

tina no carecía de posibilidades de desarrollo nos lo demuestra el modo en que el «antiguo» griego de Duccio se entrelazará con el «moderno» gótico en Simone Martini y Pietro Lorenzetti, o con el «latino» de Giotto en Ambrogio Lorenzetti. Aunque la postura de Cimabue con respecto a las ideologías religiosas de su época es más comprometida que la de Duccio, la solidaridad ideal de los dos artistas y, en cierto sentido, sus posiciones históricas, no dejan de presentar ciertas similitudes como las que mostrarán, al final de otro gran ciclo histórico, dos grandes maestros contemporáneos: Picasso y Braque.

Capítulo I

El Trecento

GIOTTO

La comparación entre Dante y Giotto tiene un fundamento histórico: Giotto, nacido cerca de Florencia en torno a 1266, fue coetáneo, conciudadano y, si hemos de creer a la tradición, amigo de Dante. Pero comparación no significa paralelismo: se ha señalado con certeza (Battisti) que, entre el poeta y el pintor, las divergencias prevalecen sobre las analogías. Pero, precisamente porque operan en dominios y con intenciones distintas, Dante y Giotto son los dos grandes pilares de una nueva cultura consciente de sus propias raíces históricas latinas. La obra de ambos tiene el mismo valor de *summa*, de síntesis de grandes experiencias culturales, de sistema. El sistema de Dante presenta una estructura doctrinal modelada sobre el pensamiento de Santo Tomás, mientras que el de Giotto muestra una estructura ética que deriva de la otra fuente de la vida religiosa del siglo XIII, San Francisco.

Los escritores del Trecento, comenzando por el propio Dante, se apercibieron de la enorme importancia de Giotto: ya no es el sabio artesano que trabaja, al hilo de una tradición, al servicio de los supremos poderes religiosos y políticos, sino el personaje histórico que cambia la concepción, los modos y la finalidad del arte ejercitando una profunda influencia sobre la cultura de su época. De él no se exalta sólo la mera pericia en su arte, sino su genio inventivo, su interpretación de la naturaleza, de la historia y de la vida. El mismo Dante, tan orgulloso de su propia dignidad de escritor, reconoce en Giotto a un igual cuya posición con respecto a los maestros que le han precedido es similar a la suya propia con respecto a los poetas del *dolce stil nuovo*. Petrarca, aunque por sus gustos literarios tiende a preferir a los sieneses, dice que la belleza del arte de Giotto se capta más con el intelecto que con los ojos. Boccaccio, Sacchetti o Villani insisten, más o menos, sobre el mismo motivo: Giotto ha hecho *renacer* la pintura muerta desde hacía siglos dándole *naturaleza* y *gracia* (*gentilezza*). El periodo en el que el

arte estuvo como muerto fue aquél en el que se encontraba dominado por la influencia bizantina; liberándolo, Giotto lo vuelve a unir con las fuentes clásicas, con un arte cuyos contenidos esenciales eran la naturaleza y la historia. Para los hombres de la Edad Media, la antigüedad es el mundo de la filosofía «natural»: la *naturaleza* de Giotto no nace de la observación directa de lo real, sino que es recuperada desde la antigüedad a través del proceso intelectual del pensamiento histórico. Historicismo, naturaleza y altura intelectual son, en el arte de Giotto, una sola cualidad.

El modo *histórico* de pensar, que ve las acciones determinadas por una finalidad que las justifica, es antiguo y cristiano: para Giotto, el antiguo no es supervivencia, evocación ni modelo, sino experiencia histórica que debe investir el presente. A finales del Trecento, Cennino Cennini, pintor y teórico, escribe que Giotto «cambió el arte de pintar de griego a latino y lo llevó al moderno». La tradición que rechaza es bizantina (griega) y el lenguaje que instaura moderno (gótico): Giotto se incluye, pues, en el ámbito europeo de la cultura gótica, pero elimina de ella cuanto conservaba de bizantino y construye una cultura basada sobre el «latino». Medio siglo después, Ghiberti, escultor humanista pero aún ligado a la tradición gótica, escribe que Giotto «abandonó la tosquedad de los griegos... adoptó el arte natural y con él gracia, no saliéndose de las medidas». «Tosquedad» es, para Ghiberti la rigidez expresiva del arte bizantino, la ausencia de *pathos* en los iconos hieráticos o el exceso de *pathos* del llamado expresionismo bizantino (véase, por ejemplo, el *Descendimiento de Aquileia*). También en el gótico francés y alemán se oscila entre lo estático y lo trágico: Giotto transforma la inmovilidad icónica en grandiosidad monumental, la tragedia en drama; y la medida de la que no se sale es la medida moral por la que el sentimiento no se exaspera sino que se transforma en acción. La catarsis del drama está en la evidencia misma de su inspiración moral, en la coherencia de la acción.

Al arte de lo inefable, Giotto opone un arte que lo dice todo, lo divino y lo humano: la claridad formal del discurso supera al mismo tiempo la inmovilidad imparable y la violencia inhumana del grito o del gesto.

Según la tradición, Giotto fue discípulo de Cimabue y pronto lo superó oscureciéndolo. Este origen en Cimabue es seguro, pero ya las primeras obras conocidas de Giotto demuestran el conocimiento del ambiente romano, de Cavallini. Esta es una de las fuentes de su cultura latina; la otra es la escultura pisana, especialmente la de Arnolfo, que trabajaba en Roma a finales del siglo XIII. Desde Roma, probablemente partió Giotto para ir a pintar a la basílica superior de Asís, cuya decoración fue

promovida e impulsada por la Curia romana. Y a Roma volvió en otras ocasiones, siempre para trabajos de gran envergadura: el fresco para el Jubileo de 1300 en San Juan de Letrán, el mosaico con la *navicella* del atrio de San Pedro.

La historia de la decoración de la basílica de Asís está ligada a la historia religiosa de la Orden: combatida por seguidores intransigentes de los ideales franciscanos de humildad y pobreza, patrocinada por aquellos que, conscientes de la fuerza espiritual de la orden, pretendían encuadrarla cada vez en mayor medida en la acción política y religiosa de la Curia. Y ésta última es la corriente que termina por prevalecer. Un primer grupo de pinturas se inicia en 1277 y allí trabajan Cimabue, Duccio, Torriti y otros pintores romanos; es un dato incierto la participación también de Giotto en torno a 1290: algunos le atribuyen, en la parte superior de la nave, las *historias del antiguo y el nuevo Testamento*, de muy alta calidad y estilísticamente relacionadas por una parte con el linealismo de Cimabue y, por otra, con la plástica de masas coloreadas de Cavallini.

De cualquier forma, Giotto es el único protagonista del nuevo ciclo, en la parte inferior de la nave, que se inicia inmediatamente después de 1296 gracias a la iniciativa moderna y libre de prejuicios del nuevo General de los Franciscanos. Ya existían en la basílica inferior frescos con historias de San Francisco: el hecho nuevo es que la serie giottesca no tiene carácter biográfico ni hagiográfico sino que, aún respetando las fuentes históricas, conceptual y demostrativo. Su meta es diseñar en sentido histórico, y no legendario o poético, la figura del santo «moderno», creador de un movimiento en triunfal expansión y cuya fuerza impulsa la renovación de la Iglesia. La figura que destaca en los frescos de Giotto no es, ciertamente, la del «poverello» descrito por Tommaso da Celano o la del asceta sufrido retratado por Cimabue: es una persona llena de dignidad y autoridad moral cuyos actos, antes que milagros, son hechos memorables e históricos.

Para Giotto, hecho histórico es el que realiza y revela un designio divino y, como tal, no es episódico que suceda en cualquier lugar y momento; en su realización revela, con extrema intensidad y claridad, toda la realidad. Los hechos representados son muchos y diversos: se refieren a la profesión de humildad y pobreza, al apostolado del santo, a la construcción de la Orden, al apoyo dado a la Iglesia. Cada hecho se presenta como una diversa estructura del espacio mediante la dislocación de las masas compositivas; pero, aún a través de estas diferentes configuraciones, el espacio se muestra siempre con un valor constante, absoluto y universal. No hay entre las distintas historias una continuidad narrativa: la unidad del ciclo viene dada por la relación constante entre el espacio pictórico de

Fig. 3

San Francisco
representa una revolución para Giotto,
sus historias no son mito ni leyenda, son hechos que actúan con el deber ser de la humanidad en tanto que son hechos llenos de dignidad y autoridad moral

23. Giotto (*Colle di Vespignano, Mugello?, Florencia, h. 1266-Florencia, 1337*), *San Francisco entrega su manto al pobre caballero*; fresco; 2,70 x 2,30 m. Asís, San Francisco, iglesia superior.

las figuraciones y la espacialidad arquitectónica de la nave. El acuerdo viene establecido por un marco arquitectónico pintado, de tipo cosmatesco (otra prueba de la familiaridad de Giotto con el ambiente romano). El espacio de cada historia, relacionado con el de la nave por la breve perspectiva pintada, aparece como un espacio próximo y fuertemente construido, pero de ninguna manera ilusionista: se puede considerar como un cubo cuya cara frontal coincide con el plano del muro y que, en profundidad, presente inclinaciones, extensiones y estructuras determinadas por las exigencias de la «historia».

Fig. 23

En el segundo fresco de la serie, el *regalo del manto*, Giotto



parece fijar la fórmula de su métrica espacial: con las líneas de los montes traza las diagonales del cubo, y hace coincidir la cabeza del santo con su punto de cruce. El espacio viene construido como un plano inclinado (nótese el deslizamiento de los escalones de roca) que va desde la línea de base (la gran hendidura del primer plano) al margen superior del recuadro; sobre este plano inclinado se apoyan las figuras, como se ve por la posición de los pies. Observemos ahora que la cabeza del santo coincide, pero no de modo totalmente exacto, con el punto de encuentro de las diagonales, donde el triángulo azul del cielo se enmarca entre los triángulos pardos de los montes. Este alejamiento mínimo del esquema simétrico da comienzo a la acción, que se desarrolla como un movimiento extendido a todo el espacio, hasta los límites del horizonte: un hecho que manifeste una causa divina, afecta necesariamente a toda la realidad, pero no la sobrepasa, y su significado trascendente se revela enteramente en lo visible. Por ello, el *pathos* no se expresa mediante gestos agitados que parezcan deber continuarse más allá de la figura y del espacio que la contiene, sino que se incluye en el orden moral del obrar humano, del mismo modo que, en los clásicos, se incluía en el orden natural. El arte de Giotto es, en efecto, clásico, y no por imitación de las formas antiguas sino por su concepción total de la realidad (aunque sea entendida como relación entre lo humano y lo divino) que se da en el equilibrio de las masas cerradas, por la idea universal de la historia que expresa en cada hecho representado, por la plenitud con que la forma visible lo realiza todo, sin sugerencias ni alusiones. Por este clasicismo tan milagrosamente renacido, el San Francisco de Giotto encuentra en los volúmenes regulares del cuerpo y de la cabeza una pureza formal que no tiene parangón sino, en la distancia de los siglos, con la imitación del *auriga de Delfos*.

Fig. 24

Fig. 25

Todos los recuadros ejecutados o ideados por Giotto (los de la pared derecha y algunos de la izquierda) tienen una construcción en perspectiva; pero, puesto que es el hecho representado el que la determina no es nunca la misma. La forma del espacio cambia como los rostros, los gestos y las arquitecturas; pero la medida, la proporción, la suma de los valores, permanecen inalterados. En la *renuncia a los bienes paternos* se encuentran a un lado los parientes furiosos y al otro el santo con el obispo y los sacerdotes; las arquitecturas que aparecen sobre ambos grupos reafirman este contraste de sentimientos, porque a la izquierda están las casas de la rica burguesía y a la derecha un conjunto de edículos, que, aún sin repetir la forma de una iglesia, tienen un evidente carácter sacro. En el *milagro de la fuente*, los perfiles y los planos de las rocas corresponden exactamente a los grupos de las figuras: los monjes con el asno, el

renuncia a los bienes
2,70 x 2,30 m.;
asco, iglesia superior.
lagro de la fuente;
2,00 m. Asís, San
a superior.
sermón a los pájaros;
2,00 m. Asís, San
a superior.
aparición al capítulo de
70 x 2,30 m. Asís,
iglesia superior.



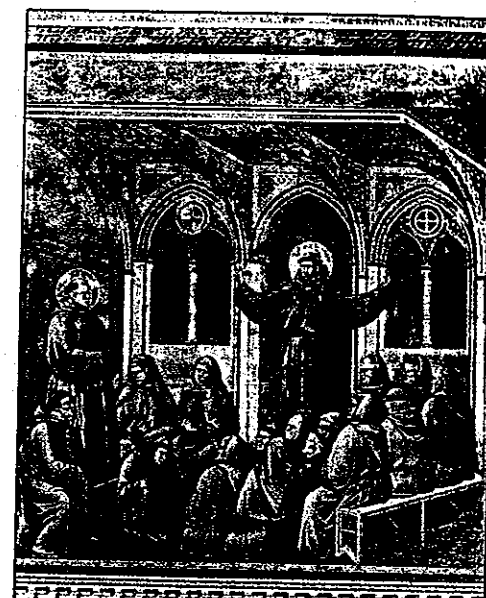
24



25



26



27

Fig. 26

Fig. 27

santo en oración, el sediento. Parecen casi esculpidas en la misma piedra árida del monte: el espacio está bloqueado por las peñas hendidas, entre las que se encuadra como una señal el azul del cielo. En el *sermón a los pájaros*, la cubicación sintética del espacio vacío se obtiene oponiendo simplemente a la leve curvatura del horizonte la vertical apenas inclinada del tronco y aislando en el azul del cielo la masa compacta del follaje de los árboles. En la *aparición al capítulo de Arles* la arquitectura fuertemente articulada sirve para indicar la estabilidad de la Orden y los brazos abiertos del santo se contraponen, con evidente función arquitectónica, por tanto, a los arcos ojivales del fondo.

Que para Giotto la *invención* de la historia representada y la estructura del espacio son una sola cosa se comprueba también por el modo en que organiza el trabajo. Está rodeado por ayudantes, a los que confía en ocasiones la mayor parte de la ejecución pictórica, reservando para sí mismo las partes más importantes y más difíciles. Y no siempre son éstas, como parecería lógico, las figuras o las cabezas de los protagonistas; a menudo se trata de detalles aparentemente secundarios que, sin embargo, si se mira bien, se muestran como puntos clave de la construcción espacial.

Fig. 28

En el *pesebre de Greccio* son de la mano de Giotto los elementos prospectivos, esenciales porque todo el significado reside en la yuxtaposición de dos entidades espaciales y de dos

28. Giotto, *El pesebre de Greccio*; fresco; 2,70 × 2,30 m. Asís, San Francisco, iglesia superior.
 29. Giotto, *Expulsión de Joaquín del templo*; fresco; 2,00 × 1,85 m. Padua, capilla de los Scrovegni.
 30. Giotto, *Noli me tangere*; fresco; 2,00 × 1,85 m. Padua, capilla de los Scrovegni.

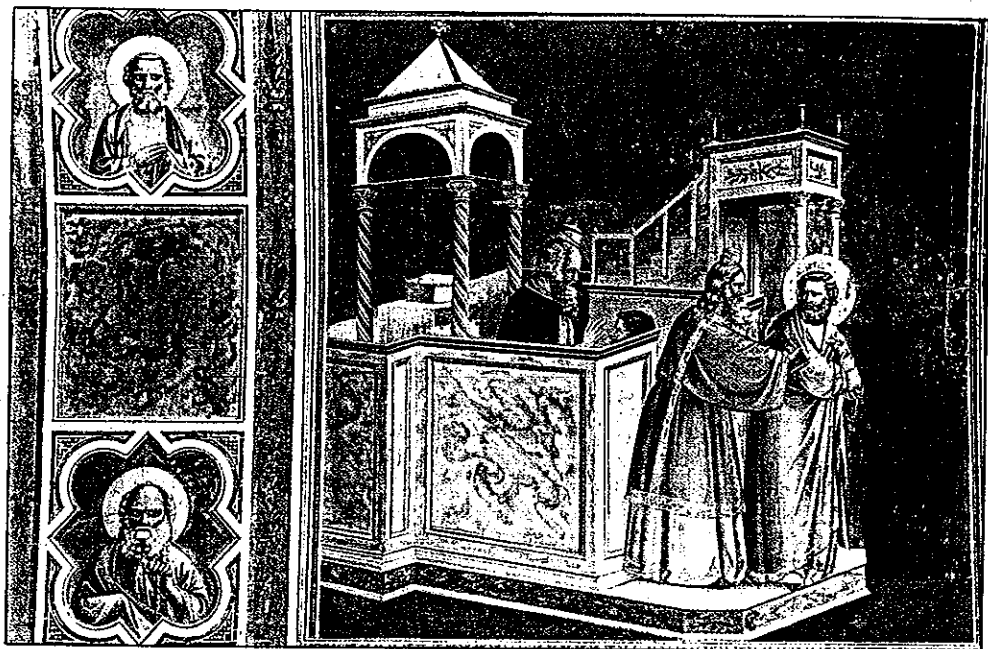


28

momentos de la «historia». Más acá del plano luminoso del iconostasis los clérigos y los notables cantan el osanna ante el milagro que se está realizando; más allá, se adivina la nave abarrotada por los fieles que esperan. La perspectiva del sagrario y del atril mide el espacio de más acá; el ambón y el crucifijo tendidos hacia la nave que no se ve sugieren la profundidad. Y Giotto pinta él mismo estos elementos, dejando para los otros la mayor parte de las figuras, no sólo porque representen una tarea difícil desde el punto de vista de la perspectiva, sino porque deben no tanto sugerir cuanto manifestar concretamente un espacio que no se ve y el estado de ánimo de la multitud que lo llena. En la construcción del espacio pictórico, la perspectiva de estos elementos tiene la misma predominante importancia que puede tener, en arquitectura, una unión estructural determinante de espacio aunque sea menos evidente que una pared, un pilar, o un arco.

En 1300, llamado por Bonifacio VIII para la realización del fresco del Jubileo (del que subsiste un trozo en San Juan de Letrán), Giotto deja a sus discípulos las últimas historias de San Francisco. Pocos años después, en Padua, pinta una serie de frescos (hoy perdidos) en la basilica franciscana de San Antonio y, entre 1305 y 1310, cubre las paredes de la capilla de los Scrovegni con las historias de la Virgen y de Cristo. La capilla

Figs. 29-34, 36



29



30

33

La Anunciación; 2,00 x 2,00 m.
Padua, capilla de los

La Injusticia; fresco
120 x 60 cm.
capilla de los Scrovegni.
Pentecostés; fresco; 2,00 x 2,00 m.
Padua, capilla de los

es un espacio rectangular cubierto con una bóveda semicircular; las paredes son desnudas, carentes de elementos arquitectónicos. La definición del espacio queda, por tanto, enteramente confiada a la pintura. En mayor medida que en Asís, donde existía un armazón arquitectónico, habría habido aquí motivos para encuadrar las representaciones dentro de arquitecturas pintadas; en lugar de ello, son enmarcadas por un friso plano, monocromo, con pequeños medallones coloreados, como si la pared fuese una gran página miniada.

No condicionada por compartimentaciones arquitectónicas dadas, la sucesión de las historias no presenta ya el orden casi ritual configurado por las tradiciones iconográficas; las escenas, coordinadas pero independientes, se suceden como los cantos de un poema (Gnudi). El ciclo comienza con la *expulsión de Joaquín del templo*, un episodio bíblico relacionado con el nacimiento de la Virgen; sigue con las *historias de la Virgen y de Cristo* y termina con el *Pentecostés*, es decir, con la solemnidad hebraico-cristiana que alude a la difusión de la doctrina a través de la Iglesia. La continuidad ideológica entre antiguo y nuevo Testamento viene expresada en la historia vivida de la relación afectiva y humana entre la Virgen y Cristo. Es, también para Giotto, el punto culminante y crucial de la historia de la humanidad, en el que la presencia real de Cristo plantea con ex-

Fig. 29

Fig. 33

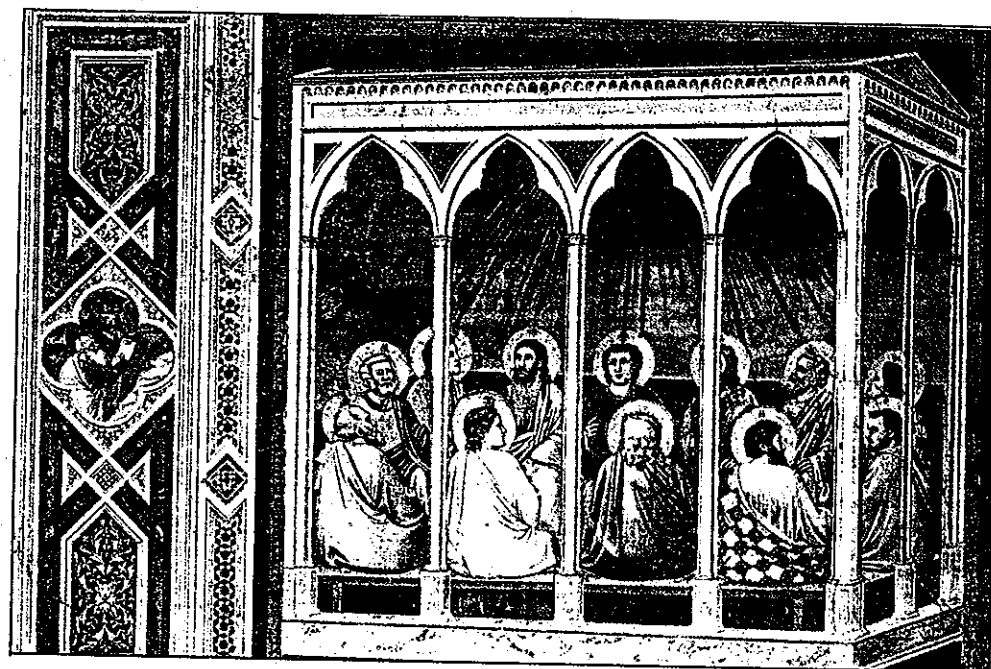


Fig. 32

trema claridad la alternativa moral del bien y del mal. Bajo las historias, en efecto, corre otro friso monocromo con las figuras alegóricas de las *Virtudes* y los *Vicios* correspondientes. Sobre todo el conjunto domina, en la contrafachada, el *Juicio Final*.

Indudablemente, Giotto ha buscado una armonía colorista de conjunto: independientemente de cada una de las historias singulares, hay una imagen espacial unitaria determinada por el recurso a la nota dominante del azul en los fondos e, incontrovertible, en la bóveda; sobre el azul, como una variación melódica sobre una tonalidad de fondo, se modulan las gamas claras y luminosas de los otros colores. En las historias de Asís hacían de protagonistas y a veces de coro grandes figuras de una plasticidad aún arnolfiana; en Padua, las figuras son más pequeñas y numerosas, agrupadas. Los gestos se ven aún más contenidos en los límites de las masas coloreadas: forman sólo breves salientes, vértices en los que convergen las líneas de tensión que modelan las masas en planos de color más profundo o gradualmente esclarecido. En lugar de la firmeza histórica de los gestos, nos encontramos así con una tensión patética que se acumula y crece dentro de las masas forzando sus límites hasta alcanzar las notas más altas en el flechazo de una mirada, el pliegue de una boca o el estremecimiento de una mano. En la la-

Fig. 34

mentación por Cristo muerto la figura de San Juan es una masa cerrada de la que salen sólo la cabeza y las manos; los pliegues en tensión del manto revelan, sin describirlo, el gesto desesperado de los brazos abiertos, lanzados hacia atrás; y el gesto de dolor y de resignación alcanza su culminación en el rostro tendido hacia adelante, en la mirada fija. La intención de representar el *pathos* como una realidad en sí éticamente válida, y no sólo como origen de acciones morales, demuestra que la búsqueda de Giotto se dirige ahora más bien hacia los valores poéticos o líricos que hacia la historia; y, puesto que en Padua la visión giottesca queda enteramente confiada al color, es decir, a un medio expresivo típicamente pictórico, se deduce de ello que la identidad pintura-historia se ha transformado en la identidad pintura-poesía. Y es significativo que este desarrollo de la poética giottesca coincida con el momento de más estrecho contacto con Dante.

En Asís, la determinación del espacio estaba en relación con la invención de la historia representada y el espacio quedaba definido por la dislocación de las masas y por los gestos de las figuras. En Padua, los contornos que cierran las masas impiden que los gestos de las figuras se extiendan más allá de ellas mismas, y, precisamente porque no establecen una relación entre figura y espacio, no expresan una acción, que es siempre movimiento en el espacio, sino un sentimiento, que es movimiento interior. Los contornos expresan, así, el crecimiento del *pathos* hasta el horizonte de lo real y el espacio exterior queda anulado por la extensión uniforme del fondo azul. No puede haber, por tanto, una luz que incida desde fuera: las variaciones de la luz tienen lugar en el interior de las figuras, como modulación claroscuro del color que pasa de una figura a otra; transcurre sobre todas las tintas. Esta construcción, obtenida con las cantidades lumínicas y las cualidades de los colores es ya, *in nuce*, una construcción tonal.

Puede ser que la estancia de Giotto en el Véneto mitigara su aversión hacia el arte bizantino, del que parecen derivar ciertas tonalidades de los frescos paduanos. En cualquier caso, es significativo que la nueva poética giottesca, del color o de la pintura «pura», se delimite precisamente en el Véneto, donde más persistente era la cultura bizantina y donde, en los siglos sucesivos, se desarrollará una pintura intencionalmente «pura», basada en las relaciones tonales de luz y color. Debe apreciarse también que una construcción tonal implica una investigación proporcional entendida como equilibrada relación entre los colores; y es éste un aspecto esencial de la *pulchritudo* intelectual celebrada por Petrarca y de la *medida* alabada por Ghiberti en la pintura de Giotto.

La búsqueda de una proporcionalidad formal y colorista no

La forma de 'la casa'
de Giotto da cuenta
de su intención por
los roles
morales e intelectuales.

Fig. 34

atenúa, sino todo lo contrario, la intensidad y la altura del *pathos*, aunque éste tenga un acento más lírico que dramático y se exprese más en el ritmo de las líneas y de los colores que en la dinámica de los gestos. La pintura no es ya un narrar mediante figuras cosas que podrían ser dichas con palabras; es la revelación de un orden de valores intelectuales y morales que no podría expresarse de otro modo que con esas ponderadas estructuras de volúmenes y de colores. Lo mismo que no se puede afirmar que la Divina Comedia sea la exposición en tercetos rimados de la doctrina tomista, tampoco puede decirse que la pintura de Giotto ilustre una historia religiosa: la doctrina de Giotto reside en su totalidad en la pintura, como la de Dante en la poesía. Es, por tanto, en la estructura profunda del hecho pictórico donde se debe buscar el sentido de los nuevos valores intelectuales y morales que Giotto ha descubierto y revelado.

Una de las más patéticas representaciones de Padua es la *lamentación por Cristo muerto*. El vértice del *pathos* se encuentra en las cabezas inclinadas de la Virgen y de Cristo y está situado abajo y en un extremo, de modo que sobre él gravitan, con progresivo declinar, las masas de las figuras que se hallan a la derecha y, con imprevisto aplomo, las de la izquierda. El declive rocoso acompaña la cadencia del primer grupo y acentúa la verticalidad del segundo. Es un ritmo asimétrico, un empuje de notas graves al que sucede, en el punto de máxima intensidad patética, una repentina irrupción de agudos. El azul denso del cielo, surcado por ángeles que se lamentan, gravita sobre las masas y cierra, más allá del monte, cualquier posibilidad de expansión del espacio. Este ritmo de masas cadentes se traduce, sin embargo, en un ritmo ascensional por la calidad de los colores y de sus acordes. El manto de la mujer acurrucada a la izquierda, en primer plano, es de un amarillo claro y luminoso, transparente; y de ahí parte una progresión de tonos salientes que la dorsal iluminada de la roca une, más allá de la pausa del cielo, con las vivaces notas colorísticas de los ángeles. En el centro, el gesto de los brazos de San Juan, uniéndose a la línea oblicua de la roca, unifica los dos grandes temas del dolor en la tierra y el dolor en el cielo. Indudablemente, hay un motivo histórico-dramático: la lamentación de la Virgen, de las mujeres piadosas y de San Juan sobre Cristo muerto. Pero, a un nivel más profundo, el doble sentido de caída y de ascensión del ritmo expresa, en valores puramente visuales, un amplio concepto: el dolor que toca el fondo de la desesperación humana se eleva en la moralidad más alta de la resignación y de la esperanza.

Fig. 35

De las obras de Giotto sobre tabla, la *Virgen de Ognissanti* (alrededor de 1310) es la más próxima a los frescos de Padua; el pintor desarrolla en tres dimensiones, tanto con la perspec-

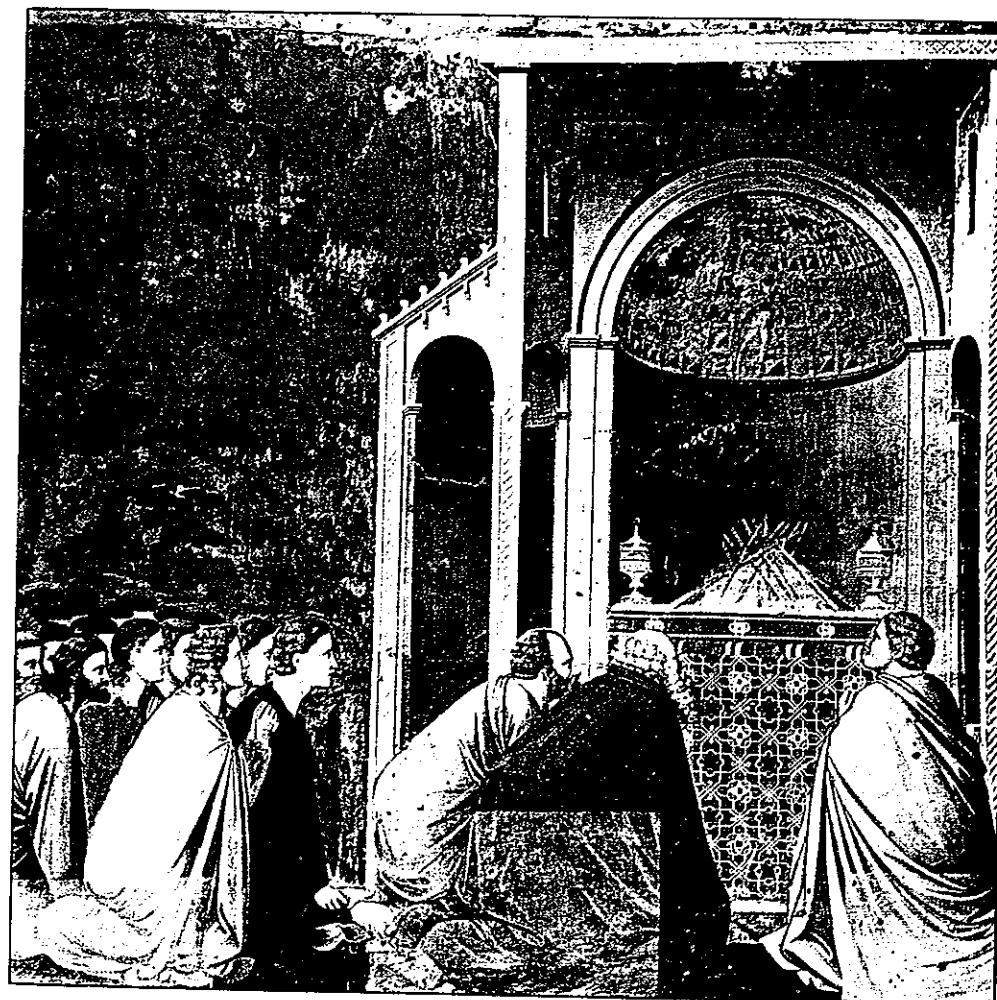
35. Giotto, *Virgen de Ognissanti*; temple sobre tabla; 3,25 × 2,04 m. Florencia, Uffizi.

36. Giotto, *El florecimiento de las varas*; fresco; 2,00 × 1,85 m. Padua, capilla de los Scrovegni.



35

tiva del trono como con el escalonamiento en profundidad de los ángeles y de los santos, el motivo tradicional de la Virgen entronizada, tratando ante todo de imponer la figura como una masa de color expandida y estructurada. La grácil arquitectura del trono, al mismo tiempo que hace resaltar la compacta masa azul del manto, la envuelve con la luminosidad del fondo de oro transmitida por las aureolas doradas y los colores claros de las vestiduras de los ángeles. El período tardío de la actividad de Giotto es el más oscuro, en parte debido al radio cada vez más vasto de sus encargos. Es llamado a Roma y de nuevo a Asís (para la capilla de la Magdalena en la basílica inferior), y,



36

Figs. 37-39

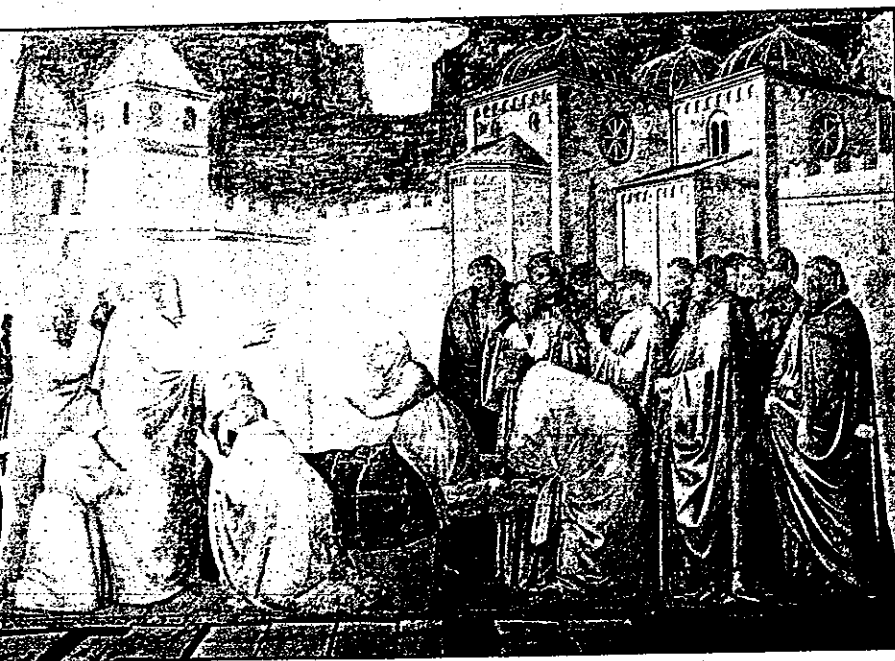
más tarde, a Rímni, Milán y Nápoles. Su centro sigue siendo, de cualquier modo, Florencia, donde dirige un gran taller en el que trabajan, junto con los aprendices, discípulos ya viejos y consagrados y donde recibe comprometidos encargos como arquitecto (la prosecución de la obra de la catedral, la construcción del *campanile*). Las grandes obras de este período son los frescos pintados, junto con sus ayudantes, en las *capillas Peruzzi y Bardi* de la iglesia franciscana de Santa Croce en Florencia.

En las historias de Padua, rara vez la arquitectura se concebía como espacio ambiente; con mayor frecuencia, como ocurre

41



37. Giotto, *Imposición del nombre al Bautista*, detalle; fresco; 2,80 x 4,50 m. Florencia, Santa Croce, capilla Peruzzi.
38. Giotto, *Resurrección de Drusiana*; fresco; 2,80 x 4,50 m. Florencia, Santa Croce, capilla Peruzzi.



38

Fig. 37

Fig. 38

por ejemplo en la *plegaria por el florecimiento de las varas*, compensa y disuelve la gravedad de las masas de las figuras con el movimiento ascendente de las líneas verticales, los nítidos planos del color y la métrica de las proporciones. Era una forma abstracta, casi metafísica, que trasponía el acontecimiento a una dimensión casi sobrenatural. En las historias de la capilla Peruzzi, por el contrario, la arquitectura es dominante: formas vastas, amplias cavidades en torno a las figuras o planos de fondo diversamente expuestos a la luz, que acompañan el movimiento de los grupos. En la *imposición del nombre al Bautista* las figuras están recogidas en amplios vanos en los que luz y penumbra se difunden uniformemente; en la *resurrección de Drusiana* tras las figuras se extiende el fondo de un muro que sigue, con sus planos salientes y entrantes, la distribución de los grupos. En uno y otro caso, los colores se encuentran todos en relación con una tonalidad de fondo o de base que hace de denominador común. Es esta relación la que determina la profundidad del espacio y el desarrollo plástico de las masas. Relacionándose todos con una tonalidad de fondo, los colores no se presentan como tintas puras o calidades absolutas, sino que se incluyen en una escala de valores que va desde la mínima hasta la máxima luminosidad. Las tintas son atenuadas, pero las masas dilatadas dan un respiro a las gradaciones de claros-curo que se impregnan de una luz difusa que transcurre de tinta a tinta. Concretándose cada vez más como visión colorista, la composición se hace más amplia y espaciada; a la épica de Asís y la lírica de Padua sigue la coralidad concertada de los frescos de Santa Croce. La misma fusión tonal de las masas modifica el valor tonal de la línea, que no es ya clausura sino confín sensible y acuerdo de zonas tonales. Cuanto más se dilatan las masas en el claroscuro enrarecido, más se afina la línea, se detiene a registrar en los rostros los mínimos difuminados, los más inaprehensibles movimientos del ánimo. En la onda armónica del coro, alta y potente, se distinguen, por una súbita flexión del trazo o por una más rápida vibración de la luz, las voces singulares; y toda la composición se teje sobre el entrelazamiento de infinitas notas cargadas de una conmovedora verdad humana.

Fig. 39

Las *historias de San Francisco* en la capilla Bardi, en la que los viejos temas de Asís son recompuestos con una medida más amplia y calmada, son las obras más conmovidas que Giotto haya pintado. Con ellas la pintura, hasta ese momento absorbida en la contemplación de lo divino, entra finalmente en contacto con la sustancia viva de lo humano. La arquitectura se aleja, se hace fondo y marco, margen y horizonte, de un espacio que sólo la realidad de los sentimientos humanos llena. Caen las cadencias rítmicas, las escansiones proporcionales; en aras de una



39. Giotto, *Exequias de San Francisco*; fresco; 2,80 x 4,50 m. Florencia, Santa Croce, capilla Bardi.

La experimentación de la Tradición en la educación artística (o decir, una autonomización y autoconciencia del trabajo artístico).

La proporción subyace en la naturaleza, no es artificial.

mayor ductilidad y adherencia del discurso, Giotto renuncia a las medidas obligadas de la poesía, instaura valerosamente una prosa pictórica que, con contenidos totalmente distintos, tiene sin embargo la intensidad, la flexibilidad y la riqueza formal de la prosa de Boccaccio.

Giotto no inventa nuevas técnicas para pintar sobre muro o sobre tabla, pero transforma profundamente el proceso de la operación artística. El valor del arte no reside ya, para él, en la perfección técnica de la ejecución, sino en la fuerza y en la novedad de la ideación. No es casual que se limite a trazar el diseño y a ejecutar algunas partes, dejando el resto a la ejecución de sus discípulos; existen incluso obras que llevan su firma a pesar de haber sido realizadas por ellos casi en su integridad. La invención o ideación encuentra su primera y directa expresión en el *diseño*, que puede considerarse como el proyecto de la obra y, por tanto, la premisa y guía de la posterior ejecución. Es justamente a partir de Giotto cuando el diseño como ideación pasa a ser considerado como necesaria premisa no sólo de la pintura sino de toda operación artística.

Los procedimientos instaurados por Giotto en su escuela fueron teorizados por Cennino Cennini, un pintor que deriva de Giotto a través de la escuela de Taddeo y Agnolo Gaddi. Los preceptos de Cennini hacen referencia principalmente a la

técnica, como operación manual y mental. El *dibujo*, además de proyecto y primer acto del pintor, es también un *ejercicio* fundamental para su formación, porque le permite interpretar a fondo la obra de los maestros: la invención de nuevas formas se basa, así, en la experiencia de la historia. Cuando habla de los colores, Cennini no se limita a enseñar cómo se deben molar, diluir y aplicar a fin de que resulten puros y transparentes, sino que explica cómo se construye la forma mediante los colores según el modo del «gran maestro». Este consiste, en resumen, en asumir como base el color puro e ir aclarándolo poco a poco, en los resaltes, hasta llegar a la máxima luz, el blanco.

El carácter intelectual de la investigación de Giotto explica su interés por las demás artes: la arquitectura y la escultura (trazó diseños para los relieves del campanile). La relación entre las artes no se basa ya, como en el pasado, en la solidaridad del trabajo en la obra y en la continuidad, en la arquitectura, de estructura y decoración. Para Giotto, la relación entre las artes se justifica mediante la idea de ciertos valores —la *pulchritudo*, la proporción— que están por encima de todas las artes y que cada una de ellas realiza mediante sus propias técnicas. Es por tanto con Giotto cuando comienza a abrirse camino el concepto, fundamental en el Renacimiento, de la universalidad del arte.

SIMONE MARTINI

Fig. 21

Fig. 40

Aristocrática y gibelina, Siena había reafirmado en 1311, con la *Maestà* de Duccio, su propia fe en el carácter aúlico de la cultura figurativa bizantina, captada en las fuentes más puras. En el gótico francés aprecia, sobre todo, el acento aúlico, y lo acepta como continuación y desarrollo de la tradición bizantina. Cuando, en 1315, Simone Martini pinta al fresco la *Maestà* en la sala del Consejo del palacio Público, recupera el tema de Duccio y lo desarrolla con un ritmo gótico, como para demostrar que la raíz de ese lenguaje «moderno» es griega y no latina. En 1315 Simone tenía treinta años (había nacido en torno a 1284); en 1317 se encuentra en Nápoles, en la corte de Roberto de Anjou, en 1319 en Pisa y en 1320 en Orvieto. Trabajó después nuevamente en Siena, y decoró con frescos, en la iglesia inferior de Asís, la *capilla de San Martín*. En 1340 fue llamado a la corte papal de Avignon, donde murió en 1344. Para su amigo Petrarca pintó un retrato de Laura y adornó con miniaturas el frontispicio de un códice de Virgilio. Casi como una antítesis de Giotto, intérprete de un *ethos* colectivo y popular, Simone es el artista aúlico, el intérprete refinado e incluso atormentado de ese ideal caballeresco que caracteriza y acompaña el declive del feudalismo. El ejercicio del arte no es para él un

Se apega a la forma "clásica" no latina, por los valores que p^o que arte tiene.

mayor ductilidad y adherencia del discurso, Giotto renuncia a las medidas obligadas de la poesía, instaura valerosamente una prosa pictórica que, con contenidos totalmente distintos, tiene sin embargo la intensidad, la flexibilidad y la riqueza formal de la prosa de Boccaccio.