

Giotto y la idea de progreso histórico en la crítica de arte humanista. De Petrarca a Vasari

Raúl Figueroa Urra¹

Universidad de Chile

Resumen: En 1550 el artista e historiador Giorgio Vasari publicó en Florencia la primera edición de *Las Vidas*, libro que compila la historia del *renacimiento* del arte florentino desde el siglo XIII al XVI; programa historiográfico basado en la idea del progreso de las artes después de su “muerte” durante el periodo medieval. Mas, las ideas de Vasari no son originales, puesto que responden a una serie de opiniones sobre el arte ya establecidas desde el siglo XIV, aparecidas en los escritos de los primeros humanistas. El objetivo de este ensayo es examinar el desarrollo de este discurso y sus consecuencias.

Palabras claves: Renacimiento, Edad Media, naturalismo, imitación, progreso.

Giotto and the conception of the historical progress in the humanist art criticism. From Petrarch to Vasari

Abstract: In 1550 the artist and historian Giorgio Vasari published in Florence the first edition of *The Lives*, book that compiles the history of the *rebirth* of the Florentine art from the XIII to the XVI centuries; historiographical program based in the idea of the art progress after his “death” during the medieval period. However, the ideas expressed by Vasari are not original, as they respond to a series of established views on the art made by the first humanists from the XIV century in their writings. The purpose of this paper it is to examine the development of this discourse and his consequences.

Keywords: Renaissance, Middle Ages, naturalism, imitation, progress.

¹ Egresado de la Licenciatura en Artes mención Teoría e Historia del Arte, Facultad de Artes, Universidad de Chile. Contacto: raul.figueroa.urra@gmail.com

“[...]...Giotto, quien tuvo un ingenio de tanta excelencia, que ninguna cosa de la naturaleza, madre de todas las cosas y operadora del continuo girar de los cielos, que él con el estilo y con la pluma o con el pincel no pintase similar a ésta, que no similar parecía sino ella misma, en tanto que muchas veces en las cosas que él hizo, se encuentra que el sentido de visión de los hombres fue presa de error, creyendo que era verdad lo que era pintado. Y por ello, él habiendo *retornado* ese arte a la luz, que estuvo sepultado bajo el error de algunos que pintaron para deleitar los ojos de los ignorantes que para complacer a los sabios; meritoriamente se puede considerar una de las luces de la gloria florentina...”²

Quizás no haya un pasaje en toda la crítica de arte humanista del siglo XIV, que concentre de mejor forma los tópicos formulados en torno al arte por los autores de este periodo que este conocido fragmento perteneciente al libro VI del *Decamerón* escrito por Giovanni Boccaccio entre los años 1348 – 1351. En este se concentra parte de la crítica de arte formada por los primeros autores humanistas, la cual se centró en la idea de la recuperación del estilo romano de las artes, concepción nacida por la impresión que tuvo en estos la asimilación por parte de los artistas italianos del estilo romano tardo antiguo a partir de la segunda mitad del siglo XIII, como lo demuestran las obras de escultores como Andrea y Giovanni Pisano, quienes imitando motivos de los sarcófagos romanos, desarrollaron un nuevo estilo que influenció en la producción de pintores como Cimabue y Giotto, proceso que respondió al interés por parte de diversos estamentos de la sociedad italiana tardo medieval – clase burguesa y papado – por el pasado de la cultura romana y que devino en la formación de un nuevo imaginario en torno a la

² Giovanni Boccaccio, *Il Decamerone*, Librairie de Firmin Didot Freres, Paris, 1856. Traducción propia. Compárese con la traducción de María Hernández Esteban, en donde se traduce “...avendo egli quella arte ritornata in luce...”, como: “...le había dado resplandor a este arte...”.

antigüedad manifestado en la producción cultural tanto de pintores y escritores.³ Esta “recuperación” del estilo romano, el cual se caracterizó por el naturalismo de sus obras, fue considerado por los autores humanistas como un progreso en el campo de las artes, lo que definió su gusto por este tipo de obras más cercanas a la naturaleza y el rechazo del estilo bizantino y alemán de pintura, más abstractos y cuya predominancia en Italia fue considerada como una muerte para las artes figurativas hasta que Giotto, con su estilo, las revivió.

De esta forma, el presente ensayo se propone analizar la formación de la teoría de las artes y el gusto artístico humanista a partir del análisis de los discursos relativos a la producción artística expresados por los autores circunscritos a este movimiento entre los siglos XIV y XVI, análisis que se realizará desde la *historia de la crítica del arte* inaugurada por el historiador del arte Lionello Venturi a principios de siglo XX y que espera ofrecer desde la historia del arte un acercamiento a la discusión en torno al origen de las concepciones historiográficas de Edad Media y Renacimiento.

Así, en el *Decamerón* encontramos desplegados los temas ya establecidos por Petrarca en la estructura argumental del discurso histórico que atravesó toda la

³ En relación a esto, ilustrativa resulta una carta enviada por Petrarca a su amigo el fraile mendicante Giovanni Colonna en 1341, en fechas cercanas a su coronación como poeta laureado realizada el 8 de Abril en Roma y que ha sido analizada por Theodor E. Mommsen en su ensayo “Petrarch’s conception of the ‘Dark Ages’”, *Speculum*, Vol. 17, núm. 2, 1942, pp. 226 – 242; y en la que se da cuenta de la concepción histórica desarrollada por el humanista: “Después de la fatiga de caminar sobre el inmenso circuito de la ciudad, solíamos hacer una parada en los baños de Dioclesiano, a veces hasta subíamos sobre el techo abovedado de ese magnífico edificio, donde no hay en ninguna otra parte aire más saludable, una perspectiva más alta, o un silencio o soledad más deseable. Ahí no hablamos sobre negocios ni de asuntos privados o públicos en los cuales ya vertimos bastantes lagrimas. Cuando caminamos sobre las murallas de la ciudad ruinosa o sentándonos ahí, los fragmentos de la ciudad estaban bajo nuestros ojos. De historia muchas de nuestras conversaciones eran, la que dividimos: tú en la historia antigua [*antiquis*] y yo en la historia moderna [*novis*]; pareciendo expertos (y antiguos eran denominados aquellos sucesos que habían tenido lugar antes de que el nombre de Cristo fuera celebrado en Roma y adorado por los emperadores romanos; modernos, en cambio, los sucesos desde ese tiempo al presente)”.

producción humanista, en donde la concepción artística establecida por los autores humanistas a partir de la relación entre pintura e imitación de la naturaleza⁴ alcanzó la comprensión histórica de la práctica pictórica en la literatura artística humanista a partir del siglo XIV, cuestión que se puede apreciar en los pasajes dedicados por Petrarca a la pintura y escultura en sus *Remedios sobre prospera y adversa fortuna* escritos hacia 1360:

“...de aquí procede que durante mucho tiempo la pintura, por ser más cercana a la naturaleza, haya sido considerada por vosotros por delatante de todas las artes mecánicas; y entre los griegos, si hemos de creer a Plinio, se tenía en el mismo grado de la artes liberales.

“...Sin duda, se acercan más [las esculturas] a la naturaleza que las pinturas, pues aquéllas solo se ven y éstas se ven y se tocan...Y en esta época, *equivocada* en tantas cosas, pretende ser la inventora de la pintura o bien haber alcanzado el mismo grado de perfección y elegancia en ella que si la hubiera inventado, aunque en todo tipo de escultura, en todas las estatuas y figuras no quiera confesar, de forma imprudente y desvergonzada, que es inferior a la antigüedad. Por lo demás, constituyen prácticamente un mismo arte o, si son varias – como hemos dicho –, la fuente de las artes es única y se llama dibujo”.⁵

Según esto, para Petrarca, la historia de las artes figurativas se dividiría en un primer periodo dado en el tiempo de los griegos caracterizado por la cercanía de sus obras con la naturaleza, y un segundo periodo en el cual el poeta se siente inmerso, que sería cualitativamente inferior en su producción artística en comparación al periodo precedente; impresión que responde al esquema histórico

⁴ Para esto véase Wladyslav Tatarkiewicz, *Historia de la estética: III. La Edad Moderna*, Akal, Madrid, 1989, pp. 11 – 24 y también del mismo autor; *Historia de seis ideas filosóficas*, Tecnos, Madrid, 2001, pp. 325 -345

⁵ *De remiddiis utrinsque fortunae*, I, XL- XLI. Existe una edición traducida al español de 1533, véase *De los remedios contra prospera y adversa fortuna*, 1533, Madrid, mas, la versión reproducida aquí está basada en la traducción realizada por Michael Baxandall, *GiOTTO y los oradores: La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica*, Visor, Madrid, 1996, pp. 207 – 211. Considérese para las próximas citas.

estudiado anteriormente y el cual probablemente estaría inspirado por Plinio, quien en uno de los pasajes de libro XXXIV de la *Historia Natural* plantea un esquema de progreso y decadencia del arte de la pintura:

La olimpiada 95 fue la época del apogeo de Naucides, Dinomenes, Canaco y Patroclo...en la 121, Eutíquedes, Eutícrates, Lepo, Cefisódoto, Timarco y Pirómaco. Después de esto, el arte *experimentó un retroceso y revivió (revixit)* durante la Olimpiada 156, en la que vivieron artistas inferiores con mucho a los mencionados antes...⁶

En ese sentido, la consideración del dibujo como parte de proceso de creación en las artes plásticas resulta particular, puesto que expresa la reflexión realizada por Petrarca sobre la historicidad de la práctica artística y del papel que cumple el dibujo en el proceso de creación con tal de que las obras se “acerquen más a la naturaleza”, y por ende, que respondan al ideal de la obra de arte antigua, cuestión que posteriormente sería retomada por Cennino Cennini en su *Libro dell'arte* escrito hacia finales del siglo XIV y en donde el dibujo es fundamental en el proceso de formación del artista como aconseja en el capítulo XVIII de esta obra:

Escucha: la mejor guía que puedes tener y el mejor timón es el dibujo del *natural*. Y esto aventaja a todo lo demás y a ello encomienda siempre el ardor de tú corazón, especialmente cuando empieces a sentir algo al dibujar. Si perseveras, no dejes de dibujar algo todos los días, que no será tan poco que no valga para nada, y te será de provecho”.⁷

Este juicio, nacido de la conciencia pictórica desarrollada por la enseñanza del taller de Giotto y que se basa principalmente en la relación de la observación de la

⁶ *Hist. Nat.* XXXIV, 52. Traducción tomada de Plinio, *Textos de Historia del Arte* (ed. Esperanza Torrego), A. Machado Libros, Madrid, 2001, p. 52. Considere para próximas citas. La cursiva es nuestra.

⁷ Cennino Cennini, *El libro del arte* (trad. Fernando Olmeda), Akal, Madrid, 1988, p. 56

naturaleza y la pintura, surge a partir de la experiencia práctica de Cennini como “...humilde miembro que ejerce el arte de la pintura”⁸ y recoge el discurso tradicional formado en torno a la práctica pictórica durante los siglos XIII y XIV, al presentarse su autor como parte de una genealogía de pintores vinculados al taller de Giotto, siendo discípulo de Agnolo Gaddi, quien a su vez fuera discípulo de Taddeo; esto como forma de legitimar y dar prestigio a su producción pictórica, además de marcar su posición en relación al estilo, que al igual que Taddeo, se encontraba ligado al naturalismo desarrollado por Giotto durante la primera mitad del siglo XIV en Florencia que al gótico internacional imperante en varias ciudades de Italia al momento de escribir el *Libro del arte*. La admiración por Giotto se expresa abiertamente en el capítulo I del libro, donde escribe: “Y fue Giotto que hizo evolucionar el arte de pintar de lo griego a lo latino, y por fin a lo moderno, y consiguió el arte más perfecto que nunca nadie haya tenido”,⁹ estableciendo así un criterio historiográfico basado en el desarrollo estilístico del arte pictórico que pasó del estilo abstracto de los griegos bizantinos a la recuperación del estilo “latino” – es decir, romano – de pintura en la obra de Giotto, caracterizado por la relación de la observación de la naturaleza y su representación pictórica, particularidad principal del arte que el mismo Cennino denomina como “moderno”.

Coincidiendo con eso, Boccaccio, como se pudo observar anteriormente en el pasaje del *Decamerón*, consideró que la pintura había *retornado* a la “luz” gracias a la pintura de Giotto juicio que se sostuvo a partir del argumento de un *retorno* (*ritornata*) – equiparable al *revixit* usado por Plinio – que se concibe a partir de la utilización del naturalismo por parte del pintor florentino y que constituye una vuelta al estilo de los pintores antiguos, idea que es reproducida por Filippo Villani en un pasaje de su *De origine* (escrito hacia 1381) dedicado a los pintores:

⁸ Cennini, *Op.cit.*, p. 32

⁹ Cennini, *Op.cit.*, p. 33

“Los antiguos, que escribieron cuidadosamente los hechos históricos, mezclaron en sus volúmenes a los mejores pintores y escultores de imágenes y estatuas con otros hombres famosos. Además, los antiguos poetas, admirando el talento y la diligencia de Prometeo, imaginaron en sus fábulas que éste había hecho al hombre a partir del barro. En efecto, por lo que puedo deducir, aquellos hombres sabios pensaban que los imitadores de la naturaleza, quienes intentaron reproducir las imágenes de los hombres en bronce y en piedra, no hubieran conseguido tan buenos resultados sin el don de un talento nobilísimos y una memoria singular y la habilidad de una mano dedicada. Así pues, introdujeron en sus anales entre los hombres ilustres a Zeuxis...Fidias, Praxiteles, Mirón, Apeles de Cos...y otros distinguidos en este tipo de arte. Permítaseme también, según el ejemplo de éstos y con la venía de los burlones, insertar en este lugar a los egregios pintores florentinos, *que reavivaron un arte moribundo y casi extinguido*.

Entre ellos el primero es Giovanni, Cimabue de apellido, que con sus dotes y su talento levantó la pintura, que se había alejado de manera licenciosa de la imitación de la naturaleza. Sin duda, antes de él la pintura griega y latina había permanecido durante muchos siglos bajo técnica torpes, como muestran claramente las imágenes y figuras que vemos decorando las paredes y muros de las iglesias.

Después de éste, preparado ya el camino para las innovaciones, Giotto – que no sólo debe ser comparado con los famosos pintores de la Antigüedad por el esplendor de su fama, sino que debe anteponérseles por su técnica y su talento – *restituyó [restituit] la alta reputación y dignidad que la pintura había tenido*. Las imágenes representadas con su pincel se adecúan tan intensamente a los rasgos de la naturaleza que, a quienes las contemplan les parece que viven y respiran; incluso sus cuadros muestran los movimientos y gestos de una forma tal real que parecen hablar, llorar, alegrarse y hacer otras cosas, para deleite de quien los contempla y alaba el talento y la mano del artista...

De este hombre tan admirable, como de un manantial puro y abundantísimo, brotaron espléndidos riachuelos de pintura que trajeron un arte renovado, celoso imitador de la naturaleza, esplendido y apacible. Entre ellos Maso, el más elegante de todos, realizó pinturas de una belleza admirable e increíble. Stefano, émulo de la naturaleza, tuvo tanta capacidad de imitación que en los cuerpos humanos que él representaba, como si hubiesen

sido imaginados por físicos, las arterias, las venas, los nervios y los más minuciosos rasgos se entrelazaban con exactitud; de modo que, según afirma Giotto, a sus imágenes sólo parecía faltarles el aliento y la respiración. Por su parte, Tadeo pintó edificios públicos y otros lugares con tanto arte que parecía otro Dinocrates o Vitrubio (que escribió un tratado de arquitectura). Enumerar a los casi innumerables que, siguiendo a éstos, ennoblecieron el arte de Florencia resultaría pesado para el lector y una tarea excesivamente larga para el que escribe. Así pues, satisfecho por haber hablado aquí de estos hombres, pasemos a otras cosas".¹⁰

Como es posible advertir, el argumento principal en torno al cual giran los textos presentados es el vínculo entre pintura y naturalismo, relación que nace, como nos indican tanto Petrarca y Villani, de la lectura de escritos sobre arte de la Antigüedad grecorromana; en este caso remitiendo a los textos sobre pintura de la *Historia Natural* de Plinio el Viejo; escritos los cuales se caracterizan por la marcada predilección de los romanos por los artistas capaces de "...desafiar a la propia naturaleza..."¹¹ con su habilidad para imitarla; cuestión que queda manifestada en los famosos pasajes dedicados a la disputa entre los pintores Zeuxis y Parrasio y la capacidad de estos para engañar el ojo tanto animal como humano; tema aludido en el texto de Boccaccio al elogiar el *ingenium* de Giotto y su capacidad para hacer creer "...que era de verdad lo que era pintado..."¹² Pero más relevante es en este sentido, el juicio historiográfico que resulta de la conexión realizada entre la pintura de la Antigüedad y la del trecento por medio del naturalismo, ya que la "restitución" de la reputación de la práctica pictórica depende de la genealogía que comienza con Giovanni Cimabue y que se consolida con la figura de Giotto, quienes son equiparados de manera explícita con pintores como Zeuxis, Parrasio o

¹⁰ Baxandall, *Op. cit.*, pp. 108 – 109. La cursiva es nuestra.

¹¹ *Hist. Nat.* XXXV, 95

¹² *Hist. Nat.*, XXXV, 65

Apeles. Esta cuestión resulta más llamativa, si se considera que el ejercicio de comparación, característico de los autores humanistas, no está fundamentado en un contraste real entre las pinturas del periodo grecorromano clásico – a las cuales tenían difícil o nulo acceso – y la de sus contemporáneos, sino que solo a partir de las descripciones escritas, claramente idealizadas, dejadas por los autores de la Antigüedad.¹³

Por lo demás, este juicio encuentra otro argumento inspirado en el estudio de la retórica latina: el contraste entre ignorancia y sabiduría. Boccaccio sostiene la idea del retorno a la luz del arte de la pintura cuando Giotto pinta para los sabios y no ya para “deleitar a los ignorantes”; idea inspirada en la lectura de Quintiliano, quien en sus *Institutiones Oratoriae* resalta la virtud de aquellos oradores poseedores de “selección y medida” (*electio et modus*) en contraste a los incultos (*indocti*) quienes se deleitan ante la riqueza (*copiam*) y exceso en el uso de las palabras¹⁴ cuestión equiparada en la pintura por Boccaccio al contrastar los iconos bizantinos “...todo lleno de luces relucientes como gemas y deslumbrante oro...” en comparación a los cuerpos sólidos y racionales que presenta la pintura de Giotto que “...incita a la reflexión acerca de la naturaleza humana y sus actos a aquellos que poseen suficiente capacidad, es decir, a los «sabios»”.¹⁵ Dicha reflexión no solo concernió a los asuntos referente al arte, sino que se convirtió en un juicio sobre la sociedad de su tiempo, como lo deja entrever un pasaje de su *Corbaccio* (escrito hacia 1354) dedicado a los gobernantes de Florencia, refiriéndose sobre éstos como ignorantes debido a su carencia en el conocimiento de las artes liberales, codicia, además de

¹³ Baxandall, *Op. cit.*, pp. 92-93

¹⁴ Quintiliano, *Institutiones Oratoriae*, II, XII, 6. “Por esta razón también a veces parecen tener los incultos mayor riqueza de palabra, porque hablan sin límite, mientras los cultos tienen selección y medida”.

¹⁵ Lionello Venturi, *Historia de la crítica de arte* (Trad. Rossend Arqués), Gustavo Gilli, Barcelona, 1979, p. 83

ser extranjeros;¹⁶ crítica que se reitera en parte de su *Tratatello* al comentar el episodio de la expulsión de Dante de la ciudad de Florencia:

¡Oh ingrata patria! ¿Qué demencia, qué soberbia te sujetaba cuando tú a tu queridísimo ciudadano, a tu benefactor precipuo, a tu poeta sin igual, con crueldad desusada pusiste en fuga y después te ha seguido sujetando?... Ay, ¿te alabarás de tus mercaderes y de los muchos artesanos de los que estás llena? Actuarás tontamente: el uno, movido siempre por la avaricia ha sido oficio servil; el arte que en un tiempo fue ennoblecida por los ingenios, de tal forma que la convirtieron en una segunda naturaleza, por la misma avaricia está hoy corrompida y nada vale. ¿Te alabarás de la villanía e ignominia de aquellos que, porque sus abuelos son recordados, quieren obtener dentro de ti el principado de la nobleza, siempre mediante robos y traiciones y obrando contra ella con falsedad?¹⁷

De esta forma, se instaló en el discurso común de los florentinos este contraste entre sabiduría e ignorancia que alcanzó los juicios sobre el arte, al depender el buen criterio artístico de la erudición y la capacidad de reconocer el naturalismo de una obra, idea que Petrarca reproduce en su testamento al referirse a un 'icono' de la beata Virgen Maria pintada por "el eminente pintor Giotto" que es

¹⁶ En Decamerón II, 15 – 16, el asunto de la codicia es tocado por Boccaccio como característica de los venecianos. Con respecto a la cuestión del gobierno en Florencia tiempo después de la peste, véase Millard Meiss, *La pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, Alianza, Madrid, 1988, pp. 79 – 95

¹⁷ Boccaccio, 1993, p. 68. Téngase en cuenta la opinión de Dante sobre el origen de la nobleza que expone en *Il Convivio*, IV, 10, donde el origen de la nobleza no depende de la riqueza, cuestión que Boccaccio la comparte y reproduce aquí. En relación a esto, véase también la opinión de Filippo Villani, quién en su *Cronica*, LXV, escribe sobre los gobernantes de Florencia: 'En estos días la administración y el gobierno de Florencia...había pasado en parte – y no en una parte pequeña – a manos de la gente recién llegada del territorio de Florencia que poseía escasa experiencia en asuntos cívicos, y en manos de la gente de tierras más lejanas que se había asentado en la ciudad. Al encontrarse, después de un tiempo, enriquecidos con dinero obtenido en los oficios, en el comercio y en el préstamo, contrajeron matrimonio con cualquier familia que les placía; y con regalos, fiestas y maniobras secretas y públicas avanzaron tanto que ingresaron en los oficios públicos y fueron añadidos a la lista de los elegibles para la elección al priorato'. La traducción fue tomada de Meiss, *Op.cit.*, pp. 90 – 91

“fuente de reflexión para los maestros del arte que los ignorantes no comprenden”,¹⁸ idea que amplió en uno de los diálogos de sus Remedios:

“Gozo: Me deleito extraordinariamente con los cuadros.

Razón: Te deleitas con el pincel y con los colores, mientras que el precio y la variedad y una composición curiosa complacen a la mirada educada. Así, os elevan los gestos aparentemente vivos y los movimientos de imágenes sin vida e inmóviles y las figuras que se salen de sus marcos y los trazos de los rostros que respiran, de modo que esperáis que hablen y ahí reside el peligro puesto que los más grandes talentos fueron cautivados por tales cosas. Así, por donde pasa el campesino con alegre y ligero estupor, allí se mantiene el intelectual alabando y suspirando...”¹⁹

Estos juicios marcaron un precedente en la consideración sobre la condición del arte a partir del siglo XIV, el cual adquirió un sustrato intelectual que estaba relacionado con el empleo del naturalismo en las artes figurativas, y por lo mismo, con el imaginario histórico sobre la antigüedad desarrollado por los humanistas de este periodo, condición que se contraponía con el carácter meramente devocional del estilo bizantino que preponderó en la Edad Media, alejado de los ideales naturalistas del arte antiguo y que por lo mismo era pintado *“...para deleitar a los ignorantes”,* lo que sumado a la degeneración de la lengua latina en la lengua vulgar, produjo en los humanistas la impresión de *“la decadencia de los tiempos”,* terminando por caracterizar a esta época como una era *“oscura”* donde confluyeron la miseria, la ignominia y la ignorancia; estableciendo así la idea de *decadencia y progreso de la artes* basado en el nuevo esquema historiográfico desarrollado por los primeros humanistas y en donde el estilo naturalista emprendido por Cimabue y consolidado por Giotto, fue considerado como un

¹⁸ Meiss, *Op.cit.*, p.92

¹⁹ Baxandall, *Op. cit.*, p.208

progreso al devolver la práctica pictórica “a la luz” de los ideales artísticos de la antigüedad luego de la “muerte” de la práctica pictórica que supuso el periodo precedente.

Una conversación registrada a finales de s.XIV entre los principales pintores y maestros de Florencia nos permite apreciar que este esquema ya era utilizado por los pintores y humanistas de finales de s. XIV:

En la ciudad de Florencia, que ha sido siempre rica en hombres de talento, hubo una vez ciertos pintores y otros maestros que estaban en un lugar fuera de la ciudad llamado San Miniato al Monte, para realizar algunas pinturas y otros trabajos que debían ser hechos en la iglesia; después de haber almorzado con el abad y habiendo comido y bebido bien, comenzaron a conversar. Y entre otras preguntas, se planteó la siguiente por uno de ellos llamado Orcagna, que era el maestro-jefe del noble oratorio de Nuestra Señora de Orto San Michele: ¿Cuál es el mayor maestro de la pintura que hemos tenido, quién aparte de Giotto? Algunos que contestaron que Cimabue, otros que Stefano, otros que Bernardo [Daddi], otros que Buffalmacco y algunos nombraron a un maestro, y otros a otro. Taddeo Gaddi, que era uno de los del grupo, dijo: “Ciertamente ha habido muchos pintores diestros, y han pintado de forma que es imposible que la mano humana los iguales, pero este arte se ha hecho, y continúa haciéndose, peor día a día”.²⁰

Como bien advierte Millard Meiss,²¹ es comprensible que sea justamente Taddeo Gaddi quien diera cuenta de la “decadencia” de la pintura florentina, considerando que, como hemos mencionado anteriormente, Gaddi fue alumno y seguidor de Giotto, trabajando a su lado durante un largo período según Cennino, lo que revela a juicio de Meiss “...la profunda diferencia del arte de este pintor y de sus

²⁰ Sacchetti, Franco, *Novelle* (ed. Giovanni Silvestre), vol. 2, Milán, 1815, p.228. Traducción tomada en Meiss, *Op cit.*, p. 21

²¹ Meiss, *Op.cit.*, p. 20

contemporáneos con el de Giotto y sus sucesores de la primera parte del siglo”,²² en cuanto que Gaddi se formó en un período y estilo diferente de los pintores de la segunda mitad de siglo XIV como Orcagna (figs. 1 y 2), cuyo estilo se había inclinado hacia un hieratismo simbólico que respondía a la emocionalidad espiritual desarrollada al interior de la clase dominante florentina, la cual como hemos visto por medio de los relatos de Boccaccio y Villani, se reformó a partir de la integración de elementos populares tras el paso de la peste por la Toscana a mediados de siglo. Y tan importante como esto, revela que los pintores, al igual que los literatos, mantenían la figura de Giotto como un referente artístico a finales del siglo XIV, aún cuando el estilo de la pintura de dicho periodo se haya alejado del formado por el pintor florentino a principios de siglo.

En relación a esto, encontramos en los *Commentari* (escritos entre 1447 – 1455) del escultor y escritor contemporáneo Lorenzo Ghiberti, una de las referencias historiográficas más importantes desarrolladas por un artista antes de Vasari, al darnos un marco cronológico de referencia en los cuales ubicar la muerte y renacer de las artes, proceso ligado ineludiblemente a la figura de Giotto y la latinidad. El relato tiene un sustrato fuertemente histórico, ubicando el inicio de la muerte de las artes en la época del triunfo del cristianismo en la época de Constantino, como se puede apreciar en el inicio del segundo comentario:

La fe cristiana fue victoriosa en el tiempo del emperador Constantino y el Papa Silvestre. La idolatría fue perseguida en tal forma que todas las estatuas e imágenes de tal nobleza, antigüedad y perfección fueron destruidas y quebradas en pedazos. Y con estatuas e imágenes, los escritos teóricos, los comentarios, los dibujos y las reglas de enseñanza de tales artes eminentes y nobles fueron destruidos. En orden de abolir toda costumbre de idolatría, fue decretado que los templos debían ser blancos. Y en este tiempo los más severos castigos

²² Meiss, *Op.cit.*, p. 22

fueron ordenados para cualquiera que hiciera una escultura o imagen y así término el arte de la escultura y la pintura, y toda doctrina que se hizo [de esa forma]. Terminado el arte, los templos quedaron blancos alrededor de los años 600. Comenzaron los Griegos [bizantinos] débilmente el arte de la pintura y como mucha *rudeza (roçeza)* produjeron en esa [forma]; tanto cuanto los antiguos fueron peritos, tanto eran los de esta edad groseros y rudos. De la edificación de Roma fueron 382 olimpiadas.

Comenzó el arte de la pintura a despuntar en Etruria en una villa a lado de la ciudad de Florencia la cual se llamaba Vespignano. Nació ahí un niño de admirable ingenio el cual retrataba del natural una oveja; hasta que pasó el pintor Cimabue por la carretera hacia Boloña y vio al niño sentado en la tierra y dibujando una oveja sobre una hoja. Tomó gran admiración del niño, que siendo de pequeña edad lo hiciera tan bien; preguntó al verlo artista por naturaleza cuál era su nombre. Respondió y dijo: “Por nombre soy llamado Giotto: mi padre se llama Bondoni y está en aquella casa cercana” dijo. Cimabue, que tenía buena presencia, se fue con Giotto a la casa del padre, que era pobrísimo. Cedió el niño a Cimabue quién tomó a Giotto como discípulo de Cimabue, éste manejaba la manera griega la que en Etruria tenía gran fama; allí Giotto se convirtió grande en el arte de la pintura.

Avivó el nuevo arte, dejando la rudeza de los griegos y brotó excelentísimamente en Etruria. E hizo magistrales obras especialmente en la ciudad de Florencia y muchos otros lugares; y grandes discípulos produjo a la par de los griegos antiguos. Giotto vio en el arte lo que otros no notaron. Creó el arte al natural y la gentileza con ella, no saliéndose de las medidas. Fue experto en todas las artes, fue inventor y trovador de tanta doctrina la cual había estado sepultada desde los años 600”.²³

La leyenda del encuentro entre Cimabue y Giotto – el texto más temprano donde aparece y que sin embargo encontró mayor eco en las *Vidas* de Vasari –, además de la fecha esgrimida por Ghiberti, enfatizó el vínculo entre la figura de Giotto y la práctica artística de la antigüedad clásica, es decir, la pintura al “natural” practicada en Italia antes de los “años 600”, fecha que indica la

²³ Lorenzo Ghiberti, *Denkwürdigkeiten (I Commentarii)* (ed. Julius Von Schlosser), Berlín, 1912, pp. 35-36. Traducción propia. Compárese con la traducción parcial del pasaje entregada por Bellosi, L. (1992) *La oveja de Giotto*, Madrid: Akal, p. 286, nota 57

preeminencia del Imperio Bizantino en la península itálica y por ende, del estilo de pintura abstracto de los “griegos bizantinos”, los mismos griegos a los cuales se refiere Cennino en su texto y que eran la antítesis de los “griegos antiguos”, aquellos griegos del periodo clásico y helenístico a los cuales pertenecían los artistas celebrados en los textos de Plinio. Así, tanto Cennini como Ghiberti comparten una concepción histórica en relación a las artes basada en la presencia y práctica del naturalismo en Italia, el cual fue heredado de la antigüedad grecorromana y que fue remplazada por la “rudeza” de los griegos bizantinos por casi setecientos años, hasta que Giotto revivió el arte de la pintura al volver al estilo “latino”, es decir, el naturalismo. Por consecuencia, Ghiberti considera el *trecento* la época donde el arte de la pintura alcanzó su apogeo: “*Había en la ciudad de Florencia un grandísimo número de pintores muy egregios, tanto que no los cuento, pienso que el arte de aquel tiempo floreció más que otra edad en Etruria, más de lo que floreció en Grecia hasta ahora*”,²⁴ idea que enfatiza al referirse a la obra del discípulo de Giotto, Taddeo Gaddi, a quien califica de “*doctísimo maestro*” quien posee un “*gran ingenio*”, refiriéndose de una tabla hecha para la iglesia de Santa Maria dei Servi como “*...muy noble y de alta maestría, con mucha historias y figuras, excelentísimo trabajo y es una grandísima tabla. Creo que en nuestros días pocas tablas mejores pueden encontrarse*”.²⁵ De igual manera, elogia un fresco de San Francisco realizado para la iglesia de Santa Croce: “*...su historia fue hecha con tanta doctrina y arte y con tanto ingenio que en mi época no vi cosa pintada hecha con tanta perfección*”. Después de

²⁴ Ghiberti, Op.cit. p. 39. ‘Fu nella città di Firençe uno grandissimo numero di pictori molto egregij, sono assai i quali io non ò conti, tengo che ll’arte della pictura in quel tempo fiorisse più che in altra età in Etruria, molto maggiormente che mai in Grecia fosse ancora’. Traducción parcialmente tomada de Venturi, *El gusto de los primitivos* (Trad. Juan Pardo de Santayama), Alianza, Madrid, 1991, p.72

²⁵ Ghiberti, Op.cit. p. 37. ‘Fece ne’ frati di santa Maria de’Serui in Firenze una tauola molto nobile et di grande maestero, con molte storie et figure, excellentissimo lauorio, et e una grandissima tauola. Credo che a nostri di si truouino poche’. Traducción propia.

Taddeo, “...ciertamente la pintura viene de más a menos”.²⁶ Como es posible apreciar, tanto Villani, Ghiberti y el mismo Taddeo Gaddi compartían una idea de decadencia de las artes en sus respectivos periodos, juicio que es consecuencia en un esquema de progreso que ha llegado a su punto más alto y en donde necesariamente el periodo que le sigue debe ser cualitativamente inferior, idea que en la literatura artística es un tópico que se encuentra desde la Antigüedad como en Plinio y Quintiliano,²⁷ siendo reproducido en la literatura artística del humanismo, donde Giotto significó el apogeo del arte de la pintura y a su vez el comienzo de la decadencia de la misma, cuestión que posteriormente encontraremos reproducido en la estructura de *Las Vidas* de Vasari tras la tercera edad del dibujo.

En esta misma línea, en el prólogo de las *Elegantiae linguae latinae* (1444) de Lorenzo Valla, podemos observar como el esquema de *decadencia – progreso, muerte – resurrección* se consolidó en el discurso de los autores humanistas, en este caso relacionado con el desarrollo cultural de Italia por medio de la recuperación de la lengua latina, lo cual para el humanista se convierte en una idea fuerza para el progreso de Roma:

“¿Quienes, pues, fueron los más grandes filósofos, los mejores oradores, los más brillantes juristas, y finalmente los más lucidos escritores? Sin duda, los que se han dedicado al arte de bien hablar. Pero cuando intento decir todas estas cosas, el dolor no me deja, me hiere el corazón y me hace romper en lágrimas al ver en qué estado y situación ha quedado este arte. Pues ¿Qué amante de las artes y del bien común podrá contener las lágrimas al verla en el mismo estado que en otro tiempo estuvo Roma cuando fue tomada por los galos? Todo echado por tierra, en llamas, destruido, de modo que apenas si quedo en pie la ciudadela

²⁶ Ghiberti, *Ibid.* ‘...questa storia fu fatta con tanta doctrina e arte et con tanto ingegno che nella mia età non uidi di cosa picta fatta con tanta perfectione’. Traducción propia.

²⁷ Lionello Venturi, 1991, *Op.cit.*, pp. 44-45.

capitolina. Pues hace ya muchos siglos, que no solo nadie ha hablado en latín, ni siquiera entiende las leyes latinas. Ni los estudiosos de la filosofía comprendieron o comprenden a los filósofos, ni los abogados a los oradores, los que entienden de leyes a los jurisconsultos, ni el resto de los lectores los libros antiguos. Como si una vez perdido el imperio romano ya no sea digno hablar ni saber nada de lo romano. Aquel fulgor de la latinidad parece estar pasado de moda por la *herrumbre* y la distancia.

Y son muchas y muy variadas las opiniones de hombres sensatos que tratan de explicar las causas de este fenómeno. Razones que no apruebo ni repruebo, pues ciertamente no me atrevo a pronunciarlas. Tampoco me atrevo a explicar porque esas artes que están cercanas a las liberales, como son la pintura, la escultura, el modelado, la arquitectura, y otras muchas, se fueron degenerando durante tanto tiempo basta llegar a morir con las mismas letras. Ni puedo explicar por qué empiezan ahora a fomentarse y a *revivir*, y florece el *progreso* tanto de los buenos artesanos como de los literatos.

Pero así como los *tiempos pasados* fueron tanto más desdichados por no haber encontrado en ellos ningún hombre erudito, de la misma manera debemos alegrarnos más en nuestro tiempo. Yo confié en que si nos esforzamos un poco más la lengua romana se consolidara más que la misma ciudad, y con ella todas las disciplinas”.²⁸

La denominación de “tiempos pasados” hecha por Lorenzo Valla resulta significativa puesto que sugiere que aquella época en donde las artes degeneraron (*degenerauerint*) y estuvieron a punto de morir fue superada, haciendo expresa la realidad del progreso (*prouentus*) que se manifiesta en el “revivir” (*reuiuiscant*) y el “florecer” (*efflorescat*) de las artes y las letras por la recuperación del latín.²⁹ Si bien

²⁸ Lorenzo Valla, *De linguae latinae elegantia*, Paris, 1539, p. 3. Traducción tomada de “Prologo de Las Elegancias de la Lengua Latina”, en: V.V.A.A (1986) *Humanismo y Renacimiento* (ed. Pedro R. Santidrián), Madrid, Alianza Editorial, pp. 37 – 41

²⁹ Tal como indica Baxandall, Valla bebe del paralelismo realizado por Quintiliano entre artistas y oradores en el libro XII, X, 2., de las *Institutiones Oratoriae* en donde versa: “Pero como el producto de la Retórica y del orador es el discurso y hay muchas formas de éste, según mostraré, en todas ellas se da el arte y el artista; sin embargo, las formas se diferencian muchísimo entre sí; y no solamente en el aspecto, como una estatua de otra estatua, un cuadro de otro cuadro y un discurso procesal de otro discurso, sino también por su género mismo, como las estatuas etruscas de las griegas, como un maestro del lenguaje asiático se distingue de un ático”.

Valla no expresa que este progreso se deba al desarrollo del naturalismo en las artes escultórica y pictórica, si considera como base de este progreso el desarrollo de los conocimientos en el ámbito del imperio romano, como lo establece en su *Oratio in principio sui studii* (1455):

“...la causa del desarrollo de todas las ciencias entre nosotros estriba, según mi opinión, en la grandeza del imperio romano, pues está dispuesto por naturaleza que nada puede desarrollarse y crecer plenamente si no es construido, elaborado y perfeccionado por muchos individuos, sobre todo si se emulan unos a otros y se disputan el elogio del público”.³⁰

Durante la misma época, una carta escrita hacia 1452 por Eneas Silvio Piccolomini, futuro papa Pio II, a Niklas von Wyle, coincide con la opinión ya establecida acerca del papel de Giotto en la recuperación del estilo romano de pintura, idea que amplía al equiparar la figura del pintor con la de Petrarca en el campo de la oratoria, siendo ambos representantes del “revivir” de ambas artes en la medida que estos se alzaron contra los barbarismos de su época, devolviendo tanto a la pintura como a la oratoria a la tradición pura romana, lo que concuerda con el esquema, a estas alturas ya instituido, de decadencia y progreso de la artes que los humanistas manejaban y reproducían hacia el siglo XV:

Estas artes, pintura y oratoria, se aman mutuamente. El genio tanto de la pintura como de la oratoria desea no ser común sino elevado y grande. Es una extraña cosa que así como la oratoria florece, así lo hace la pintura. Esto es visto desde el periodo de Demóstenes y de Cicerón. Después que la elocuencia fue reducida, la pintura cayó. Cuando la oratoria revivió (*revixit*), la pintura también alzó su cabeza. La pintura fue un arte casi totalmente sin pulir

³⁰ Lorenzo Valla, *Oratio in principio sui studii*, citado por Baxandall, *Op.cit.*, pp. 287 – 290. ‘...scientiarum omnium propagandarum apud nos, ut mea fert opinion, auctor extitit magnitudine imperii illorum. Namque ita natura comparatum est, ut nihil admodum proficere atque excrescere queat, quod non a plurimis componitur, elaboratur, excolitur, praecipue aemulantibus invicem et de laude certantibus’.

por doscientos años. Los escritos de ese tiempo son rudos, ineptos, poco elegantes. Después de Petrarca las cartas emergieron; después de Giotto la mano del pintor se alzó; y nosotros ahora vemos como ambas artes han llegado a un punto muy alto.³¹

Aproximadamente catorce años antes de esta carta, el genovés León Battista Alberti había escrito su tratado *De Pictura*, tratado sobre la pintura escrito bajo los parámetros del humanismo del Quattrocento, que junto a sus tratados *De re aedificatoria* escrito en 1452 y *De statua* escrito hacia 1464, constituyen el más completo sistema teórico sobre las artes realizadas hasta ese entonces, sistema sostenido en gran parte en la autoridad de los autores clásicos – particularmente romanos – pero cuyo carácter racional y experimental lo distingue de todos los escritos humanistas sobre artes realizados hasta ese entonces. En este sentido, el tratado de *De Pictura* se compone a partir de los diversos intereses de Alberti en el ámbito de las matemáticas, la geometría y la apreciación activa de la pintura, además de la erudición sobre de la antigüedad que le permite desarrollar el análisis de la pintura por medio de conceptos extraídos de la retórica latina, estrechando así aún más el paralelismo entre pintura y escritura. Sin embargo, el especial interés que Alberti muestra por los autores de la antigüedad se mezcla con el carácter racionalista del método de aprendizaje artístico desarrollado por este, en donde las artes se aprenden “...mediante la razón y el método, que llegan a dominarse

³¹ ‘Amant enim se artes he (eloquentia et pictura) ad invicem. Ingenium pictura ex-petit, ingenium eloquentia cupit non vulgare, sed altum et summum. Mirabile dictu est, dum viguit eloquentia, viguit pictura, sicut Demostenis et Ciceronis tempora docent. Postquam cecidit facundia iacuit et pictura. Cum illa revixit, hec quoque caput extullit. Videmus picturas ducentorum annorum nulla prorsus arte politas. Scripta illius aetatis rudia sunt, inepta, incompta. Post Petrarcham emergerunt littere; post Jotum surrexere pictorum manus; utramque ad summam iam videmus artem pervenisse’. Traducción en Jhon Spencer, “Ut Rhetorica Pictura: A study in quattrocento Theory of painting”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n°1, vol. 20, The Warburg Institute, Ene. – Jun., 1957, p. 27

con la práctica”,³² todas cuestiones proporcionadas por la naturaleza, y por lo cual debe ser función de las artes el imitar sus principios y leyes:

Los mejores autores de la antigüedad nos enseñan, y lo hemos dicho en otra parte, que el edificio es como un organismo animal, y que para delimitarlo es preciso imitar la naturaleza... Todo lo que hemos dicho hasta ahora, como nuestros antepasados lo percibieron en la naturaleza misma, y no duraron de que si lo olvidaban no conseguirían nada que pudiese contribuir a la alabanza y el decoro en su obra, justamente establecieron que la naturaleza, como artífice de las mejores formas, debía ser imitada. Por tanto, intentaron alcanzar, en los límites de la industria humana, las leyes que en ella presidían la formación de las cosas y las aplicaron a sus principios constructivos.³³

Precisamente son los antiguos quienes para Alberti mejor han descifrado las leyes de la naturaleza y que por lo mismo son dignos de admiración:

Te confieso que los antiguos, teniendo como tenían abundancia de qué aprender e imitar, les era menos difícil alcanzar el conocimiento de las supremas artes, que hoy nos son fatigosísimas; pero por ello tanto más grande debe llegar a ser nuestro nombre, si nosotros, sin preceptores y sin ejemplo alguno, descubrimos artes y ciencias inauditas y jamás vistas.³⁴

En este sentido, la pintura, al igual que la arquitectura – las cuales Alberti consideraba artes hermanas³⁵ – debía imitar la naturaleza para alcanzar la belleza, por lo cual su estudio depende de la división de la pintura en tres conceptos que según Alberti son extraídos de la naturaleza: *Circunscrición* (circunscricionē),

³² *De Statua*, VIII. Traducción tomada de Leon Battista Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte* (Trad. Rocío de la Villa), Tecnos, 1999, p. 36. Considérese para próxima citas.

³³ *De re aed.*, IX, 5

³⁴ Alberti, *Op.cit.*, p. 66

³⁵ *De pictura*, II, 27

composición (composicionē) y *recepción de la luz* (receptio luminum).³⁶ De estos tres, el concepto de composición es de los aspectos más relevantes del tratado *De Pictura*, debido a la novedad que supuso la transferencia de un concepto extraído de la retórica para el desarrollo de un sistema de composición pictórico sustentado en la relación de elementos en un marco jerárquico distinguido por cuatro niveles (plano, miembro, cuerpo, cuadro) que se equiparaban a los elementos que conformaban la oración periódica latina (palabra, frase, clausula, periodo), resaltando así el aspecto narrativo de la pintura:

La composición es el procedimiento al pintar por el que las partes se juntan en una pintura. La mayor obra de un pintor no es un coloso, sino una “historia”. Pues el ingenio merece mayor alabanza en una “historia” que un coloso. Las partes de la “historia” son cuerpos (*corpora*), una parte del cuerpo es un miembro (*membrus*), y una parte de un miembro es una superficie (*superficies*). Por lo que las primeras partes de la obra son las superficies, porque

³⁶ Leon Battista Alberti (1560), *De Pictura praestantissima, et numquam satis laudata arte libri tres absolutissimi, Leonis Baptistae Albertis viri in omni scientiarum genere, & praecipue mathematicarum disciplinarum doctissimi*: Basiliae. ‘Pictura in tres partes diuidimus, quam quidem diuisionem ab ipsa natura compertu habemus. Nam cum pictura studeat res uisas representare, notemus quemadmodu res ipsae su aspect ueniat. Principio quidem cum quid aspiciamus, id uidemus ese aliquid quod locum occupet. Pictor uero huius loci spacium circusbribet eamque ratione, ducendae, fimbriae, apto uocabulo circumscriptione apellabit, Proxime intuentes dignoscimus ut plurimae prospecti corporis superficies inter se conueniant; hasque superficierum coniunctiones artifex suis locis designans recte compositionem nominabit. Postremo aspicientes distinctius superficierum colores discernimus, cuius rei repraesentatio in pictura, quod omnes differentias a luminibus recipiat, percommode apud nos receptio luminum dicitur’. [Dividimos la pintura en tres partes, división esta que extraemos de la misma naturaleza. Pues, como la pintura se esfuerza en representar las cosas que se ven, fijémonos de qué modo estas cosas llegan a ser vistas. En primer lugar, cuando miramos una cosa advertimos que es algo que ocupa un espacio determinado. El pintor circunscribirá este espacio, y por esta razón llamará a este proceso de trazar el contorno con un vocablo apropiado, circunscripción. A continuación, al observar, distinguimos que muchas superficies del cuerpo visto se juntan entre sí; el pintor llamará composición a dibujar estas conjunciones de superficies en su lugar correspondiente. Por último. al mirar discernimos los distintos colores de las superficies, cuya representación en pintura, dado que todas sus variaciones, las recibe de la luz, se llamara adecuadamente entre nosotros recepción de luz] (Alberti, *Op.cit.*, p. 93)

éstas derivan de los miembros y de los miembros los cuerpos y de éstos, la “historia”, que constituye la última y absoluta obra de un pintor.³⁷

A su vez, la historia debe poder mantener la atención de “doctos e indoctos” al producir placer y emoción la variedad y abundancia de cosas (cuerpos y colores) que contenga una composición, presentándose de manera agradable y adornada para evitar la disolución y confusión de la historia³⁸. Así, uno de los fines de la pintura, al igual que la retórica, consiste en conmover a quien observa la composición, lo cual se logra representando las emociones por medio de los movimientos del cuerpo, los gestos y las expresiones faciales, atributos que Alberti encuentra en la composición del mosaico de la *Navicella* realizado para la vieja iglesia de San Pedro en Roma por Giotto, destruida en el siglo XVII y cuya composición conocemos por un dibujo hecho a principios de siglo XV por Parri Spinelli (figs. 3-4). La variedad de expresiones, gestos y movimientos de los cuerpos que se pueden apreciar en los apóstoles que se encuentran en la nave detrás de la escena de Cristo rescatando a Pedro de las aguas, responde a los requerimientos del enfoque retórico albertiano por los cuales se constituye una historia. Los movimientos, al igual que la mayoría de los elementos que componen el trabajo del artista, deben ser aprendidos de la naturaleza pero fabricados por el ingenio. Este aspecto es uno de los más relevantes del tratado *De Pictura* y que demuestran el carácter singular de la visión de Alberti en relación a los demás textos humanistas sobre arte, puesto que el *ingenium* del artista, concepto que ya vimos utilizar a Boccaccio y Ghiberti, ahora no solo depende de la capacidad del artista para imitar la naturaleza, sino también de la capacidad de integrar variados elementos en una composición de manera armoniosa en pos de alcanzar el carácter

³⁷ Alberti, *Op.cit.*, p. 98

³⁸ Alberti, *Op.cit.*, pp. 101-102

narrativo necesario para una buena pintura, lo que da cuenta del carácter intelectual del trabajo artístico, marcando así un precedente para la nueva consideración del artista dentro de la estructura social en la Italia del siglo XVI y que llevó a Alberti a considerar a la pintura digna de la misma atención y esfuerzo que se dedica a las artes liberales.³⁹ Sin embargo, Alberti aún responde al imaginario histórico formado durante un siglo por la literatura artística humanista, no escapando así a ciertos lugares comunes de la crítica de arte de este movimiento, como el esquema de decadencia y progreso de las artes, expresado en la dedicatoria escrita a Filippo Brunelleschi en su *De Pictura*:

Yo solía maravillarme y dolerme a la vez de que tantas optimas y divinas artes y ciencias, que por sus obras y por la historia vemos que fueron abundantes entre los antepasados virtuosísimos de la antigüedad, ahora hayan desaparecidos y casi perdido: pintores, escultores, arquitectos, músicos, geómetras, retóricos, augures y similares nobilísimos y maravillosos intelectos, hoy se encuentran en rarísimas ocasiones y poco hay que alabarles.⁴⁰

No obstante, Alberti confía en su capacidad, al igual que la de hombres contemporáneos a él como Brunelleschi, para el descubrimiento de "...*artes y ciencias inauditas y jamás vistas...*"⁴¹ cuestión que les daría una fama aún mayor que la de los autores de la antigüedad y lo que justifica el considerar su *De Pictura* como una innovación en la literatura sobre la pintura en comparación a escritos como el de Plinio: "*Pero no interesa tanto conocer los primeros pintores e inventores de la pintura, pues no contamos una historia de la pintura como Plinio, sino tratar este arte de modo novísimo...*"⁴²

³⁹ Alberti, *Op.cit.*, p. 89

⁴⁰ Alberti, *Op.cit.*, p. 65

⁴¹ Alberti, *Op.cit.*, p. 66

⁴² Alberti, *Op.cit.*, p. 90

La visión optimista del progreso de las ciencias y las artes visto en Alberti inspira una carta escrita hacia a 1473 por el humanista florentino Alamanno Rinuccini, el cual se muestra escéptico ante la visión negativa de aquellos humanistas que calificaban su época inferior a los de la antigüedad, así destacando a los artistas que desde Cimabue y Giotto hicieron florecer las artes hasta el punto que sus nombres deben ser equiparados con los de la antigüedad:

Siempre me he fijado en los hombres de nuestra época y los he comparado con los del pasado, me generosísimo príncipe Federigo, me ha parecido completamente absurda la opinión de quienes piensan que no pueden ensalzar adecuadamente las hazañas y la sabiduría de los antiguos a menos que censuren la maneras de sus tiempos, condenen su talento, menosprecien a sus hombres y deploren la desgracia de haber nacido en este siglo tan falto de probidad, carente de industria y en el que – según dicen ellos – no se va en pos de la cortesía...Por lo que a mí toca, a veces me gusta gloriarme del hecho de haber nacido en esta época, que ha producido un número incalculable de hombres que tanto han descollado en diversas artes y empeños que muy bien puede comparárselos con los antiguos.

Para comenzar con cosas pequeñas y proceder después a asuntos de más peso: las artes de la escultura y la pintura, agraciadas con épocas anteriores por el genio de Cimabue, de Giotto y Taddeo Gaddi, tal grandeza y excelencia han alcanzado merced a algunos pintores que han florecido en nuestra época que bien merecen ser mencionados al lado de los antiguos.⁴³

Trece años más tarde, un busto dedicado a la memoria de Giotto realizado en 1490 por Benedetto da Maiano para el Duomo de Florencia (fig. 5), muestra la importancia de la figura de Giotto en la concepción de la resurrección de las artes tal como muestra el epitafio que acompaña la escultura:

Yo soy aquel por el cual la extinta pintura revivió

⁴³ Ferninandus Fossius, *Monumenta ad Alamanni Rinuccini*, Francisci Moücke, Florencia, 1791, pp. 43-45. Traducción en Gombrich, E. (2000) *Norma y forma. Estudios sobre el arte del renacimiento*, Madrid: Debate, pp. 1- 2

Cuya recta mano también fue sabia y hábil
Lo que a mi arte faltó, faltó la Naturaleza
¿Te admira cómo suena el bronce sagrado en la tierra soberbia?
De tal modo mi renombre se alzó a los astros.
Giotto soy, ¿Qué importa lo que diga?
Ese nombre vale por un extenso canto.⁴⁴

Este epitafio fue reproducido por Giorgio Vasari a mediados de siglo XVI al cerrar la vida de Giotto en su obra *Le vite de più eccellenti architetti, pittori et scultori da Cimabue insino a' tempi nostri* publicada en 1550 y que tuvo una segunda edición en 1568, obra en la cual concentró las opiniones sobre el arte expresadas por los humanistas precedentes en un discurso estructurado en un esquema en donde las artes habrían renacido al recuperar el estilo de arte naturalista romano luego de la muerte que supuso el periodo de preeminencia del estilo de la pintura bizantina en Italia. Tal como indica el título, el relato construido por Vasari comienza a partir de la idea convenida donde la pintura habría iniciado su largo renacer con Cimabue, quien sería superado por su alumno Giotto,⁴⁵ a quien los pintores le deben tanta

⁴⁴ Traducción en Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue hasta nuestros tiempos (Antología)* (Trad. María Teresa Mendez Baiges y Juan Montijano García), Tecnos, Madrid, 2001, p. 169. Revisada y corregida.

Ille ego sum per quem pictura extincta revixit
Cui quam recta manus tam fuit et facilis
Naturae deerat nostrae quod defuit arti
Plus licuit nulli pingere nec melius
Miraris turrim egregiam sacro aere sonatem?
Haec quoque de modulo crevit ad astra meo
Denique sum Iottus. Quid opus fuit illa referre?
Hoc nomen longi carminis instar erit.

⁴⁵ Aquí Vasari alude al famoso pasaje de la Divina Comedia, donde en los versos 94 al 96 del canto XI del *Purgatorio* dice Dante:

Cimabue se glorió de la pintura
El campo mantener: - Giotto ha venido,

gratitud como a la Naturaleza en la cual se inspiran para llevar a cabo sus obras, en la medida que éste “...desterró aquella grosera (*goffa*) manera griega y resucitó (*resuscitò*) la moderna y buena arte de la pintura”:⁴⁶

“Los pintores dependen de la naturaleza: les sirve constantemente de modelo; sacan partido de sus mejores elementos y de los más bellos para ingeniarse a copiarla o a imitarla. Esta dependencia se la debemos a Giotto, pintor y Florentino, porque estando la buena pintura enterrada tanto tiempo a causa de la guerra, él solo, aunque nacido entre artistas ineptos, por don de Dios, resucitó el arte de la pintura bella, tal y como la practican los pintores modernos, introduciendo el retrato al natural”.⁴⁷

Así, Vasari, sirviéndose de las ideas ya preconcebidas entorno a la figura de Giotto, estructuró el devenir de la pintura a través del tiempo en un discurso en que para justificar la idea de éste “renacer” de la pintura, tuvo que pensarse a ésta práctica como muerta, “enterrada durante muchos años” desde la Antigüedad; periodo de entierro que con el tiempo fue llamado “Edad Media”, así como la resurrección fue llamada “Renacimiento”. Pero esta resurrección implica a su vez la idea del futuro, de un progreso que en el discurso vasariano fue expresado a través de las “tres edades del *disegno*”,⁴⁸ estableciendo así un discurso *teleológico* en el cual el arte encuentra un sentido, y por lo mismo, una *historia* que se encamina hacia su perfección, la cual habría encontrado su punto culmine en la época del mismo Vasari con la figura de Miguel Ángel:

Y su fama se ha vuelto sombra oscura.

⁴⁶ Vasari, *Op. cit.*, vol. I, 1568, p. 119

⁴⁷ Vasari, *Ibíd.* Traducción parcialmente tomada de Georges Didi-Huberman, *Ante la imagen*, Cendeac, Murcia, 2010, p. 98

⁴⁸ Georges Didi-Huberman., *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada, Madrid, 2009, p. 63

“Si bien es verdad que la excelencia en el arte nace en unos por aptitud, en otros por estudio, en éste por imitación, en aquél por conocimiento de las ciencias, ya que esto ayuda mucho, en algunos por todas o la mayor parte de las citadas cosas; sin embargo, yo, como ya he tratado bastante en la vida de cada uno sobre sus peculiaridades, y de las causas de su mayor o menor perfección en el trabajo, hablaré ahora en general, atendiendo más a la calidad de las épocas que a las de las personas, dividiéndolas en tres partes, llamémoslas “edades”, desde el Renacimiento (*Renascita*) de las artes hasta el siglo que vivimos, por la manifiesta diferencia que en cada una de ellas se observa...

He reflexionado atentamente sobre estos temas y creo que la naturaleza particular y propia de las artes consiste en que van mejorando poco a poco, partiendo de un humilde principio hasta que, finalmente, llegan a la perfección absoluta.”⁴⁹

En este esquema, Giotto adquirió un papel principal, cuestión que queda expresada páginas más adelante, donde versa:

“La pintura de esta época [la primera edad] no tuvo mejor fortuna, pero como estaba muy desarrollada la afición de las gentes, tuvo más cultivadores, y por esto hizo un progreso más evidente. Así se ve que el estilo griego se perdió completamente primero en los comienzos, con Cimabue, después con la ayuda de Giotto, con quien nació una nueva *maniera*, que yo designo, con placer, “estilo de Giotto” porque fue descubierto por él y continuado por sus discípulos, siendo más tarde venerado e imitado por todo el mundo. En este estilo se suprime el perfil que rodeaba completamente a las figuras y los ojos, que parecían endemoniados, los pies rectos y de punta, las manos afiladas, la ausencia de sombra y otras monstruosidades de aquellos bizantinos (figs. 6-7), y se dios más gracia a las cabezas y mayor suavidad a los coloridos. Giotto pintó sus figuras en actitudes más correctas y plegó los paños con más naturalidad que sus antecesores (fig.8) y halló en parte, el difuminado y el escorzo de las figuras. Asimismo empezó a representar expresiones en los rostros (fig.9), como el temor, la esperanza, la ira o el amor, y el estilo que antes era rudo y difícil con él se hizo suave. Y si no

⁴⁹ Vasari, *Op.cit.*, vol. I, 1568, p. 242. Traducción está tomada de Giorgio Vasari, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos* (Antología), trad., de Maria Teresa Méndez Biages y Juan Montijano García, Tecnos, Madrid, 2001, p. 172

hizo los ojos con el movimiento propio de los vivos ni el final de los lagrimales, ni los cabellos ni las largas barbas con morbidez, ni las manos con sus nudillos ni músculos, ni los desnudos como son en realidad (*como il vero*), lo debemos excusar por la dificultad del arte y por no haber vistos pintores mejores que él de quien aprender. Advertían todos, en medio de la pobreza de aquel arte y de los tiempos, la calidad de sus escenas, el cuidado por el aspecto y la obediencia fácil al natural, porque se aprecia bien que las figuras obedecían a lo que tenían que ser, y así demuestra que tuvo un juicio muy bueno, aunque no perfecto”.⁵⁰

De esta forma, la figura de Giotto fue fundamental en el desarrollo del discurso historiográfico en la crítica de arte humanista, inaugurando con él la tradición del elogio al artista que encuentra su primer ejemplo en el pasaje del Purgatorio en el que Dante da cuenta de la supremacía de Giotto en la pintura superando al propio Cimabue,⁵¹ constituyendo así un verdadero hito histórico incluso para sus contemporáneos y que respondió, como ya hemos visto, al imaginario sobre la antigüedad que los humanistas habían formado desde el siglo XIV en adelante, al considerar que el estilo del pintor florentino había retornado a los valores artísticos “latinos” de la antigüedad romana y superando de esta forma la “rudeza y grosería” de los griegos bizantinos. Esta noción fue lo que Cennini denominó como “lo moderno”, concepto cargado de un fuerte componente histórico, en el cual las artes figurativas, en base al uso del naturalismo, volvieron al esplendor que alguna vez tuvieron durante la antigüedad. Esto conllevó la impresión de un progreso, los cuales conformaron diversos relatos sobre el devenir de las artes figurativas y en los que la figura de Giotto aparecía como aquél que “desenterró” el arte de la pintura que se habría encontrado por mucho tiempo sepultada. Por contrapartida, la metáfora de “la vuelta a la luz” que expresaron tanto Petrarca como Boccaccio siguiendo a Cicerón, conllevó el rechazo de la

⁵⁰ Vasari, *Op. cit.*, vol. I, 1568, pp. 244 – 245. Traducción en Vasari, *Op. cit.*, 2001, p. 176

⁵¹ *Purgatorio*, XI, 96

producción artística realizada fuera de los parámetros de lo moderno, es decir del arte naturalista romano-italiano, siendo así el estilo gótico y bizantino, ambos tradicionalmente más cercanos a la abstracción, desacreditados en el discurso del arte humanista. De esta manera, se configuró una estructura historiográfica del arte basado en el esquema de decadencia y progreso, en el que un periodo caracterizado por el “error” de sus artistas que pintaban para ignorantes, se contrapuso a otro periodo cuyo arte, que respondiendo a la ideología nacionalista de los primeros humanistas, fue exaltado dentro su discurso histórico y teórico artístico por medio de conceptos como “revivir”, “florecer”, “moderno”, etc. Por otro lado, esta mentalidad estructurada de manera paradójica en la relación de progreso histórico por medio de la recuperación del pasado, tuvo consecuencias materiales e intelectuales fundamentales en el campo de las artes figurativas que se tradujeron en el desarrollo del pensamiento racional de la práctica pictórica, que a través de la experimentación creó nuevas técnicas como la perspectiva, que permitieron a los pintores representar las cosas de manera más realista, lo que implicó una reconsideración del trabajo del artista, quien pasó del mero trabajo artesanal al trabajo intelectual, lo que transformó la condición del artista en la estructura social de Europa del siglo XVI.

Bibliografía

Fuentes primarias:

- Alighieri, Dante, *La Divina Comedia*, traducción de Bartolomé Mitre, Jacobo Peuser, Buenos Aires, 1894
- Boccaccio, Giovanni, *Il Decamerone*, Librairie de Firmin Didot Freres, Paris, 1856
- Boccaccio, *Vida de Dante*, ed. Carlos Alvar, Alianza, Madrid, 1993
- Boccaccio, Giovanni, *El Decamerón*, traducción de María Hernández E., Cátedra, Madrid, 2010
- Cennini, Cennino, *El libro del arte*, trad. Fernando Olmeda, Akal, Madrid, 1988
- Ghiberti, Lorenzo, *Denkwürdigkeiten (I Commentarii)*, ed. Julius Von Schlosser, Berlín, 1912
- Ferninandus Fossius, *Monumenta ad Alamanni Rinuccini*, Francisci Moücke, Florencia, 1791
- Petrarca, Francesco, *Opera Omnia*, Basilea, 1581
- Valla, Lorenzo, *De linguae latinae elegantia*, Paris, 1539
- Vasari, Giorgio, *Le Vite de più eccellenti architetti pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*, Torrentino, Florencia, 1550
- Vasari, Giorgio, *Le Vite de più eccellenti, pittori, architetti et scultori italiani*, Giunti, Florencia, 1568
- Vasari, Giorgio, *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos (Antología)*, trad., de Maria Teresa Méndez Biages y Juan Montijano García, Tecnos, Madrid, 2001
- Villani, Matteo; Villani Filippo, "Cronica di Matteo e Filippo Villani" en: *Biblioteca Enciclopedica Italiana*, vol. XXX, Nicolò Bettoni e comp., Milán, 1834

Bibliografía complementaria:

- Baxandall, Michael, *Giotto y los oradores: La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica*, Visor, Madrid, 1996
- Benedictow, Ole J., *La peste negra (1346 – 1353). La historia completa*, Akal, Madrid, 2011
- Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Abada, Madrid, 2009
- Didi-Huberman, Georges, *Ante la imagen*, Cendeac, Murcia, 2010
- Gombrich, Ernst, *Norma y forma. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, vol. I, Debate, Madrid, 2000
- Lafaye, Jacques, *Por amor al griego: La nación europea, señorío humanista (siglos XIV – XVIII)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2005
- Meiss, Millard, *La pintura en Florencia y Siena después de la peste negra*, Alianza, Madrid, 1988
- Seibt, Ferdinand; Ebehard, Winfried, *Europa 1400. La crisis de la baja Edad Media*, Critica, Barcelona, 1993
- Tatarkiewicz, Wladyslav, *Historia de la estética: III. La Edad Moderna*, Akal, Madrid, 1989
- Tatarkiewicz, Wladyslav, *Historia de seis ideas filosóficas*, Tecnos, Madrid, 2001
- Venturi, Lionello, *Historia de la crítica del arte*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979
- V.V.A.A, *Humanismo y Renacimiento*, ed. Pedro R. Santidrián, Alianza Editorial, Madrid, 1986

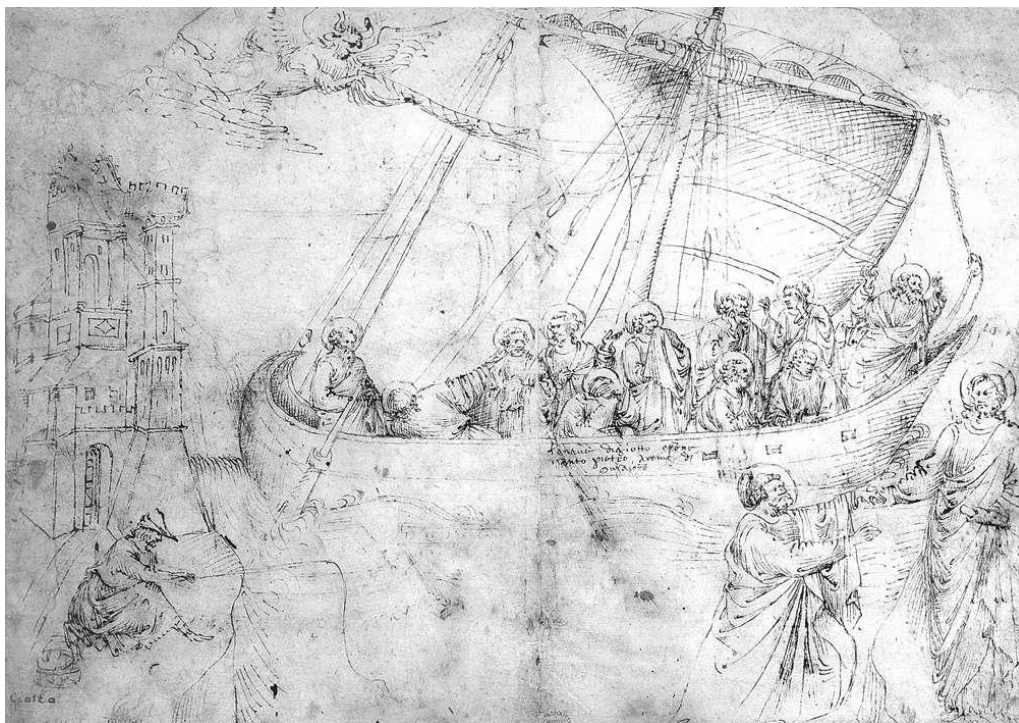
Anexo de Imágenes



1. Andrea Orcagna, *Pentecostal*, 1362-65 (detalle), tempera y oro sobre madera, Galería de la Academia, Florencia.



2. Giovanni del Biondo, *La Virgen del Apocalipsis con Santos y Ángeles* (detalle), c.1391, tempera dorada y oro sobre madera, Pinacoteca, Vaticano.



3. Parri Spinelli, *Copia del mosaico de la Navicella de Giotto*, c.1400, lápiz sobre papel, Museo Metropolitano de Nueva York.



4. Parri Spinelli, *Copia del mosaico de la Navicella de Giotto* (detalle).



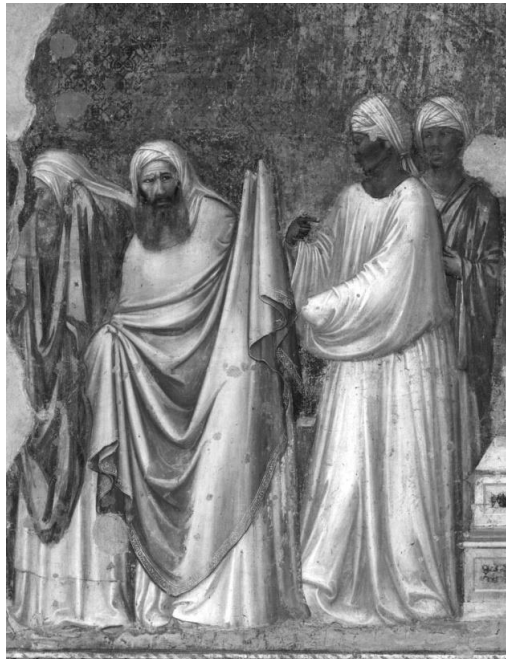
5. Benedetto da Maiano, *Epitafio de Giotto*, 1490, mármol, Duomo, Florencia.



6. *San Pedro* (detalle) c.1100,
mosaico, Ápside Basílica de San
Marcos, Venecia.



7. *San Marcos* (detalle) c.1100,
mosaico, Ápside Basílica de San
Marcos, Venecia.



8. Vida de San Francisco de Asís: San Francisco de Asís ante el sultán (detalle) 1325-28, fresco,
Capilla Bardi, Santa Croce.



9. Leyenda de San Francisco de Asís: Verificación de los estigmas (detalle) 1300, Capilla superior de Asís, San Francisco, Asís.

Para citar este artículo:

Figuroa Urrea, Raúl, "Giotto y la idea de progreso histórico en la crítica de arte humanista. De Petrarca a Vasari", *Revista Historias del Orbis Terrarum*, Anejos de Estudios Clásicos, Medievales y Renacentistas, ISSN 0718-7246, vol. 12, Santiago, 2016, pp.62-97