

GIOTTO (1276-1337)

Giotto pervive y pervivirá como uno de esos personajes que sirven de exquisito regodeo para acreditadas plumas. Los escritores, por la teoría de la reciprocidad, a la par que ensalzaban, con la peana del elogio, al toscano, se autoprestigiaban al conjuntar dos famas: la del biografiado y la suya propia, acrecentada por los beneficios de un tema que, sin necesidad de tratamiento, era ya, de por sí, marca de calidad y garantía. Hasta Gimpel, la mención de Giotto hecha por Dante en su «Divina Comedia», solía interpretarse como alabanza del pintor:

«Cimabue creyó ser el primero

En la pintura, hoy, Giotto tiene esa reputación,  
Al punto de oscurecer la gloria del otro.» (1)

Gimpel, en su obra «Contra el arte y los artistas», procede por el método de la toma de contacto con la fuente —en este caso literaria— para replantear el sentido de esos versos, entendidos desde largo tiempo como himno breve, aunque decisivo, a la gloria de Giotto. Con elemental sentido crítico, conviene releerlo dentro del contexto, trabajo —según él— descuidado por la mayoría de los historiadores. Consecuencia del análisis, dentro del pensamiento dantesco, es el abandono de la opinión más ampliamente difundida, decantada por la alabanza, y el apuntar nueva interpretación, la cual, según Gimpel, denunciaría la arrogancia y el orgullo del pintor de Colle di Vespignano. («Llegó a ser rico, por su gran capacidad para los negocios» (Antal) y «parece haber actuado como un prestamista profesional» (2), habiendo, en 1314, recabado los servicios de seis letrados para sus emplazamientos judiciales (Gimpel).

La raíz de partida, para ese desusado enfoque, la descubre Gimpel en el desacuerdo político entre Dante y Giotto, pues parece normal descartar palabras de encomio a quien milita, políticamente, dentro de las filas de la oposición. Máxime si tomamos como punto de valoración y referencia el desabrido humor político de Dante, exiliado político de Florencia, mientras Giotto prosperaba dentro de la Administración. Consideramos justa la apreciación de Gimpel para reconsiderar lo tradicionalmente considerado alabanza y sustituirla por las notas de arrogancia y orgullo, las cuales vendrían a deterio-

rar el prestigio del pintor, comprometiendo, una vez consolidadas fama y fortuna, en el quehacer político.

Por la novedad que supone el pensamiento de Gimpel, transcribimos generosa cita:

«¿Cómo se puede conciliar ese desacuerdo político con los tres versos de Dante que parecen ser un himno a la gloria del pintor?:

«Cimabue creyó ser el primero

En la pintura, hoy, Giotto tiene esa reputación  
Al punto de oscurecer la gloria del otro.»

Pocos historiadores se han tomado el trabajo de estudiar el contexto; esos versos se encuentran en el capítulo de la «Divina Comedia» sobre los orgullosos, en el que Dante no exalta en absoluto la gloria de los pintores de los que habla, sino que hace notar lo breve que es y cómo se empaña con la llegada de nuevas modas:

«El renombre mundano es sólo un soplo de viento que llega una vez de aquí, una vez de allá.

Y cambia de nombre por que la dirección cambia.» (3)

Y denuncia públicamente tal suceso como una especie de arrogancia y orgullo (4).

De la fama adquirida, ya por los siglos XIII y XIV, es muestra la famosa visita de Dante a Giotto mientras ejecuta los frescos de la capilla Scrovegni. Para Lionello Venturi todo es pura ficción inventada por la leyenda sin ascender a los grados superiores de la anécdota, pero que es escaparate del desusado prestigio alcanzado ya por Giotto. Según el comentarista italiano, la entrevista «... nos da una idea psicológica de la importancia que se atribuyó a esta obra desde entonces» (5).

La pluma de Dante no campea solitaria; andando el tiempo, vinieron a agregarse a ella las de los cuentistas florentinos de renombre universal y satu-

(1) *Purgatorio*, Canto XI, vs. 100-103.

(2) ANTAL, *El mundo florentino y su ambiente social*. Edición española. Madrid, 1963.

(3) *Purgatorio*, Canto XI.

(4) GIMPEL, *Contra el arte y los artistas*. Buenos Aires, 1972, primera edición. Granica, 30, 1.

(5) VENTURI, L., *La pintura italiana*, I, 57.



Giotto. «La presentación de Jesús al Templo». Capilla de los Scrovegni. «Arena» de Padua.

rados de mentalidad burguesa. Boccaccio, con su legendario «Decamerón» (6); Benvenuto da Imola (catedrático de la Universidad de Padua), que tenía ante sus ojos y a la mano las pinturas de la capilla Scrovegni, al comentar a Dante exhibía ante el alumado la vida interior de Giotto; Juan Villani, Ghiberti, Leonardo da Vinci y el humanista Angelo Poliziano dedican laudables a la memoria y personalidad del Bondone. La vena de inspiración sobre el tema Giotto prosigue hasta nuestros días. Rafael Alberti, en su obra «A la pintura. Poema del color y la línea», dedica un apartado, por cierto extenso, a Giotto (7).

Gestos de otra índole avalan la popularidad conquistada, desde su época, por Giotto. Petrarca, al testar, dona al señor de Padua, la ciudad tan vinculada al pintor, una Madonna salida de sus manos. Lorenzo el Magnífico ordena en 1490 al escultor Benedetto da Majano tallar en altorrelieve el busto del pintor en la catedral de Florencia. El humanista A. Poliziano redactó el epitafio. Wölfflin ve la causa generadora de esa admiración y fama en «su manera de ser», la cual, por ser consonante con una época volcada —teóricamente en Toscana— hacia la democracia, «se acomoda más al lenguaje popular que al culto y escogido» (8). La influencia en los pintores que le siguieron evidencian también la solidez de su gruesa popularidad. A modo de cabeza de puente citamos los impactados por los nuevos de-

rroteros abiertos merced a la técnica de Giotto, a saber: Massaccio, Leonardo, Miguel Angel, Rafael, Velázquez, Rembrandt...

Sin embargo, no está dicho todo sobre Giotto. En nuestra tesis doctoral verificamos una labor de investigación exhumando una nueva fisonomía del pintor: su conexión con el proceso de secularización actual, que arranca precisamente de su tiempo y que tiene por figura señera a San Francisco de Asís, tema predilecto de sus pinceles. Por vía de intercomunicación entre el Arte y sus presupuestos culturales y la teología, por otra parte, intentamos aflorar a la superficie recia, vigorosa y espléndida fisonomía de un Giotto existencialmente enraizado con los gérmenes secularizadores alumbrados por su época. Soterrada yace una estampa del pastor de Colle di Vespignano oculta a nuestros ojos y consideración, probablemente por haber olvidado que era miembro de una cultura y una civilización regada, hasta en los alvéolos medulares, por la savia de la teología y abierta, desde su epidermis, hasta la columna vertebral, al cambio antropocéntrico. Rastreamos, con el mencionado análisis, los rasgos de secularización en los siglos XIII y XIV, para descubrir la actualidad de un Giotto convertido en progenitor de la pintura secularizada y a la vez cualificado ciudadano de nuestra época por simbiosis ideológica.

De esa relectura de la obra de Giotto a la luz de los «índices» de secularización, sintetizamos algunas ideas. Quizás él, por estar inmerso en el proceso de secularización alumbrado por su tiempo, no llegara a percatarse de la hondura de las ideas y hechos que le tocó protagonizar. He aquí, a continuación, algunas muestras de secularización en la obra de Giotto.

La secularización señala nuevos horizontes a causa del cambio social. El arte de Giotto al abandonar caminos trillados, señala nuevos panoramas, v. gr. la concepción monumental, la nueva visión del mundo, el «desenganche» de la tradición bizantina. El renunciar a las técnicas bizantinas en el fondo correspondía a dejar una determinada mentalidad de médula teocrática para vertebrarse sobre lo humano. La secularización, con la implícita desmitologización oculta en su seno, es una búsqueda de la realidad. El florentino, al romper con el hieratismo bizantino-románico para buscar la realidad, desvela signos de secularización enclaustrados en su pintura. La emancipación del arte bizantino, conquistada por Giotto, sembró la semilla del hondo distanciamiento moderno entre el hombre y las institu-

(6) BOCCACCIO, *Decamerón*, 6.ª jornada, 5.ª noticia.

(7) ALBERTI, R., *A la pintura*. Buenos Aires, 1967, segunda edición. Losada, 19-20.

(8) WÖLFFLIN, H., *El arte clásico*. Trad. española. Buenos Aires, 1955.

ciones eclesiásticas. La ruptura significó una actitud alineada dentro de las características propias del proceso de secularización. A causa de una profunda penetración teológica, el mundo bizantino era esencialmente teocéntrico. Giotto, al romper con él, vacía las estructuras de la teología y, por ende, de la influencia pública de la religión en la sociedad. Encontrar a Dios en el mundo figura entre los índices de secularización. Giotto, pintor consagrado al tema de Francisco de Asís, utilizando como vehículo de expresión la pintura centrada principalmente en la temática franciscana, expresa «el encuentro de Dios en el mundo». La incorporación a los fondos de unos montes y árboles (aunque sean ciertamente convencionales) proclama la bondad de una Naturaleza reconciliada según la interpretación y visión franciscana cantada en el «Himno al Sol». Fervoroso, apasionado por la exaltación del hombre, no pierde ocasión para promocionarlo. Usa sus recursos pictóricos para cantar su mayoría de edad, emancipación y autonomía; connotaciones integrantes del hombre secularizado. La tercera dimensión, o espacio en profundidad, es técnica pictórica utili-

zada por Giotto para expresar la dignidad de la persona humana al destacar, con este procedimiento estilístico, su relieve. La lista de huellas de secularización puede prolongarse todavía.

Finalmente diremos: la masa popular, venero fecundo de prohombres, alumbró a Giotto. Las esencias tomadas de ese estrato social le acompañaron toda la vida. Posiblemente el duende típico de los hombres representativos del pueblo le valiera «la admiración altísima del público» que nos dice Marangoni (9). Los hombres del pueblo suelen permanecer fieles a las tradiciones recibidas. Giotto vivió con intensidad lo medieval; de ahí, la fortaleza que se presupone anidaba dentro del él para asestar el tajo a los lazos de unión con un mundo y tender la cordada para escalar la cima de los nuevos tiempos, que asomaban por el vértice de la historia.

JUAN CANTÓ RUBIO

---

(9) MARANGONI, *Cómo se mira un cuadro*. Barcelona, 1962. Destino, 185.