

# REVISTA DE ARTE

Publicación bimestral de divulgación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile

AÑO IV

1938

NÚM. 16-17

## REMEMORANDO AL GIOTTO

(Conferencia leída en la Sociedad Amigos del Arte, en conmemoración del VI Centenario del Giotto).

Cuando las curvas del camino os lleven por apartada serranía, a esas horas en que los montes tienden sombras largas en el faldedo, veréis, en un ritmo lento y largo como el crecer de las sombras, la vuelta de los rebaños. No os prive entonces la celeridad de vuestro paso de percibir la solemne transición del tiempo en los sitios agrestes; ni os conforméis tampoco con anotar la alegre obediencia al instinto con que regresa la manada. Mirad también al pastor: es un rapaz silencioso que concierta el cotidiano movimiento; fruto anónimo de la serranía, como el rebaño que apacienta; cifra anónima casi siempre de otro rebaño superior. Pero, miradle, os digo... no sea que un día rompa el rapaz su anonimato, y sepáis ya muy tarde que pudisteis conocer en persona a David, el rey poderoso de Judea y el lírico máximo de las edades bíblicas; o que pasasteis sin deteneros junto a Giotto, el genio vivificador de la pintura europea.

La Sociedad de Amigos del Arte me pide que os invite, en esta tarde, a recorrer tierras y tiempos lejanos y a rendir homenaje, ahora que se ha cumplido

el sexto centenario de su muerte, a unos de los más fecundos artistas de la historia. Sirvanse de excusa para tratar tan alto tema ante vosotros el haber recorrido hace diez años los caminos de Italia, de ciudad en ciudad, para grabar en la retina los frescos inmortales del pastor florentino.

Cerrad los ojos, que de nada os servirán; el viaje es largo; la ruta, que os espera va por en medio del tiempo fenecido; un túnel de setecientos años abre su puerta en este día de 1937, y hundidos en él no volveremos a ver el mundo hasta que su salida nos deje en otro continente, iluminado por otro sol que cada uno de vosotros debe encender.

Otra luz que la que dan nuestras pupilas; otras vidas; otro país; otras costumbres; gocemos hoy de esa potencia creadora que llevamos alojada en el barro perecedero y que se llama imaginación, con ella vemos lo que nunca vimos; con ella sabemos lo que nuestros sentidos nunca percibieron; con ella oímos lo que palpitaba cuando nuestros oídos no eran forma viviente en el espacio.

\* \* \*

Tierras escarpadas, montes se-

veros, cajones estrechos, llanuras ensanchadas por los ríos camino del mar, así era la Toscana; el alba aparecía por encima de cumbres, como aparece entre nosotros, y el cielo era límpido y de aires templados como el que aquí gozamos.

Mirando el mapa de Italia, su esqueleto montañoso dibuja un enorme signo interrogativo en que se juntan dos cadenas: nace el trazado superior en el límite geográfico de oriente, donde los Alpes Ilirios, que estructuran otros países, toman la línea horizontal; cubren estos Alpes ya italianos la frontera norte de la península; giran en arco trazando el límite occidental superior; buscan un trecho nuevamente la paralela horizontal, y caen por fin verticales, irguiendo a lo largo del país una espina dorsal equidistante de los dos mares que rompen en las costas italianas: el mar Tirreno y el Adriático. En las llanuras de ambas zonas litorales, junto a ríos cortos y profundos, se asentaron las ciudades de historia milagrosa que marcan minutos de apogeo de la cultura humana.

La espina dorsal, formada por la cadena que corre de norte a sur, son los Apeninos; de su masa

Giotto, detalle del  
«Bautismo de Jesús»



Giotto, detalle del «Cristo arrojando a los mercaderes del Templo»

se desprenden ramales hacia las costas; entre dos de estos contrafuertes, las nieves derretidas del contorno bajaron a un lecho común, y sufriendo la ley del suelo en declive, llegaron a juntarse con las olas del mar Tirreno; la corriente perduró, alimentada por nieves y vertientes inextinguibles, y los hombres de las orillas la llamaron el Arno.

En lucha prehistórica con las rocas, las aguas ensancharon el valle y depositaron en la superficie tierras fértiles de aluvión. Milenios después, ya recogido el cauce que antes cubría la llanura, se alzó en las márgenes la población que un día tomaría el nombre de Florencia.

Ascendiendo de la anchura cercada de blandas colinas, en que se alzó Florencia, hacia el oriente, los hombres del siglo XIII veían que el valle risueño se ponía adusto, que la capa vegetal se adelgazaba, que los grandes troncos desaparecían, las hierbas eran pobres y sujetas al capricho de las lluvias. A medida que el viajero subía y que las torres de Florencia iban fundiéndose en el cielo brillante, más y más se espaciaba la frecuencia de las quintas y los castillos trepados en sitios eminentes de uno y otro contrafuertes laterales; menos viviendas humanas cada vez, menos frondosos los follajes, menos floridos los jardines en terrazas, mayor silencio a cada paso hacia levante, y a mayor altura mayor soledad.

Entre esta región empinada y estrecha y el paisaje de Florencia vasto y ondulado, a unos cuarenta kilómetros de la ciudad, donde la configuración geográfica ya más severa permitía todavía praderas

amplias y cultivos nobles, se extendía el Mugello; en una de sus aldeas, en Vespignano tal vez, en Colle probablemente, quieren ciertas tradiciones locales fijar la cuna de Giotto. Allí las estaciones son blandas y sonrientes, impregnadas de paz, y en verano se entrecruzan en el valle los cantos de los mirlos y el trino vertical de las alondras. Rebaños en las praderas, cabras y corderos en los faldeos; del Mugello a Florencia va y viene la caravana campesina, cargada de quesos, de lanas, de leche y de corderos. En el cercano horizonte, espejean los montes de Carrara.

\* \* \*

Allí, en la solemne región precordillerana, ubican tradiciones respetables el hogar de los Bondone, hogar campesino humilde que, como tantos otros en la historia del mundo, habría de ceñirse nimbo resplandeciente.

Respetemos las tradiciones, que suplen verdades controladas; pero digamos también que el erudito exigente no se atreve a determinar el sitio preciso del nacimiento, y que otras tradiciones le asignan por cuna la propia Florencia. ¿Quién adivina, cuando nace un Homero, cuando nace un Colón, cuando nace un Giotto, el afán con que los hombres de mañana querrán reconstituir paso por paso la trayectoria terrena del niño, igual a todos los niños, que acaba de ver la luz?

¿Cuándo nació? No hay fechas en los hogares campesinos; hay apenas sucesos que marcan por sincronismo los años de la vida familiar, y allá en los archivos

comunales el paso de las épocas destruye documentos, y las convulsiones sociales saquean muchas veces los vetustos anaqueles. Suple el silencio otra vez la tradición, la ajustan sabias referencias concordantes, y quiéranlo o no algunos eruditos, fija la fecha en 1267.

No sabemos siquiera como se llamaba; Giotto es apenas un diminutivo; el nombre propio se perdió en la lejanía, y uno de los hombres macizos de la historia quedó registrado en la memoria humana por el apodo cariñoso de la infancia.

Vuelve a alzar su voz la conseja oral, para hablarnos de su niñez desconocida; nos cuenta que en sus años tiernos apacentaba rebaños de Francisco Bondone, su padre, en las praderas y faldeos del Mugello, y que en las horas muertas del pastoreo dibujaba en pizarras laminadas de la montaña las astas del ganado. Allí lo habría encontrado el mayor pintor de la época, Cimabue; al taller de Cimabue en Florencia, dicen otros, lo habría llevado el padre, testigo de la prometedora destreza plástica del rapaz. La historia verdadera de Giotto comienza a alumbrarse tan sólo cuando se entronca con la vida de Cimabue.

Y para aludir a Cimabue nos es forzoso apartar un momento la vista de Italia y asomarnos a los confines del Asia Menor.

Con los últimos años del siglo IV, y a merced de las irrupciones de pueblos bárbaros sobre las regiones occidentales del Imperio Ro-

mano, la férea unidad del Imperio quedó debilitada, y la influencia y el esplendor de Roma sufrieron el lento y gradual eclipse que sigue fatalmente al quebrantamiento del predominio político. Los bárbaros atacaron el centro vital del Imperio, de donde se impartían las normas de la cultura típicamente romana, y las instituciones imperiales que rigieron al mundo durante cinco siglos pretendieron salvarse trasladándose a Oriente. Sobre las ruinas de Bizancio, bajo la más rica policromía de cielos que han visto las edades, junto a un mar de azul bruñido, la ciudad fundada por Constantino alzó sus torres y sus cúpulas, y muy pronto apagó con su prestigio los destellos moribundos de la antigua Roma.

Pero no pueden eludirse la ley del ambiente físico ni la influencia de vecindades raciales, y así como los bárbaros caídos sobre la península italiana, sobre las Galias y sobre Iberia habían de teñir sus normas de vida con los propios hábitos locales, de origen latino, que estaban destruyendo; así también el régimen político y las formas de cultura de Roma, trasladados a Constantinopla, adquirirían muy pronto las modalidades de las viejas civilizaciones orientales que en todo su perímetro la rodeaban.

Por curiosa paradoja, el ocaso político de Roma permitió que los aportes orientales de cultura—griegos, persas y árabes—que fluieron hacia Constantinopla engendraran las nuevas formas artísticas que, corriendo otros seis siglos, habrían de marcar el apogeo de las grandes ciudades de la misma Italia.



Esos seis siglos, que constituyen la Edad Media de Europa, están dominados por las formas artísticas creadas en Bizancio, y el arte de este Imperio es fruto a su vez de formas nuevas sugeridas por las culturas de Oriente. Los incendiados crepúsculos del Bósforo, el contacto con las imaginaciones lujuriosas del Asia y de la Arabia, el trato de los griegos todavía impregnados de filosofías sutiles, los tapices abigarrados del Asia Menor, las ricas sederías de la India, las telas de Damasco, las piedras preciosas de Rusia, los marfiles chinos, todo aquello que diariamente aflúa a los mercados de Bizancio, y que familias opulentas se disputaban cada día, tenía que avivar la sobria imaginación disciplinada por Roma, con nuevas exigencias de líneas, materias y colores.

El arte de Bizancio se propagó por toda Europa; sus formas principales fueron los mosaicos, las tallas en marfiles, las miniaturas, los vasos preciosos cincelados; atendía más a la calidad del material y a la brillantez de la ornamentación que al libre juego creador de representaciones plásticas de la naturaleza insertas en los objetos elaborados; el oro llenaba los fondos y circundaba las líneas. Y en sus monumentos arquitectónicos, las cúpulas atrevidas de origen oriental parecían según Procopio, como suspendidas del cielo por una cadena de oro.

Descuidada, por la exigencia del material y del brillo, la variedad de las formas plásticas, el arte con el tiempo se volvió hierático, inmutable, inexpresivo; había pretendido despojar de toda sensualidad la imagen religiosa,

que era la que casi exclusivamente reproducía, y a tal abstracción lineal fué reduciendo la forma humana con que necesariamente tenía que representar a Dios Padre, a Jesucristo y a la Virgen Santísima, que la creación plástica degeneró en mera repetición mecánica.

\* \* \*

Este era el arte que moría en las manos gloriosas de Cimabue que, si ha quedado en los manuales como el último gran maestro del arte bizantino en Italia, es también el primero de los que rompieron las abstracciones lineales de Bizancio para introducir en frescos y en mosaicos el aliento vital de la naturaleza sensible.

Moría el arte bizantino como mueren todas las formas artísticas, sin morir del todo, por lenta transformación en nuevas formas. Ninguna forma vive aislada, ni puede por eso morir individualmente; el arte bizantino produjo formas, en su trasplante a Europa, en que las normas de Bizancio dominaban, pero en cada obra de la época podemos descubrir, fundidas con las abstracciones y las pedrerías del Imperio de Oriente, las sobrias reminiscencias del arte clásico de Roma y de Grecia y las atormentadas visiones de godos, galos, francos y longobardos. Mosaicos y frescos de artistas de Bizancio, y de los que en Europa occidental seguían su tendencia imperante transigieron muchas veces con la representación de la naturaleza objetiva, y quebrando el arabesco caligráfico de las líneas agruparon las figuras en composiciones de clásica ordenación ho-

rizantal. Mosaicos y frescos bizantinos tenían que adaptar su factura al espíritu de los monumentos que venían a decorar, y dentro de esos monumentos convivían con la escultura románica que pobló de figuras contorsionadas los capiteles clásicos, y con los vuelos atrevidos de las ojivas góticas.

Moría sin morir el arte bizantino en Cimabue, porque aun en Giotto, que se apartó muy lejos del maestro para representar lo que sus propios sentidos le hacían percibir del mundo, restos de tradición bizantina quedaron latentes todavía. Y al decir que el arte moderno nace en Giotto, hay que recordar que en Cimabue, y en Duccio di Boninsegna y en la maravillosa ingenuidad de los primitivos sieneses anteriores a Duccio y a Cimabue, hay ya la frescura de la aproximación a lo real.

El arte y la cultura toda no proceden por las bruscas revoluciones que vemos aflorar en una generación; en lo hondo de la revolución visible, pasa la lenta corriente de las evoluciones que la surten.

\* \* \*

¿Cuál era el espectáculo que Italia y Europa ofrecían a la generación de Giotto?

El Imperio de Bizancio sufría largas crisis de agonía entre engañosos períodos de restablecimiento; las fracciones occidentales del antiguo Imperio de Roma se recomponían, y cada una de ellas, Francia y España en especial, agrupaban en soberanías siempre crecientes la anarquía feudal que por siglos desmenuzó los territorios;

Alemania galvanizaba todavía su unidad, tratando de restablecer y de imponer a Francia y a Italia el antiguo Imperio de Carlomagno, nacido del vasallaje impuesto a los dominios occidentales de Roma.

Italia, centro vital de la antigua soberanía latina destruída por las razas del norte, tenía que ser la última en reconstituirse; sobrevivía en Italia un solo centro de autoridad, y era la autoridad espiritual de la Iglesia de Roma, pero la teocracia fué siempre un marco estrecho para encerrar la vida compleja de las agrupaciones humanas. Italia seguía anarquizada; no existían otros organismos políticos más extensos que las ciudades, y la máxima expresión territorial de las soberanías eran Florencia, Pisa, Siena, Venecia, Verona, Génova, Padua y Milán; aislada cada una, sumándose en ligas de unas contra otras; puestas, cuando más, al servicio de causas totalizadoras ajenas, y unas tomaban entonces el partido güelfo de los Papas, contra otras que tomaban el partido gibelino del Emperador alemán.

En la Florencia ahora güelfa, siguió el joven pastor del Mugello las disciplinas de Cimabue, y allí trabó amistad ¿por qué no recordarlo de paso? con el violento gibelino que, envuelto en el manto rojo, habría de bajar muy pronto, en compañía de la sombra de Virgilio, a recorrer los círculos del Infierno y a aprisionar en tormentos de eternidad a los jefes extraviados que conducían la barca de Pedro.

Y Cimabue, acompañado de su aprendiz, trepaba por los andamios en Iglesias y monumentos

públicos, adiestrando a éste en la técnica del fresco.

\* \* \*

¡Cuánto no tendría que estudiar el pastor adolescente para igualar al maestro, el más alto maestro florentino! Tanto estudió, que el violento gibelino, andando los años, dejó estampada su alcuernia artística en un terceto del Purgatorio:

«Credette Cimabue nella pittura  
« Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido,  
« Si ch'è la fama di colui è oscura».

Con ansias de peregrino enamorado, cada historiador del arte italiano ha estrujado las numerosas fuentes bibliográficas, para reconstruir, paso por paso, los años de la vida de Giotto posteriores a su encuentro con Cimabue, encuentro ocurrido hacia 1282, y así como la etapa anterior recurre forzosamente a leyendas y tradiciones, la etapa segunda y última puede afirmarse en cierta cronología histórica, pero ¡qué escasa cronología, y qué largos paréntesis de obscuridad!

Cinta Lapo del Pela era el nombre de su mujer, y se ignora la fecha del matrimonio. Cuatro hijos y cuatro hijas nacieron en el hogar; hasta en la procreación pareció guardar el artista ese perfecto equilibrio rítmico que sostiene sus grandes composiciones. Un hijo fué pintor; otro fué rector de San Martín en Vespignano; una hija llevó en su marido otro pintor a la familia; las ocho obras de la carne no alcanzan a ser

siquiera bocetos en la memoria humana.

De 1298 a 1300, está Giotto en Roma, trabajando para un Cardenal y para Bonifacio VIII.

En 1305, está en Padua, ocupado en decorar la iglesia de la Arena, que Enrique Scrovegni levantó, en los terrenos del antiguo Circo romano, para expiación de los pecados de avaricia del padre, a quien Dante encontró en círculos profundos del Infierno. Allí en Padua marcó en sus frescos la cúspide de su creación artística, y allí recibió la visita de Dante, expatriado de Florencia.

En 1334, nombrado arquitecto de la ciudad que le formó, empezó el estupendo Campanile de Santa María del Fiore.

Fué después a Milán, llamado por Azzone Visconti.

Pasó sus últimos días en Florencia, en casa de su yerno Ricco di Lapo, y allí, en la misma ciudad de donde partió su gloria, falleció el 8 de enero de 1337; la población se conmovió en grandiosos funerales, y sus restos que daron sepultados en Santa Reparata.

Nada más puede decirse hoy día de setenta años de brillante tránsito terreno. Nada más, que no sea su obra.

\* \* \*

La obra misma de Giotto suscita a los eruditos pocas menos discusiones que la cronología de su vida y el establecimiento de sus hechos; la fecundidad del artista, los largos años de su existencia, la febril actividad artística que encendía a las ciudades italianas y llevaba de una a otra a los maes-

Giotto, «La  
Virgen con el  
Niño y ánge-  
les». (Galería  
Uffizzi)





Giotto, cabeza de la Virgen (detalle de «La Virgen con el Niño y ángeles», Galería Uffizzi)

tros consagrados, hicieron brotar nuevas leyendas y atribuir ligeramente a los artistas favoritos obras que fueron de discípulos o de imitadores. Las primeras fuentes de erudición las recogió Vasari cerca de dos siglos después, y la crítica misma de Vasari fué examinada y contradicha por los que le siguieron.

¿Qué queda de Giotto, que nadie discuta? Con ocasión de este sexto centenario de la muerte, Italia ha querido rendir homenaje solemne a esta enorme figura de su pasado, y en el palacio de los Uffizi ha abierto una exposición conmemorativa de Giotto; trescientas piezas constituyen la exposición; se ven allí crucifijos pintados, cuadros de altares, miniaturas, algunas esculturas también. Lo que nadie podrá admirar en los Uffizi de Florencia es precisamente aquello que constituye la expresión máxima del genio del artista, sus frescos murales, los que la crítica no testimoniaba como suyos y los que tenaces tradiciones siguen imponiendo contra las dudas de la crítica.

Un solo gran cuadro de altar, de los que ahora se exhiben, está al amparo de toda duda de autenticidad: la Virgen de los Angeles, de la iglesia Ognissanti, y un solo Crucifijo, el de Padua, cuenta en su favor una atribución casi unánime.

De sus obras murales, los críticos discuten la paternidad de los grandes e innumerables frescos de Asís, y sólo se obtiene la unanimidad para las estupendas decoraciones de las capillas Peruzzi y Bardi, en Santa Croce de Florencia, y para las que llenan en todo su contorno los muros de la iglesia de la Arena en Padua.

Con eso basta para la gloria de un hombre, de una época y de una nación.

\* \* \*

Y ahora consideremos lo que eran la vida del arte y la pintura al fresco en la Edad Media italiana.

Al ligarse con la de Cimabue la vida de Giotto, debemos suponer que fué como la de todos los jóvenes a quienes una imperiosa vocación artística llevada a los talleres de los grandes maestros de la época. Era entonces el arte un camino de rígidas disciplinas.

Los medios pictóricos no estaban en el comercio; cada maestro tenía que fabricar sus propios pinceles, utensilios y colores, y cada taller guardaba celosamente los secretos de la técnica artística. El muchacho aspirante a pintor entraba en calidad de criado al servicio del maestro de su elección, y trece años consecutivos eran un período normal de aprendizaje: un año para dibujar; seis para aprender los trabajos rudos del material; seis para colorear y hacer ornamentos de oro, y habituarse al trabajo directo en las murallas. La mayor parte de las materias primas con que los maestros fabricaban sus colores eran traídas del Oriente a Venecia por los atrevidos navegantes del Adriático, y los tonos variados salían muchas veces de misteriosas manipulaciones de alquimia en alambiques.

Si los colores y hasta los utensilios tenían sus secretos, la pintura sobre murallas añadía a esos secretos la lucha con el material de expresión. Desde la más remo-

ta antigüedad, los pintores habían subordinado su arte al de la arquitectura; no gustaban de expresarse en pequeños lienzos para mezquino adorno movable de habitaciones; la más auténtica creación, la que quedaba fuera del tráfico mercantil, era la que completaba los grandes monumentos arquitectónicos, caros a los siglos clásicos y al final de la Edad Media, llenando con grandes composiciones coloreadas las vastas superficies de los muros interiores.

Había que pintar al agua sobre una pasta fresca adherida al muro, y el espacio preparado era perdido si la pasta se endurecía antes de quedar terminada la pintura; la pasta colocada debía estar cubierta en el mismo día de su colocación, de aquí el nombre de fresco que tomó este género de trabajo; el agua era el vehículo de los colores en esa mezcla de cal y arena que entraba, secándose, a formar parte indestructible de la muralla que cubría. Era menester ser cada vez más rápido y seguro en el oficio, por la imposibilidad de retocar. Con razón pudo decir un día Miguel Angel, ya en pleno Renacimiento, pensando en la energía física y en la decisión de carácter que, para pintar al fresco se requerían: «El fresco es la pintura de los hombres, a las mujeres los otros medios».

De la pasta fresca se desprendía una materia cristalina que se fijaba sobre el color, y lo cubría de una especie de esmalte y, conservando el tono mate de la pintura, volvía brillante la composición. Quienes así pintaban pudieron decir que trabajaban para memoria eterna.

\* \* \*

Los frescos de Padua y de Florencia enseñan lo que Giotto aportó a la pintura; cubren en conjunto una enorme superficie mural, y aunque nada más que esos frescos le atribuyamos, hay más que suficiente para justificar la afirmación que desde hace seis siglos se viene repitiendo: que si debe ponerse alguna fecha inicial a la pintura moderna, es que Giotto es el límite indiscutible de la antigüedad.

Primero, por la índole de sus representaciones: con él la pintura reproduce escenas. El arte bizantino, ya lo dijimos, figuraba conceptos, religiosos los más, paganos algunos, y si esos conceptos tuvieron que adoptar, para expresarse, la forma humana, cada obra era una sola figura aislada y hierática, en superficie, de la cual lo humano se extraía; si a veces se agrupaban figuras, el nexo no iba más allá de lograr el ritmo lineal o de colores de la composición, y nunca sugerían las figuras episodio viviente.

Giotto, espíritu objetivo y plástico a la vez, guardó del mejor arte bizantino las leyes del ritmo y de la composición, y sin salirse de los temas que la época pedía al arte, los que eran siempre temas religiosos, agregando cuando más nuevos temas de fuente religiosa que palpitaban en esos días, huyó de expresarlos en fríos moldes seculares, y miró con pupilas limpias de convenciones lo que la naturaleza y la vida humana hervorosa a su alrededor le ofrecían; el arte se trasladó con él al terreno mismo de la vida.

Con Giotto empiezan en Italia

los vastos relatos pictóricos: la vida de la Virgen, la vida y pasión de Cristo, visiones celestiales, el juicio final; con él empiezan a contarse en la plástica las prodigiosas jornadas del Pobrecillo de Asís, que el pueblo coreaba de boca en boca, como el reciente advenimiento de la belleza sobre la tierra.

El pueblo italiano bullía, y la cultura de las ricas ciudades estaba tocando una cúspide; pueblo vitalizado e imaginativo, necesitaba espectáculos, y el arte escénico se los ofrecía cada día; el pintor nacido del pueblo supo crearle una nueva y soberana forma de espectáculos, trazando en los muros las mismas escenas vivas que veía representadas en cuadros animados; con medios simples, rebelde siempre al efectismo, alcanzó a veces, por el solo juego de las líneas, sugerencias dramáticas.

Y esta fué la primera revolución pictórica que significó su arte.

\* \* \*

Para traer escenas en sus obras, los cuerpos antes rígidos se inclinaron, los brazos se tendieron, los rostros se volvieron expresivos de emociones humanas; el movimiento enriqueció la composición, y grupos de actitudes paralelas, y a veces ligeramente contrastadas, crearon un equilibrio total construído sobre el juego simple de las líneas.

Y fué más lejos en su audacia; vino más cerca, debiéramos decir al expresarnos en sensibilidad moderna: pidió a la naturaleza vegetal y animal motivos plásticos complementarios; el maestro glo-

rioso se acordó del antiguo pastor del Mugello, de sus corderos retozantes, de los árboles bajo los cuales sombreaba, de las florecillas humildes que salpicaban sus lejanas praderas, y árboles y corderos y florecillas entrecortaron y enriquecieron más aun la composición.

Las telas, que antes caían macizas, se plegaron, y sus pliegues trazaron correspondencias lineales desconocidas y nuevas masas de color; las sombras sacaron el relieve ignorado por el arte de oriente.

Pintaba, y era también arquitecto, y como no podía satisfacer ambas distintas aspiraciones a la vez, y como la arquitectura poblaba su imaginación de inéditos elementos formales, vació esos elementos en el campo de la pintura; sus frescos ubican los personajes en pórticos de templos, o entre grandes arcadas, o en primer plano de un campo en cuya inmediación se levantan torres de mármol; a veces las figuras se distribuyen en dos salas contiguas que miramos por un frente común. Y en todas partes donde levanta construcciones, los sistemas arquitectónicos le sirven de agente ordenador.

Los colores alcanzaron también con él una renovación: desterró de la pintura la sensualidad del lujo en que se descompuso el arte bizantino; las imaginaciones moldeadas por lo antiguo se conmovían ya mecánicamente por los oros rutilantes y los colores violentos; Giotto introdujo la gama temperada y el juego del matiz. Dicen críticos competentes que sus cabezas nacen de capas blancas o de tonos pardos, que eran mo-

deladas generalmente sobre dos tonos, y anotan que las sombras son siempre dulces; advierten otros el acentuado contorno exterior de los volúmenes; la fuerza del total, agregan, arranca de los fondos o de las ropas, y era libre y variada su manera de expresión.

\* \* \*

Se le han hecho reparos; se ha hablado, por quienes no supieron encontrar un placer acabado en la ingenua visión de los hombres de entonces, de una incapacidad formal; se ha dicho también que son pobres las perspectivas, creyendo erradamente que sin perspectivas hondas no hay plástica lograda; olvidando que la perspectiva fué gusto y exigencia posterior, y que puede abandonarse cualquier día para volver al ritmo en superficie plena.

A despecho de críticas, los siglos subsiguientes se unieron al coro de alabanzas, cuyas primeras voces fueron Dante, Petrarca, Bocaccio, Leonardo de Vinci, Miguel Angel. Las normas de Giotto se propagaron por Italia, y tal fué su influencia, que la exposición con que Italia hoy día le conmemora agrupa bajo su nombre las obras maestras de toda su época.

De Giotto parte, diversificándose, la pintura italiana; los pintores excelsos del Renacimiento fueron gradualmente alejándose de la ingenuidad, complicaron con líneas más atrevidas la composición, soltaron las figuras y les infundieron una gracia sensual, hallaron nuevos ritmos; de los puños hercúleos de Miguel Angel brotó la tragedia de los torsos contorsionados. Pero no se trataba de en-

mendar las formas anteriores; era otra humanidad.

En Giotto, y en los maestros geniales que le siguieron, fué a inspirarse la pintura europea toda, y si artes típicos como el flamenco y el español guardaron sus expresiones particulares, la influencia artística italiana fué germen revolucionador en la pintura europea.

\* \* \*

Quando en sus últimos años alzaba, junto a la catedral de Florencia, su atrevido y sereno Campanile, debió de aportar a la obra las silenciosas meditaciones arquitectónicas que antes se introducían en sus labores de pintor; ahora el edificio no estaba simulado sobre la superficie de un muro; ahora era arquitecto y no pintor. El hombre sano, travieso y mordaz que había en él no podía alentar satisfacciones hinchadas, ni se habría permitido suponer que el Campanile estaba alzando por encima de los techos y las cúpulas de Florencia la gloria, visible materialmente desde la lejanía, del máximo creador de formas de su patria.

\* \* \*

Al caer el crepúsculo sobre las serranías, los rebaños se acogen al aprisco con la confiada desocupación que obedece al llamado del descanso; las sombras de los montes cubren toda la tierra, y otras sombras proyectadas por esferas inmensas cubren también las cimas de los montes. Sabe entonces el rebaño, sabe el pastor, sabéis también vosotros, si el camino os lleva por el faldeo, que

bajo ese silencio está la vida, la vida que duerme, la vida que suspende el ritmo cotidiano para latir de nuevo al asomar el sol sobre las cumbres. Y la débil claridad de los astros os permite ubicar las formas que poblaron el día.

Pero el mundo que nosotros acabamos de recorrer está hundido en sombras más densas que las que bajan en el diario crepúsculo, y aunque hemos gozado la ilusión de palpar formas vivas, ni la más leve claridad de astros nos permitiría ubicar relieves subsistentes. La vida del hombre es un destello, y las edades de hombre y los siglos simulan duración. ¿Es verdad que todo eso vivió?, podemos con justicia decir, ahora que llegados al término de esta rememoración, no logremos encontrar en punto alguno del espacio las formas humanas evocadas. ¿Es verdad que todo eso vivió?, dirán un día de nosotros los hombres que pretendan pensar en estas vidas nuestras que nos parecen dueñas del infinito. El hombre es un destello, y si ilusión nos parecen las vidas que pasaron, ilusión tienen que ser las vidas que ahora vivimos.

De aquel mundo sumergido en abismos desconocidos, que acabamos de perfilar, y del cual las formas altas de la vida—hombres, plantas, animales—desaparecieron, sólo queda la naturaleza que los seres vivientes contemplaron: los montes donde pacía el rebaño y en cuyas pizarras laminadas dibujaba el pastor; el valle ondulado por donde el Arno iba hacia el mar; el sol que diariamente transponía los Apeninos, y el aire azul en que se remontaban las alondras.



GIOTTO. Detalle de «La muerte de San Francisco», (Santa Croce, Florencia).

Sólo la naturaleza, y las obras que los hombres crearon. Podemos afirmar que ellos vivieron, porque allá en la Toscana hay monumentos que no surgieron del relieve geográfico; hay piedras talladas por manos de hombres, que nadie ha visto alzar ni esculpir; hay grandes concepciones plásticas, coloreadas en telas, en tablas y en murallas; porque en esas formas, que llamamos el Arte, en que alienta una chispa divina creadora, reconocemos nuestro atributo de hombres.

Y esa ilusión de vida que en esta tarde hemos venido a buscar, sabemos que fué un día realidad, porque en Florencia, en las naves magníficas de Santa María del Fiore, bajo un busto de Giotto que esculpió Benedetto da Maiano, podemos leer estremecidos el más alto epigrama de hombre que conozcan las generaciones. Lo redactó la pluma ilustre de Angelo Poliziano, y dice así:

«Yo soy aquél por virtud de  
«quien la pintura extinta re-

«vivió; aquél que tuvo mano  
«igualmente impecable y obedien-  
«te. Faltaba en la naturaleza lo  
«que faltó en mi arte: a ninguno  
«le fué concedido pintar más o  
«mejor. ¿Contemplas admirado la  
«torre egregia que resuena con el  
«sagrado bronce? Ella también se  
«levantó a las estrellas según mo-  
«delo mío. Soy Giotto, en suma  
«¿qué necesidad había de decir  
«todo ceto! este nombre reempla-  
«za a un largo poema».

ALFONSO BULNES

## GIOTTO, CREADOR DE LA PINTURA ITALIANA

LA EXPOSICION DE FLORENCIA QUE LO CELEBRO

En Florencia, con una solemne ceremonia en el Palazzo Vecchio y la inauguración de una Exposición que reunió en los Uffizi alrededor del Maestro a sus precursores y continuadores inmediatos, se ha celebrado y celébrase el sexto centenario de la muerte de Giotto, creador del arte italiano, que equivale a decir fundador del lenguaje pictórico moderno. Se trata de un acontecimiento de grandes proporciones, ya sea por la grandeza del hombre, ya sea por el número de obras que galerías públicas y privadas de difícil acceso han prestado para esta Exposición, ya sea por lo que ese insuperado genio toscano representa ante los ojos de las nuevas generaciones de artistas. Después de Florencia, será la vez de Padua, donde el arte de Giotto resplandece en el ciclo de frescos de la Capilla de los Scrovegni, cerca de la Arena; y luego será el turno de Asís, que se gloria con los afrescos de la Basílica de San Francisco.

Con Giotto, con sus obras, parece que se

abre de par en par una ventana sobre la más clara y ventilada mañana de primavera, y sentimos un latir de ensoñadora y fresca juventud. Al cabo de años y años, al volver a hallarnos ante ese seguro numen, cada vez más radiante de fuerza y de gracia, experimentamos algo así como un estremecimiento de amorosa osadía, un impulso de purificado e irresistible optimismo. Sentimos que allí, fijada por sus formas y por su sentimiento, hay verdadera certeza; más aun, una de las certidumbres ideales más profundas y vitales de la raza italiana.

Resulta comprensible, pues, que los hombres hayan podido redescubrir en sus imágenes el milagro griego adaptado por un genio al milagro cristiano, una fuerza elemental capaz de presentar—como escribió Goethe, con sobrehumana intuición—«lo más abstruso y bizarro como si la naturaleza misma lo hubiese dibujado». Resulta comprensible, también, que desde el siglo XIV hasta nuestros días,