

convivial de los sarcófagos etruscos de Caere. Su grandiosa lógica estructural, que más tarde Masaccio sabrá aprovechar, es de esas—rarísimas en la historia del arte—que tienen el poder de imprimir lo orgánico y el movimiento de la vida en el mundo creado por un artista. Giotto tiene realmente la plenitud, la solemnidad, la brevedad de expresión de un clásico; y, en efecto, nadie lo ha superado en la infalibilidad de escoger con experta conciencia entre los esparcidos elementos naturales aquéllos que, afinados en el espíritu, logran dar la idea de un cosmos donde todo es puro, cierto, sin turbias melancolías, y donde cada movimiento tiende a una afirmación llena de abstractas equivalencias de eternidad. Y es este conjunto de lo absoluto formal, del equilibrio entre el instinto y la razón, entre la claridad y lo inescrutable; de proporción, de simetría en el orden de las figuras

en el espacio, de monumentalidad, lo que ha impedido que los escritores más inteligentes lo juzgaran primitivo e imperfecto. Su gracia en la fe, su sensualidad en el mismo rigor solemne de la ideación, su joven imaginación de creador y de inventor, justamente indujeron al italianizante Denis a decir que Giotto, en sus obras capitales, es una especie de Santo Tomás de Aquino de la pintura.

Pero ¿qué es lo que no se ha dicho de Giotto? Si hojeamos el último libro italiano que agudamente estudia su arte, veremos que el repertorio crítico por sí solo ocupa alrededor de cuarenta páginas. Y todo deja creer que aumentará indefinidamente, en razón de los constantes retornos del gusto a posiciones que, desde Bocaccio hasta el más reciente de los intérpretes, nunca han cesado de ser válidas.

Carlos Tridenti.

## LA EDUCACION ARTISTICA DE GIOTTO

**L**A leyenda de Giotto, pastorcillo del Valle de Mugello, sorprendido por Cimabue, al diseñar una de las ovejas confiadas a su custodia, si bien está desmentida por las más seguras noticias acerca del origen urbano de la familia del pintor, tiene, sin embargo, plenitud de significado, ya que, evidentemente, da un mayor relieve a su gloria, es decir, al estudio directo de lo natural, con el cual Giotto, imprimiendo al arte nuevas orientaciones, contribuyó poderosamente a su gran renovación.

No es dado precisar el año que el tierno joven, abandonando la tienda del lanero, fué acogido por Cimabue, pero si recordamos

que el viejo maestro fué llamado a Asís para decorar la Iglesia Superior de San Francisco, inmediatamente después de la elección del Papa Nicolás III, o sea de Juan Gaetani Orsini, protector de la Orden de los Menores (1277), y que aquella decoración se limitó al ápside y al transepto, dejando que los maestros romanos lo prosiguieran en la nave mayor, el regreso de Cimabue a Florencia se puede fijar con algunas probalidades poco después del año 1280.

En el estudio de Cimabue, Giotto aprendió los principios del arte, y no tan sólo de la pintura. Si no es de poner en duda, que entre los primeros trabajos de Giotto en Roma, está el mosaico de la Navicella, de-

bemos concluir que con Cimabue, el joven fuera encaminado también hacia esta más difícil técnica de la representación figurada, la que no se aprende en el estudio, sino más bien asistiendo al maestro en su puesto. Y ya que Cimabue fué llamado a Pisa para suplir al maestro de mosaico, Francisco (el mismo a quién los Cónsules del arte de Calimala, en mayo de 1298, prohibieron trabajar en la «Opera di San Giovanni», por todo su consulado), oportunamente se induce que los mosaiquistas del Bautisterio florentino fueron escogidos en Pisa, donde Cimabue había dejado testimonio de su persona con la Virgen para la Iglesia de San Francisco, ahora en el Louvre, y con otras obras hoy perdidas.

Excluyendo, entonces, que Giotto siguiese a su maestro a Asís, como otros habían pensado, y que en los andamios de aquella Iglesia, se iniciase la colaboración entre los dos, parece más probable la hipótesis—pensando en las fechas y noticias arriba referidas—que en Florencia, Cimabue, acogiese en su estudio, al tierno joven de poco más de quince años de edad.

Al espíritu despierto de Giotto, no fueron, ciertamente, sin eficacia, además de los modelos de Cimabue, las pinturas de la escuela senés (de Siena); pero en la línea que será propiamente «giottesca», se refleja sobre todo aquel sentido realístico y esbelto, que distingue y caracteriza al pueblo florentino: aquella precisión y franqueza de forma que en la pintura es luz y substancia prima.

Giotto, conservando el contorno cual medio eficaz y práctico para afirmar y dominar la imagen, a los signos casi caligráficos de Cimabue, contrapone la verdad y solidez de los cuerpos, expresadas por medio de conjuntos amplios y compactos, de manera que

llega a hacerse mucho más plástico el total de sus figuras, más sólido y firme su carácter. Por esta vía lleva rápidamente a mayor simplicidad y perfección sus modelos desentendiéndose de viejas fórmulas convencionales. Y he aquí como las figuras del nuevo arte florentino toman relieve con un procedimiento más franco y más libre; los rostros adquieren vida de colores más naturales, aunque al principio los tipos no se diferencian demasiado entre ellos, y en la nueva tonalidad, clara y transparente, se avivan agradablemente las escenas, y se acrecienta la impresión y relieve de los cuerpos.

Los fondos menos convencionales, cada vez responden mejor a la necesidad del sujeto, los vestidos no más plegados a la bizantina, como si fueran metálicos, sino con una cierta soltura en que se procura descubrir movimientos atrevidos, y a menudo consigue con toques sabios, hacer vivo al cuerpo que recubren.

Naturalmente, Giotto no alcanzó en un solo lapso todas estas preciosas expresiones; pero la tentativa de libertarse de una tradición que no respondía más a los nuevos ideales se advierte desde sus primeras obras, o sea aquéllas que consideramos fruto de la libre e independiente actividad pictórica del joven maestro. Y la necesidad de armonizar el sentido plástico con el arquitectónico, donde sus figuras dominan como fuerzas vivas y expresivas de una potente realidad, deriva principalmente de la eficacia que sobre él ejerció Arnolfo, el gran discípulo de Niccola Pisano. Y a la protección de Arnolfo, Giotto debió muy probablemente la invitación a la corte pontificia, ante la cual el escultor florentino gozaba de particulares consideraciones por los trabajos realizados en las Iglesias de Roma.

\* \* \*

Al progreso de la pintura, vemos en todo período, contribuir profusamente a la escultura, que aproximándose mejor a la realidad de las formas, facilita grandemente el estudio a los pintores. Así también a Giotto, ayudaron ciertamente los nuevos modelos plásticos de los pisanos, en los púlpitos de Siena, de Pistoia y de Pisa, donde el arte de clásico se hace cristiano y de frío y afectado, potentemente dramático. Pero cuando Giotto fué por primera vez a Roma, a fines del siglo XIII, además de las obras de Arnolfo, vió los mosaicos y las pinturas de Torriti, de Rusuti y de Cavallini, los cuales, con maneras más libres y nuevas, que aquellas del Bautisterio de Florencia o de los pintores toscanos contemporáneos, habían decorado Santa María Mayor, Santa María en Trastévere, Santa Cecilia, San Pablo fuori le Mura, San Juan de Letrán. Cavallini, llamado «nobilísimo maestro» y «doctísimo entre todos los otros», como lo juzgó Ghiberti, debió atraer sobre todos el ojo agudo del joven florentino, capaz ahora ya de estimar todo el valor de aquellas figuras, que en el aspecto grandioso y severo, en el dibujo amplio y robusto, en la técnica franca, aunque sujeta todavía a formas que tendían al arte bizantino, mostraban casi un reflejo de la grandeza de Roma antigua. Era demasiado natural, aun necesario, que en los primeros ensayos, como puede verse en el cuadro hecho por él, para el Cardenal Steffaneschi; Giotto, aun estando preparado para realizar su nueva expresión de verdad, y maduro ya en la técnica, permaneciera aún un poco en el viejo estilo. Pero apoyándose todavía sobre estas formas que tendían al arte bizantino, templado y agraciado por la in-

fluencia senés de Duccio, impulsado por las nuevas expresiones que los pisanos han encontrado en el mármol, y Cavallini en los colores; Giotto perfecciona el propio estilo y con agilidad y sobriedad, toda florentina, en breve supera los modelos, agregando a la conquista técnica de sus maestros y suyas «aquello que los otros no alcanzaron», como bien dice Ghiberti, esto es, el sentimiento profundamente humano de las figuras, percibido con segura psicología, expresado y armonizado con altísima forma poética.

## II

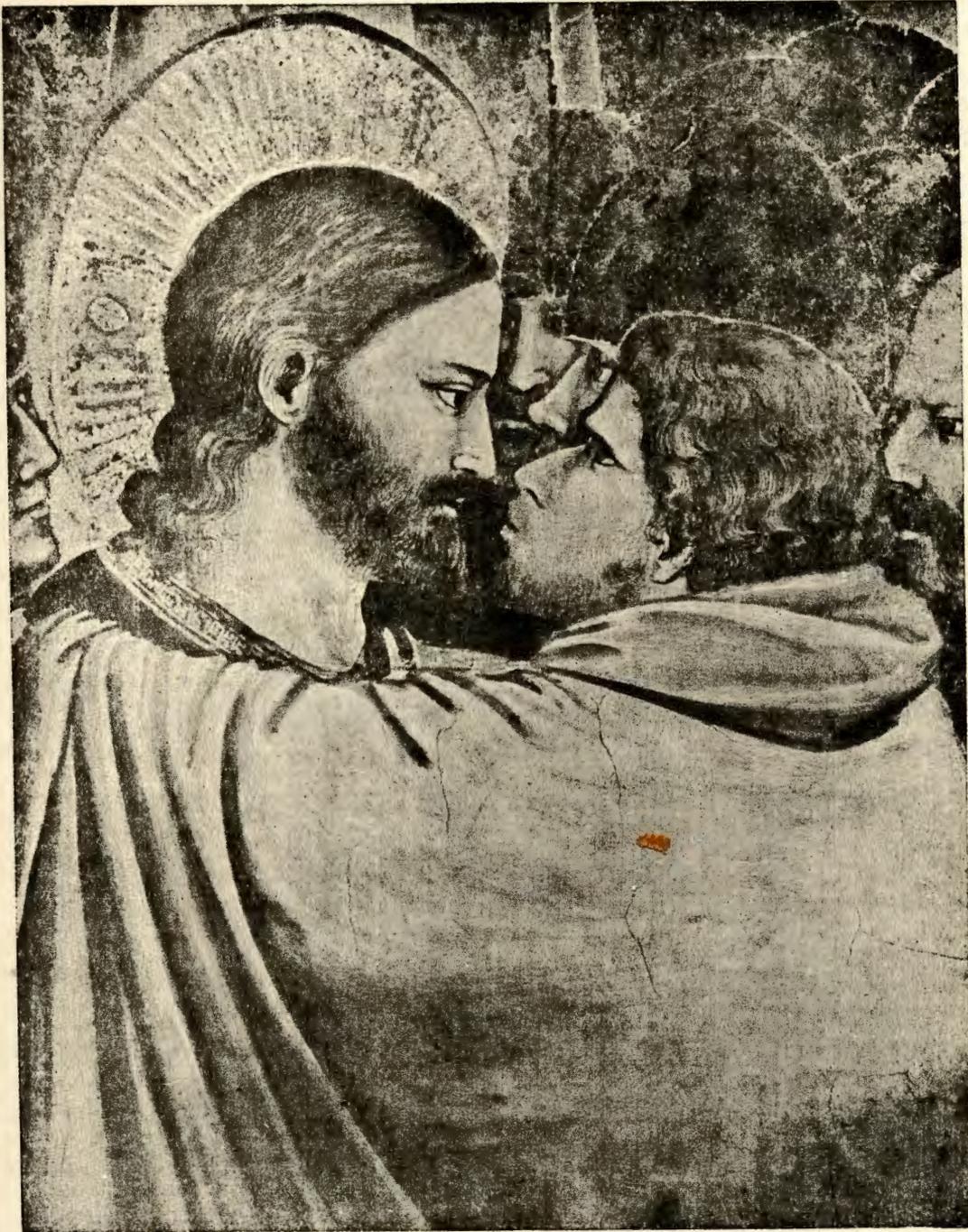
El estrecho vínculo entre la gloria del Santo y el arte dedicado a él en Asís, llevó, naturalmente, a aproximar a menudo el renacimiento pictórico que se personifica en Giotto, con el movimiento religioso que partió de San Francisco. Y este concepto últimamente ha tenido siempre mayor desarrollo tal vez fuera de sus justos límites.

Se ha dicho que el evangelio de vida, de libertad y de poesía que «El Poverello», (San Francisco de Asís), había opuesto a la rígida organización de la Iglesia Romana, y que se propagaba por el mundo, ofreció al alma italiana una fuente nueva de inspiración; que por mérito de él los ojos se abrieron a la vida y a la belleza del mundo, que el Renacimiento italiano en su iniciación, se ilumina, y se enciende a los rayos del pensamiento franciscano y en fin que el Santo y su leyenda fueron los educadores del nuevo arte pictórico, empujándolo fuera de las viejas mezquindades a la observación de todas las bellezas naturales; como en su «Cántico», las había exaltado el santo poeta.

Pero aquí, para no correr el riesgo de equivocarse es necesario entenderse.



Giotto. «La huida a Egipto». (Santa María Dell'Arena, Padua).



Giotto. «Apresamiento de Cristo». (Detalle del fresco de la Capilla de los Scrovegni, Padua),

Entre la poesía de las criaturas de Dios evocadas por el Santo y las nuevas visiones de bondad y belleza florecidas del arte de Giotto nadie puede por cierto desconocer una altísima relación ideal; pero iríamos fuera de la verdad si de aquí se quisiera argumentar como de muchas partes se siente repetir, un enlace directo, necesario, casi de causa a efecto en el movimiento franciscano y la renovación artística que se personifica en el pintor. Ya este movimiento religioso, operando desde casi un siglo antes que Giotto, algunas trazas de si habría debido dejar a los precursores de él, y sobre todo en Asís: los vemos en cambio también en Asís, vengan éstos de Florencia o de Roma, allegados siempre fielmente a sus tradiciones. Alguna cosa nueva habría debido también llevar en el espíritu de la arquitectura la cual en cambio permanece ahora en las bien fijas líneas del gótico que venía de Francia. Ni a esta tradición estilística del otro lado de los Alpes queda naturalmente extraño el mismo Giotto; y no tanto con toda la parte exterior de sus figuraciones, sino también con el espíritu que dirige sus grandes alegorías glorificadoras del Santo en la basílica inferior, alegorías dictadas por cierto en sus trazos fundamentales de aquéllos que precedieron en el embellecimiento del templo, y genialmente interpretadas por el maestro; pero en las cuales vemos a él y a sus «dictadores» siempre dentro de la órbita de un pensamiento no renovador, pero sí tradicional.

La gran novedad entonces no debida a otros, sino al maestro fué propiamente la de abandonar la órbita tradicional, de salir de aquellos límites en el trato de la figura humana; y aquí ya hemos dicho, él se ayuda por cierto de algunos predecesores: de los pisanos con sus esculturas, con recuerdos del cla-

sicismo, pero animadas de un nuevo espíritu, de los modelos de los maestros romanos. Sobre todo ayuda a él, su fresca, popular y atrevida florentinidad con la cual trae este suyo «dolce stil novo».

Y la novedad de este estilo que desata el viejo nudo en que habían estado ligadas las generaciones precedentes, era en suma para la pintura como para el arte poético, según el testimonio de Dante, haber sabido traducir idealmente la inspiración del artista, siguiendo con el pincel los signos naturales del sentimiento humano. La verdad, no las reglas escolásticas siempre enemigas de aquella, no la tradición litúrgica interpretada como anulación de toda expresión de los sentidos; pero (se debe a la fuerza volver a la simbólica fábula del pastorcillo), la humanidad que vive verdaderamente adaptada con espíritu genial a aquella tradición religiosa, aquella iconografía, más allá de la cual los predecesores no habían sabido o muy poco habían osado levantar la mirada.

Para hacer capaz al arte de fijar así la vida verdadera, era necesario antes que todo un ambiente de acción, de sociedad variada, un centro de civilización férvido y rico, donde lo humano con todos sus contrastes ofreciese suficientes modelos al genio del artista: condición esencial en todo tiempo, y sobre todo en los momentos de una evolución así decisiva como aquella señalada por Giotto.

Este centro en aquellos momentos es Florencia, que con el predominio sobre las otras ciudades de Toscana, en sí transfunde todos los desarrollos precedentes de cultura de los centros menores de la región. Y aquel momento tan particular y de afortunado clima material y espiritual lo sienten también los contemporáneos, y los mismos florentinos: el

mercader Giovanni Villani que con el Jubileo del año 1300 y con la visita a Roma inicia su Crónica; el Poeta (Dante) que de aquel año data la visión. Y el pintor también afirma, bien se puede decir su primera, grande actividad haciendo el retrato en Roma del Papa Bonifacio VIII en el acto de dar el anuncio de la iniciación del «Año Santo».

De la potencia mercantil y política de aquellos ciudadanos que se jactan hijos de Roma, pero que son tan modernos y activos, y por lo tanto, susceptibles de ser llamados con buen derecho «quinto elemento» en el mundo; del bienestar que prevalece sobre todos los partidos e intrigas internas, prorrumpe con juveniles altiveces una primavera entre sensual y espiritual que no es idilio histórico, sino que verdaderamente es el carác-

ter de aquella generación, la generación de Dante, Cavalcanti y de los otros fieles al «dulce estilo»; aquella que el cronista reproduce algunos años más tarde, con pesar, reunida en grata compañía en la gran Corte de Amor, que se festejó por dos meses en 1283, aquella que sabía disfrazar las interminables alegorías «francesche» (francesas), del Romance de la Rosa en sonetos, que no eran, por cierto, espirituales, pero que tienen tantos acentos, tantos motivos, de las poesías líricas más nobles; aquellas que por esta y otras vías, dió también el hálito vital al arte del Maestro, glorificador de los más altos misterios y símbolos del espíritu, pero siempre con la sonrisa, eternamente joven, de la belleza.

J. B. Supino.

## LA TECNICA DEL FRESCO Y EL GIOTTO

**A**NTES de iniciar algunos comentarios sobre la técnica empleada por el Giotto en sus pinturas murales, no he resistido al deseo de insistir una vez más sobre una explicación, aunque somera, sobre lo que es la técnica del fresco, dado el poco conocimiento que hay en nuestro ambiente sobre dicha técnica. Hablar sobre pintura al fresco causa aquí cierta extrañeza; muchas personas preguntan en qué consiste; otras denominan de ese modo a toda pintura, de índole artística, naturalmente, ejecutada en un muro, y en cierta ocasión un crítico de arte importante escribió sobre los frescos al óleo de Puvis de Chavannes.

Por lo demás, esta explicación previa ayu-

dará a la comprensión sobre lo que exponga respecto al modo de pintar empleado por el Giotto.

Es interesante también resaltar e insistir sobre las cualidades inherentes a la pintura al fresco. Obligan a ello, por una parte, la expresión «Método anticuado» aplicada por algunos pintores y arquitectos, a mi entender poco informados, a la pintura sobre mortero fresco y por otra, el ancho campo que para este modo de pintura parece abrirse en nuestro país.

Un mortero de dos partes de arena y una de cal apagada, bien mezclado colocado sobre un muro a la manera de un estuco, es el aparejo sobre el cual se pinta. Tierras y óxidos de color pulverizados y diluidos en