

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,



Giotto. Detalle de «La Virgen con el niño y ángeles», (Galería Uffizzi)

poetas, artistas y críticos hayan venido atormentándose tratando de definir la esencia de ese estupendo creador de realidades plásticas; al punto de que actualmente, sobre todo a raíz del furor exegético del siglo pasado y del presente, es cosa sobremanera difícil orientarse entre las diversas interpretaciones más o menos ingeniosas (y a veces, por exasperado afán de originalidad, desatinadas) que italianos y extranjeros han venido formulando con frenética y divertida emulación.

Esta confusión que reina en el campo crítico, esta manía de atribuciones, han sido favorecidas, desgraciadamente, por la incertidumbre de las fechas documentarias de la vida de Giotto; fechas que, por lo general, se refieren a la compra de inmuebles, poderes o mutuos, o bien a la actividad del pintor en sitios donde no ha quedado ni una sola de

sus pinturas. Incierta es la fecha de su nacimiento, incierta es su patria (según algunos, ha nacido en Vespignano, en Mugello, y según otros en Florencia, unos afirman que en 1265, o en 1266, y otros, como Vasari, en 1276), incierta es la anécdota del pastorcillo dibujante a quien Cimabue tomó consigo para enseñarle a pintar; muy incierto está también todo lo que se refiere a la formación inicial del artista, a la que, sin embargo, parecen haber contribuido tanto el mismo Cimabue como la escuela pictórica romana, así como la escultura de la época, especialmente la del gótico Juan Pisano. Sólo sabemos que bien pronto Giotto fué célebre en toda Italia; que estuvo en Padua, en Verona, en Milán, en Ferrara, en Rávena, con los Polentanos, que daban hospitalidad a Dante; que dejó huellas de su arte en Urbino, en Arezzo, en



Giotto, Detalle de «La Virgen con el Niño y Angeles. (Galería Uffizzi)

Pisa, en Luca, Rímini, Asís y Roma; que también tuvo originalidad como arquitecto, como prueba el Campanario de Santa María del Fiore, de Florencia, tan hermoso que Carlos V hubiera querido guardarlo en un estuche; y que murió el 8 de enero de 1337.

En medio de tantas discusiones que arrecian, creemos que lo mejor es atenernos a la tradición que, sobre todo en un centro religioso como Asís, está alimentada por la atestiguación incesante de aquellos que en el gran Santuario de San Francisco vivieron y meditaron en paz, así como por las aseveraciones de serios y fidedignos escritores locales. La mayoría de los estudiosos concuerda en situar los frescos de Asís hacia fines del siglo XIII, los de Padua entre 1303 y 1305, y los de las capillas Bardi y Peruzzi, en la iglesia de Santa Croce, de Florencia, hoy oportunamente restaurados, después de 1317. La mayor parte de los críticos admiten finalmente que Giotto fué, por lo menos, el «inspirador soberano» de las obras capitales más discutidas que se le atribuyen; todos reconocen también que no existe fragmento auténtico de ese Grande que no revele sus cualidades giottescas a un grado tal que no ha podido gastarlas, como no podría hacerlo tampoco ahora, ni siquiera el peor tratamiento. En cuanto al hecho de que se habla de Giotto como reformador de temas sagrados, o como iniciador del estudio o de la observación de la realidad, o como poeta de los afectos humanos, o como precursor de algunas formas del arte contemporáneo, es cosa que demuestra la multiplicidad de facetas que brillan, como purísimo diamante, en el genio inmenso de este artista toscano.

La Exposición de Florencia, instalada y sabiamente ordenada en los locales de la vie-

ja Biblioteca Magliabechiana, debajo de los Uffizi, permite completar, con algunas de las poquísimas tablas originales de Giotto (como la *Madonna in gloria*, o la *Croce dipinta de Santa María Novella*, o como la *Dormitio Virginis* del Museo de Berlín), y con muchas obras que están muy cerca de él y que a él son atribuidas por más de un estudioso, el juicio sobre el arte del Maestro, asentado en los tres famosos ciclos de frescos; arte que, como se sabe, está estrechamente vinculado al movimiento franciscano, pues que acerca a la tierra y a nosotros mismos la divinidad, e interpreta con humanidad muy íntima la vida del hombre y los ensueños y leyendas que lo van encantando en su lento viaje hacia la muerte.

Un pintor ilustre escribió que Giotto se impone lo mismo que un griego por su don de síntesis y de poesía. Con mayor razón, podría decirse que, siendo toscano, se impone como un etrusco. Hay en su obra la dramaticidad, el vigor plástico, el sentido naturalista de Vulca y del Apolo Veicense, que fermentan y se manifiestan desde sus comienzos debajo de lo que su personalidad ha asimilado de la cultura bizantino-románica y del misticismo franciscano. Más procede, más se renueva, y tanto más ese arcaico acento parece colocarse natural y misteriosamente en el foco mismo de su originalidad.

En Giotto, hombre del pueblo, celebrado por todos, especialmente después de los frescos de la capilla Peruzzi, por la unidad, la concisión, la esencialidad poderosa de las masas y del relieve, renace el amor de lo corpóreo, de la energía en el movimiento, de la expresión en la figura humana, que es característico de las figuras yacentes que se ven en las tapas de las urnas cinerarias, en el lecho

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

LA 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-