un ulterior elemento que confirma

⁶ *La Madonna nell'attesa del parto. Capolavori dal patrimonio italiano del '300 e '400*, Milano 2000.

tal vínculo estrecho es el hecho que la frase de Isaías sea reportada por el evangelista Mateo que, dejando la secuencia narrativa del anuncio del ángel a María, sintetiza con el «ecce virgo» todo cuanto precede el nacimiento de Cristo: el casamiento, la concepción por obra del Espíritu Santo, el sueño de José, la aceptación. Creo pues, que en el general, la frase profética y evangélica haya representado una de las fases de la anunciación: si en Florencia el anónimo pintor la introdujo en el momento de la aceptación por parte de María del misterio de la encarnación, en Sansepolcro fue usada para expresar la *Virgen anunciada*, con la sonrisa del milagro sucedido evidente en el rostro⁷.

Entre el Trecentos y Cuatrocientos, pues, la imagen colectiva y las urgencias religiosas llevaron al hombre a hacer las cuentas con una realidad desmagnificada, que puede ser expresada, medida, investigada, imitada sin ‘revelaciones’, con los instrumentos de la razón. Es un hombre que va a la iglesia, aún para expiar las culpas de una conducta de vida no siempre conforma a las normas de la Sede apostólica, para invocar la protección de la Virgen por intercesión de los santos protectores, pero es también un hábil calculador, capaz de ser *faber fortunae suae*. Por esta nueva tipología humana el Medioevo ‘crea’ el Purgatorio y, en ámbito iconográfico, en particular en la iconografía mariana, nacen nuevos módulos, como, precisamente, la *Virgen de la misericordia o del manto* y la *Virgen del Purgatorio o de las ánimas*.

La imagen de la *Virgen de la misericordia*, con la Virgen que acoge los fieles bajo el amplio manto, expresa una urgencia religiosa atávica que invade todas las culturas de la antigüedad a hoy: la necesidad de protección contra las fuerzas hostiles, de las cuales la humanidad se siente amenazada, ha dado origen a mitos semejantes en civilizaciones lejanas en el tiempo y el espacio. Sin embargo solamente el ‘cielo’ cristiano se ha abajado hasta la tierra para acoger en su seno una humanidad dispersa.

El paraíso terrestre perdido es, en la vida terrena, una esperanza de reunificación al divino que encuentre, en la simbiosis con el icono mariano, *refugium peccatorum*, una momentánea protección *a malo* y una catártica satisfacción. En cierra por tanto en sí una prepotente urgencia religiosa y existencial (en una palabra, la sobrevivencia en la espera de la vida eterna), pero también las instancias culturales más comunes (como el deseo de asistir a la narración y juntos a la contemplación del ‘sagrado’), la imagen será una de las más comunes del repertorio mariano. En efecto, en una única fórmula resuelve la doble solicitud: al mismo tiempo lo trágico del hecho humano y ofrece al espectador un icono solemne y triunfal. Algunas comisiones unidas a los Siervos en los años en cuestión han sido las de Bernabé de Módena para la iglesia de Génova y Juan de Pablo para la de Siena.

Un dato significativo, y en cuanto posible es deducir lo que nos ha llegado hasta nosotros o extrapolado por las contribuciones de Casalini, pero todavía objeto de estudio e investigación, es la presencia del tema iconográfico de la *Virgen del Purgatorio* en la decoración de importantes edificios de los Siervos de María: Florencia, Siena, Todi. Aquí, antes de sellar la institucionalización de la Orden, los Siervos celebran la devoción profunda a la Virgen, que como se lee en los laudarios, llega a ser «puente», mediadora entre tierra y cielo: en particular, en el coral G del convento de Siena, en el cual es relegado un manuscrito de final ‘200 que contiene (ff.128-149v) algunas laudes marianas, se lee: «Ave, mujer nueva, [...] tu fármaco eres / de nuestra salvación. [...] tu monte, tu puente, tu fuente, [...] Oh verdadera cerradura (de nuestro refugio, oh llave (de la puerta, a nosotros todavía abres / el templo de la visión. / *Guía a aquellos que esperan en ti. Amén*» (coll. 128-132); «Ave, virgen de las vírgenes, [...] Ave, puerta del perdón» (coll. 145v-147)⁸.

⁷ E.M. RONCHI, *Iconografia della Madonna del parto*, *ibidem*, pp. 27-33.

⁸ *Fuentes litúrgicas*, en *Fuentes histórico-espirituales*, I, pp. 172-173, 175-179.

Según el análisis literario dado por Pacífico Branchesi⁹ la figura de María es delineada con imágenes derivadas del Antiguo Testamento, pero releída a la luz del Nuevo: la Virgen es cantada como «el signo de la Pascua ya realizada, pero también de la esperanza escatológica, porque donando al verdadero Salomón, por tanto la sabiduría evangélica, abre el camino hacia el templo no hecho, donde todo es contemplación». Retomada también de la literatura, la imagen escatológica fue hecha tangible y visible por las representaciones que quisieron dejar los Siervos, todavía aprovechable en Todi y en Siena.

La iconografía de la Virgen que extrae las ánimas del Purgatorio para presentarlas a la puerta del Paraíso hace referencia a un tema importante de la devoción traducida en imagen de inmediata comprensión: en Orvieto, en la iglesia de San Lorenzo de los Araris, está zona Lorenzo en extrayendo del Purgatorio las ánimas (c. 1330); más famoso y (si se acepta la fecha *ante* 1325 de Marcelo Angheben) primer ciclo monumental sobre tema es el de la escuela de Rímini-giotesca del ‘cappellone’ de San Nicolás en Tolentino, donde sin embargo es un ángel a trasladar el alma de fray Peregrino, mientras san Nicolás, todavía en vida, celebra la misa de sufragio (parte del fresco desaparecido)¹⁰.

La iconografía más antigua, y con una fuerte ascendencia ‘clásica’, ya desde final del ‘200’ circulaba en los corales: el más antiguo, a hoy, parece ser el de Santo domingo en Gubbio, conservado en la local sección del Archivo de Estado de Perusa. En el folio 104v una espléndida miniatura perfectamente conservada retrae la liberación de las ánimas del Purgatorio por parte de los ángeles, las Victorias-Nikai de la civilización clásica, que, precisamente, vencen la ‘muerte’: el tema de la Virgen salvadora, *nike* ella misma, es invención toda medieval, así como el culto de santos y por tanto su vinculación a la Virgen en la obra salvadora. Esto llega a ser visible en Todi, Siena y siempre en Toscana, a Paganismo¹¹.

En Todi la iconografía se enriquece de significado teológico y doctrinal con la inserción de un tercer mediador, san Felipe Benicio, que en el paso del Purgatorio al Paraíso hace de trámite entre la Virgen y san Pedro. Del Trescientos al Quinientos la iconografía del ‘beato’ Felipe, muerto en Todi en 1285, ha sido una de las expresiones más felices de la espiritualidad de los Siervos de Santa María. El fresco de Todi, fechado en 1346, que ocupa la luna grande de la cabecera del coro de las Clarisas, tal vez antiguo capítulo de los Siervos, ha sido ampliamente estudiado por los investigadores de la Orden, a los cuales se reenvía para cualquier profundización.¹²

También en Florencia, según las indicaciones de Casalini, existía una capilla de la Virgen de las ánimas. Por tanto las imágenes, o al menos lo que queda de ellas dentro de la Santísima Anunciación, ofrecen ocasiones de reflexión importantes a propósito de la evolución de la iconografía de los Siervos y su contexto histórico-cultural de referencia, también a propósito de la espiritualidad de la Orden de la intuición a la institucionalización.

⁹ P.M. BRANCHESI, *L'Ordine dei Servi di santa Maria e il culto mariano (secoli XIII-XV)*, in *Gli studi di mariologia medievale. Bilancio storiografico*. Atti del Convegno mariologico della Fondazione Ezio Franceschini, a cura di C.M. Piastra, Firenze 2001, pp. 113-158.

¹⁰ M. ANGHEBEN, *L'iconografia del Purgatorio*, in *Escatologia, aldilà, purgatorio, culto dei morti. L'esperienza di san Nicola da Tolentino*, a cura del Comitato Nazionale per il VII Centenario della morte di San Nicola da Tolentino 1305-2005, Tolentino 2006, pp. 121-174.

¹¹ G. FREULER, *Biagio di Goro Ghezzi a Paganico: l'affresco nell'abside della chiesa*, Milano 1986.

¹² D.M. MONTAGNA, *Iconografia beniziana antica, I. Il beato Filippo servo della Vergine e mediatore di salvezza (un affresco del 1346 riscoperto nell'antico convento di San Marco di Todi)*, «Studi Storici OSM», 29 (1979), pp. 423-427 (Montagna había ya presentado una primera documentación en *Bibliotheca Sanctorum*, V, Roma 1964, coll. 752-756). A.M. SERRA, *Iconografia*, in *Un santo nella Firenze del Duecento. Filippo Benizi da Firenze*, Bivigliano 1972, pp. 67-71, reproduce también el fresco tudertino antes de la restauración; el mismo fresco había sido ya publicado también en «Studi Storici OSM», 17 (1967), tav. V, con la fecha «sec. XV?», en el artículo de G.M. BESUTTI, *La "Legenda" perugina di san Filippo da Firenze*, pp. 91-115. También Casalini, maizando la fecha, publica la imagen en *La Madonna delle anime*, «Riparazione Mariana», 63 (1978), pp. 233-235. Cfr. también C. GRONDONA, *Todi storica e artistica*, Todi 1981, pp. 200-207; *Fuentes iconográficas*, en *Fuentes histórico-espirituales*, I, pp. 418-419.

Precisamente sobre éste último aspecto, Florencia es todavía punto de referencia para la codificación iconográfica que Taddeo Gaddi hizo de la *Legenda de origine* redactada probablemente, en su forma final del 1318, por el prior general fray Pietro de Todi¹³. El retablo de su *Virgen de los Siervos* (1332-1334) era una ilustración inmediata y significativa de la historia del origen de la Orden, así como la contemporánea *Legenda*.

En el citado primer volumen de *Fuentes histórico-espirituales* (p. 423) Dal Pino traduce un texto latino impreso de 1717, en el cual se describe e interpreta la iconografía del desaparecido retablo: «En medio del retablo se representó el momento en el cual la Madre de Dios ordena a los Siete santos Fundadores de su Orden de revestir el hábito negro en memoria de los dolores por ella sufridos en la pasión de su Hijo; y así está compuesta la escena. En la parte central de pie está la misma beata Virgen, asistida a los lados por dos ángeles en forma humana. A la derecha está san Agustín con un libro en la mano, porque de él la Orden de los Siervos tomó la Regla; en la izquierda en cambio está san Pedro Mártir, trabajador de la Orden; por un lado, poco alejados aparecen tres religioso revestidos del hábito negro como vestían los Siervos de María en antiguo [la nota a pié de página precisa que el texto en otra parte recita: “la capucha pequeña y estrecha, el hábito o escapulario más corto de la túnica, la capa estrecha”]; otros tres frailes están del lado opuesto. Todos están en genuflexión y miran con gran devoción la beatísima Virgen María a los cuales pies, igualmente en genuflexión, está un séptimo fraile de la misma Orden, al cual como signo de imposición del hábito, la misma Virgen beata, tomando con la derecha el propio velo de color negro, se lo extiende sobre las espaldas».

El mismo redactor de la ficha da después algunos importantes aclaraciones: la Virgen está vestida como prevén las leyes suntuarias de Florencia en los siglos XIV-XV (vendras blancas cerradas bajo el mentón, manto negro que cubre la persona de la cabeza a los pies); María no tiene el Niño, estando en estado de viudez; el fraile en genuflexión, que hace de homenaje de sí y de los demás seis, representa a toda la Orden, con el hábito completo; gestualidad es la de la civilización feudal: la Señora, patona y mediadora, acepta el homenaje del vasallaje, que se ponen libremente a su servicio, y le garantiza la protección.

También las construcciones de Siena y Orvieto ofrecen elementos útiles de reflexión en el análisis de los cambios iconográficos: en ambos casos, las comisiones son unidas a la personalidad curiosa de Coppo de Marcovaldo heredero de aquella cultura de transición todavía portadora de los valores gráficos de la poética bizantina, pero que abrió el camino a la afirmación del empirismo giottesco. La *Majestad* de Orvieto de 1268 es la segunda de sus tres obras ciertas: representa según el módulo de la *Sedes sapientiae* y de la ‘odigitria’, la Virgen toca el piececito del Niño, evocando el tema de la previsión de la muerte. Abstracta y simbólica, la imagen es todavía más ‘fácil’ interpretación de aquella de Siena, más antigua (1261) pero vuelta a pintar por un de la escuela de Duccio en el Trecento: en esta en efecto aparecen los dos arcángeles Gabriel y Miguel, evocando, respectivamente, la iconografía de la anunciación y la de la Virgen de las ánimas en un solo icono denso de simbolismo.

En ambos edificios están presentes obras de ámbito de Simone Martini: el político de Orvieto ahora fragmentario y la virgen de Lippo Memmi en Siena son testigos del convergir del gusto hacia las nuevas urgencias visivas: del simbolismo a la narración, podríamos decir, de la alegoría al naturismo, en aquella nueva visión de la vida y de la realidad que ha producido, como hemos visto, iconografías como la *Virgen del Purgatorio o de las ánimas*¹⁴.

La iglesia de Siena ofrece un ulterior filón importante de investigación iconográfica, el concerniente a los personajes de la Orden: con la redacción definitiva de la *Legenda de origine* tuvo inicio aquella institucionalización aún iconográfica de los personajes de la Orden con los primeros

¹³ *Fuentes iconográficas*, en *Fuentes histórico-espirituales*, I, pp. 398, 420-421.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 400-403, 410-412.

retratos de los fundadores¹⁵. Los frescos de ámbito lorenzianos y los relieves con *Historias de la vida del beato Joaquín* hoy en la Pinacoteca Nacional son los primeros resultados¹⁶.

El Cuatrocientos se abre con acontecimientos importantes en el plano histórico y artístico: en lo que se refiere a los Siervos, participaron al concilio ecuménico de Constanza (1414-1418) que puso fin al cisma de Occidente. Pocos años después, en 1430, nacía en Brescia la Observancia de los Siervos, del cual fresco descubierto en 1964 en el convento de la Santísima anunciación de Florencia parece conmemorar el origen: la *Virgen de la misericordia* protege por un lado siete frailes (los fundadores de la Orden), del otro los seis iniciadores de la Observancia.

Mientras siguen a llenado las iglesias de efigies de santos de la Orden, además a los pies de la Virgen, e imágenes de la vida de la Virgen, según la *Legenda aurea* de Jacopo de Varazze, el Evangelio de Santiago y el Proto evangelio de Mateo: escritos apócrifos que en el curso del '400 tuvieron su máxima difusión, celebrando a María no sólo como 'icono' sino como 'narración'.

¹⁵ F.A. DAL PINO, *Spazi e figure lungo la storia dei Servi di santa Maria (secoli XIII-XX)*, Roma 1997: el autor recorre la historia de la Orden y sus personajes principales presentando y reelaborando investigaciones ya publicadas en años anteriores.

¹⁶ V. LUSINI, *La basilica di Santa Maria dei Servi in Siena*, Siena 1908; C. BRANDI, *Il restauro della Madonna di Coppo di Marcovaldo*, «Bollettino d'Arte», 25 (1950), pp. 160-170; Z. PEPI, *La basilica di Santa Maria dei Servi*, Siena 1970; F.A. DAL PINO, *I tre rilievi con storie della vita del b. Gioacchino da Siena conservati presso la locale Pinacoteca*, in IDEM, *Spazi e figure*, pp. 527-537; A. VANNINI, *La Basilica dei Servi di Siena*, Siena 2007; *Duccio. Alle origini della pittura senese*, catalogo della Mostra, Milano 2003.