

ANTONIO R. ROMERA

EL PASO DE LA PINTURA MEDIEVAL A LA PINTURA DEL RENACIMIENTO

LA TRANSICION de la pintura gótica a la renacentista no constituye un hecho aislado, independizado de otras influencias. No es un trazo de unión ni un intervalo entre una edad anterior y otra posterior. Es eso, pero es mucho más que eso. Entre el año 746 y 1453, es decir, entre la caída del último Emperador de Occidente y la invasión del Imperio Romano de Oriente corren algo más de siete siglos. Y en un espacio temporal tan amplio suceden muchas cosas, se producen cambios, evolucionan las ideas, se modifica el medio histórico y, lo que es más importante para nuestra indagación, las corrientes artísticas están lejos de poder ser aprehendidas a través de una fórmula unívoca.

Me interesa principalmente en este estudio no tanto la profundización de los caracteres en sí de la pintura medieval como el presentar un esquema de las corrientes e impulsos que de una manera más decidida van a refluir en la estructuración de las formas típicas renacentistas.

Me parece que uno de los rasgos menos visibles, pero más caracterizados del largo período es el de la tensión. Acaso sería más adecuado hablar de lucha; lucha entre la persistencia de las formas que vienen del mundo grecorromano y del mundo gótico cuya afirmación impondrá paulatinamente el estilo de época.

Ese estilo supone un quiebro violento en la sensibilidad antigua. Está naciendo un nuevo concepto de la belleza cuya fuente no mana de las márgenes del Mediterráneo sino de las oscuras luces nórdicas, si se me permite unir palabras tan contradictorias.

Worringer, en un análisis profundo sobre la esencia de dicho estilo, decreta rotundamente que el gótico nada tiene que ver con la belleza, sin pensar acaso que lo que está naciendo es otra clase de sensibilidad y, por lo tanto, otro modo de entender lo bello. El gótico se aparta de

la belleza "clásica", con todo lo supuesto y conllevado en la palabra "clásica", a medida que se va acentuando su escisión con la cultura antigua¹.

Estas breves observaciones suponen sólo una parte pequeñísima de la complejidad ofrecida en la transición de la pintura medieval a la pintura renacentista. Autoridad tan notable en este dominio como Huizinga advierte que "la relación del humanismo naciente con el espíritu de la Edad Media moribunda es mucho más complicada de lo que propendemos a figurarnos"².

¿Qué es por lo pronto lo que vemos aparecer en el advenimiento de la nueva forma y cuando ya la pintura, desgajada de aquellas borias inciertas, puede llamarse pintura italiana?

Nos hallamos con un gesto que es energía y, al mismo tiempo, exquisitez. Adelantándonos un poco a nuestras indagaciones, si hubiera de postularse una obra única, símbolo de ese ideal hecho forma, pensaríamos en *La Primavera* de Botticelli.

Hay una sutil armonía en el modo de juntar cosas aparentemente dispares. Gracia del gesto, fortaleza de la estructura, poesía de un lado, rigor matemático del otro. La gentilidad del arabesco se conmueve al paso de un aire incierto sin que el prodigio de su arquitectura se deshaga en el choque. Melancolía de unos tiempos dorados que se pierden cuando el *Quattrocento* cede el paso a la robustez de lo real. Botticelli trae en su gloriosa sinfonía la misma nostalgia que Garcilaso:

*Goza, cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente...*

¿Qué singular energía hay en esa tierra para que ahí y sólo ahí surja la increíble floración? De todos los gestos realizados por la humanidad a lo largo de los siglos, de todos los motivos de orgullo, de todas las conquistas espirituales, nada supera los contornos fabulosos de ese gran universo coherente y a la vez complejo que llamamos "pintura italiana". Asunto inmenso —dice Leroy—, más rico, más complicado que ningún otro. Con él abordamos un mundo de obras maestras cuya extremada diversidad, cuya multiplicidad puede hacernos perder las líneas esenciales de una evolución realizada durante seis siglos.

Sabido es que el gótico no arraigó fuertemente en Italia. Por lo

¹W. Worringer. *La esencia del estilo gótico*. Madrid.

²Huizinga. *El otoño de la Edad Media*. Madrid.

menos Italia no asiste a su nacimiento. El reflejo bizantino fue más intenso, más evidente, hasta el punto de trasladar desde Oriente literalmente su iconografía. Y la palabra es adecuada si consideramos que la influencia se produce a costa de la expansión religiosa y no del imperialismo político.

¿No estará en la huella bizantina la causa de que sea en esta región en donde iba a prender el germen de un arte egregio? El gótico propende místicamente a descargar los movimientos interiores, a exaltar el ánimo. Habla al espíritu.

Lo bizantino simboliza por medio de las formas y hace plásticas las tendencias sensoriales. Por el camino de Bizancio el pueblo peninsular recibe antes las formas que las ideas. He ahí la razón de que un pueblo dotado, por motivos que hemos de eludir aquí, del genio plástico, acogiera como una epifanía aquel turbión morfológico para componer su lenguaje expresivo.

No neguemos el ascendiente medieval. Pero la gran corriente del Norte habrá de servir para que Italia quiebre el influjo de Bizancio y borre las huellas de su dominio artístico. No podemos visitar San Vital en Rávena sin conseguir sacudirnos la impresión de que asistimos a un fenómeno lejano, arcaico, perfectamente aislado del contexto de otras ruinas familiares y más recientes.

Los orígenes de las artes plásticas de Italia están, pues, cargados de aventura. Sus episodios, sus intrigas, la trama interna de las diversas etapas forman una espesa selva. Al comprobar las dificultades de reducir ese mundo a un hecho coherente no sería excesivo pensar que los eruditos y los historiadores del arte han tomado su tarea como una esforzada prueba deportiva. En ésta, más que la verdad vale el simple placer de la contienda y la diversa fortuna de la cuestión disputada.

A veces se pierde el placer del puro goce estético por la pasión del acertijo. Una fecha, un dato erróneo, un detalle minúsculo, un hecho marginal, adquieren proporciones inusitadas.

Cualquiera de las incidencias surgidas en torno a un problema de atribución o de prelaciones históricas revela la incertidumbre y la inseguridad de la base sobre la cual se levanta toda teoría.

Deberíamos contentarnos con el hecho objetivo de las obras. Ellas están ahí y son o deberían ser suficientes para nuestro placer. Sin embargo, el hombre —animal clasificador— aspira a poner orden en las hermanas cosas.

El problema planteado por la fecha en la inscripción de la *Madona* de Guido de Siena (siglo XIII, Palacio comunal) supone uno de los casos peculiares de las contradictorias vicisitudes anotadas. Si acepta-

mos la cifra de 1221, colocada en la tabla como auténtica, se tendrá un temprano testimonio de sensibilidad y de madurez muy evolucionada. Es, además, en la cual nos es dado leer el nombre de autor y una fecha.

Dicho testimonio se ha prestado para dar salida a inocentes muestras de orgullo local y a vanidades tan absurdas como comprensibles. En efecto, el sienés Umberto Benvogliente fue el primero en proclamar en el siglo xvii el dato como verídico. Apoyándose en este tembloroso, incierto y frágil testimonio (es decir, la fecha de 1221) el erudito deshace la tesis del Vasari, quien levanta las bases de la pintura italiana sobre premisas florentinas. "La pintura italiana —proclama jubilosamente— existía antes de Cimabue".

La fecha ha sido rechazada posteriormente por casi todos los especialistas. R. Offner³ la cree falsificada con intenciones de corroborar la prelación en el tiempo.

A mi modo de entender, Enzo Carli resuelve tan arduo problema con la agudeza y buen sentido puesto siempre en sus investigaciones sobre la pintura sienesa. El profesor italiano, en un trabajo de 1955⁴ sobre tan debatido asunto, relaciona la fecha temprana con un episodio anterior a la ejecución misma de la obra. La cifra 1221 no corresponde a la pintura llegada hasta nosotros sino que correspondería a una tabla desaparecida de la cual la que conocemos es probablemente una copia libre posterior a esa fecha. Copia, en efecto, de una copia antedatada de la imagen de una virgen más antigua.

Las razones dadas por quienes rechazan la autenticidad se basan en la duda de que obra de período tan remoto acuse una tal perfección como la evidenciada en la Madona sienesa.

Por sus rasgos estilísticos parece corresponder a una etapa más tardía. Enzo Carli señala como los testimonios más antiguos de la actividad pictórica en Siena un *paliotto* pintado a la ténpera sobre tabla, con partes en relieve, conservado en la Pinacoteca de esa ciudad. Carli la fecha, según una inscripción segura, en 1215. Agrega el erudito sienés a los primeros paradigmas una tabla, *Madona de los grandes ojos*, datada, según sus investigaciones, en 1230.

Vengamos ahora a otro episodio.

En 1900 F. Hermanin descubre en una iglesia romana un fresco de Pietro Cavallini, artista considerado hasta entonces como autor de mosaicos. Dicho fresco pertenece, por su estilo puro y evolucionado, a

³R. Offner. *Guido da Siene and A. D. 1221*, Gazette des Beaux-Arts, Paris, 1951.

⁴Enzo Carli. *La peinture siennoise*. Paris, 1955.

una concepción madura. La fecha que se le atribuye⁵ señala un anticipo romano al arte de Cimabue y de Giotto.

La interpretación florentina de los orígenes de la pintura propagada por el Vasari apareció desde entonces como muy inexacta o por lo menos incompleta⁶. De nuevo volvía a plantearse la cuestión, aunque esta vez desde otra vertiente.

Se dice inclusive que Giotto saludó a Cavallini como a un maestro en uno de los viajes que el florentino realizó a Roma en su juventud. Es evidente que los frescos de Santa Cecilia representan, frente a la complejidad, ornamentalismo y desasosiego patético de los florentinos, un arte más denso y la esencia de lo que va a caracterizar el arte romano.

Cavallini no es en el rigor del término un innovador. Su obra, ajena a investigaciones y ensayos, supone en parte un final y es como el tramo último de una cansada y refinada tradición. Cavallini es noble y reposado. El hieratismo bizantino ha perdido el rigor de sus líneas para tomar cierto tono majestuoso. Su gama es sorda y refinada, cernida, tenue, sutil. Su paleta —si cabe expresarse así— pone en lugar preferente los verdes y los rojos pálidos. Afloran, entre los colores peculiares para suavizar el juego de los volúmenes, matices tiernos primordialmente en la armonía gris perla. Lo recuerdo bien, la delicadeza de la luz en la tarde romana al otro lado del Tíber, hacía tenues los límites y, sin perder energía, el recio arte de Cavallini atenuaba su temprano claroscuro y el conjunto todo adquiría una gracia poética, misteriosa, de siglos idos y, a la vez, presentes.

Otro episodio de la controversia en torno a la génesis del arte peninsular lo suscita Roberto Longhi. En un polémico ensayo⁷ trató de demostrar el vacío artístico en que se hallaba Italia en el *Duecento*. Según Longhi —a mi entender se equivoca— todo lo anterior a Cimabue pertenece a las por él llamadas fórmulas orientales del “griego calcificado”.

Las conclusiones de Longhi encontraron en seguida réplicas y objeciones numerosas. Su tesis, cuya penetración es innegable, corta demasiado bruscamente la continuidad creadora y considera nulos los aportes de diversas fuentes. Sobre ello debemos volver más adelante.

⁵F. Hermanin. *Nouvi affreschi di Pietro Cavallini in S. Cecilia*, L'arte, 1901.

Le moyen âge roman et gothique, Paris, 1947.

⁶Henri Focillon. *Art d'Occident*,

⁷Roberto Longhi. *Guidizio sul Duecento, Proporzioni*, 1948.

En el intrincado problema de nuestro asedio no podemos olvidar en esta etapa de transición a Duccio. No se sabe si el sienés recibió el influjo del florentino Coppo di Marcevaldo o si sucedió lo contrario. El caso es que en Siena Duccio creó un clima artístico muy elevado y puso allí un tan fecundo anhelo creador que la pintura toscana, por su vigor y por lo temprano de su alumbramiento, puede ser considerada, sin extremar las cosas, como el crisol del arte italiano.

Recientemente un fragmento separado de la *Maestà* de Duccio que se halla en Siena (Museo del Duomo), ha sido incorporado a la Colección Frick de Nueva York. Longhi supone que la *Maestà* se pintó por Duccio entre los años 1308-1311. El erudito Mr. Meiss ha tenido ocasión y posibilidades de estudiar la tabla y modifica la fecha adelantándola considerablemente. Según Meiss *La Flagelación* es de 1285.

Resumamos antes de proseguir para aclarar un poco el intrincado problema del paso de la pintura medieval al Renacimiento.

Las fechas que tenemos son las siguientes:

Paliotto, de Siena: 1215.

Madona de los grandes ojos: 1230.

Madona o Maestà, de Guido de Siena: entre 1262 y 1286.

Cimabue. Lionello Venturi sitúa imprecisamente la actividad del artista entre 1272 y 1302.

Flagelación, de Duccio: 125.

Frescos de Cavallini en Santa Cecilia: 1293.

Frescos de Giotto en Asís: 1295-1296. Serie de la vida de San Francisco.

Hay quienes abandonan el área nacional y las zonas aledañas para ver las génesis en horizontes lejanos. Bernard Berenson viene a decir⁸ que la pintura del *Trecento* debe muchos de sus elementos esenciales a la China remota. Cuando se contemplan las obras de Orcagna, de Masolina da Panicale o de Domenico Veneziano comprendemos la verdad posible de tal aserto. La complacencia ornamental y el abuso del arabesco son un manierismo que trae al recuerdo las efusiones decorativas y las abstracciones morfológicas del orientalismo.

Se sabe que el arte griego tuvo contacto con Oriente —Java, Punjab, Afghanistan— y que a su vez los artistas orientales pagaron su deuda a los occidentales en un curioso movimiento de vaivén. Podría decirse que la huella asiática entrevista por Berenson procede de los griegos.

⁸Bernard Berenson. *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Milano, 1953.

De este modo lo que parece absurdo y singularísimo se explica perfectamente al hallar la fuente común de unas expresiones artísticas tan lejanas en lo oriental y en lo occidental. Grecia influye en el remoto Oriente y éste, a su vez, revierte más tarde en el arte italiano.

A mi entender los eruditos han extremado el intento de establecer de modo mecánico los límites definidos y concretos de algo que es por naturaleza dinámico, fluente, movedizo.

El Vasari inicia el criterio simplista al trazar una línea precisa de partida, al marcar la frontera en la cual termina un modo de sentir el arte y comienza otro. Lo anterior a Giotto es para él ajeno al universo latino. No existen los artistas fuera del florentinismo. Lo griego, lo bizantino, son formas periclitadas.

Las obras toscanas de los siglos XII y XIII, con su rigidez y su estratificación formal, son para él lo bárbaro. Tal criterio hizo escuela y de ahí han venido las indecisiones de los historiadores posteriores. Para ellos los Bonaventura Berlinghieri, los Guido de Siena, los Cavallini han sido como fantasmas, cosas informes.

La historia escrita suele cortar el tiempo de un modo radical, artificioso, empequeñeciendo la complejidad del espíritu del hombre en su constante transformación. La realidad es cosa distinta. En ésta no se da la ruptura violenta, y todo movimiento parece apoyado en precedentes y normas anteriores aun cuando parezca que se da el quiebro enérgico de la continuidad.

La tradición —ya lo hemos visto al mencionar a Vasari— ha hecho de Cimabue y de Giotto los dos pilares de esa pintura y el tópico, repetido hasta la saciedad, así lo quiere. Si escrutamos los postreros trabajos de los eruditos e investigadores se advierte un cambio en el problema. Pero en las academias y escuelas de bellas artes el lugar común conserva su vigencia. El prestigio acumulado por esos pintores a lo largo del tiempo es excesivo para que una mente original, capaz de deshacer los viejos prejuicios, eche por tierra un artilugio consagrado por la tradición.

Los descubrimientos de Hermanin, que deshacían los "supuestos florentinos" de Vasari y de sus seguidores, se han tenido un poco al margen, pues derrotaban un principio fuertemente instalado en las mentes perezosas.

Mi opinión personal respecto a la *Maestà* de Guido de Siena es que tal obra es posterior a 1221. Su perfección formal, su factura, su avanzada sensibilidad y su propio estado de conservación, anulan casi rotundamente la idea de haber sido realizada en período tan

temprano y en el cual el espíritu de los pintores, enfrentado a una época de transición, fronteriza, incierta, está en crisis.

La tabla ha sufrido fuertes restauraciones, especialmente a finales del siglo xiv. De manera que nos es desconocido el original puro. La verdad es que un importante porcentaje de obras antiguas ha desaparecido bajo la capa de pintura de los maquilladores. Lo sucedido con la *Maestá* puede decirse también de las piezas anteriores.

Acaso fuera mejor no buscar un punto de partida determinado. El nombre de "primitivo" ha fomentado la idea de ruptura violenta con el pasado, y la palabra supone una rémora y un prejuicio.

Lo primitivo vale como primero. Mas según se ha señalado alguna vez ¿no podría estimarse como un final y la superación de una etapa, más que como el comienzo de la siguiente? ¿No podría considerarse a Giotto como la conquista postrera —la pintura de bulto— de un arte que, desde los griegos, busca pictóricamente la corporeidad? Por lo menos tan legítimo sería hacerlo el remate de un período como el comienzo del siguiente.

Cuando libres de tales prejuicios nos acercamos al núcleo de pintores del Duecento y del Trecento, recibimos la impresión de asistir a una hazaña fabulosa. Más que el problema de las anticipaciones y de los orígenes, nos atrae el milagro de la coincidencia de un grupo genial en un mismo tiempo y lugar.

De pronto, sin que se sepa exactamente por qué, surgen en sitios diversos y sin que se dé el contacto, idénticos anhelos creadores. En otro tiempo posterior se vive en Europa un parecido fenómeno. Velázquez, Rembrandt, Georges de La Tour, pintan sus obras maestras, el uno en España, el otro en Holanda, el tercero en Francia, casi en los mismos días.

El fenómeno italiano ofrece una coetaneidad más estrecha. El área decisiva es menor y el número de artistas alcanza casi las proporciones de muchedumbre.

Habría que pensar en los días decimonónicos, cuando en Francia florece el grupo de los impresionistas.

Nunca se ha hecho un cotejo de este orden, del que podrían extraerse algunas lecciones. Los impresionistas, como los florentinos y los sieneses, tienen una gracia auroral, una tenue y sutil delicadeza. Los Monet, los Sisley, los Renoir, hacen temblar la materia cuando es herida por los fulgores luminosos. Los florentinos y sieneses marcan, contrariamente, el neto perfil de las cosas. Pero están unidos a aquéllos por el goce sentido frente a la realidad. Cabe preguntarse también: los impresionistas ¿son un comienzo o un final?

Cavallini, Duccio, Cimabue, los Lorenzetti, Simone Martini, Giotto, son estrictamente contemporáneos. Pertenecen, pese a sus diferencias estilísticas, a una misma generación decisiva.

Hay en todos ellos —y el círculo que los sigue participa de las mismas características— mucha diversidad. Hemos dicho que es un momento —el paso del siglo XIII al XIV— de crisis. Las diferencias provienen del estado problemático de su vivir. “El cambio social es pequeño y lento —piensa Durkheim, citado por J. Marías⁹— cuando una generación está fuertemente sometida al influjo de la tradición y de los ancianos, y se acelera a medida que las agrupaciones son mayores y los hombres están más desligados”.

Los datos son imprecisos. Muchos aparecen como fantasmas de un pasado remoto, incierto, con la sola tangibilidad de sus obras. Hay algo en todos ellos de transitorio. En algunos —en Cavallini, sobre todo, y en Guido de Siena menos ostensiblemente— el reflejo del bizantinismo aflora por momentos. Federico Borghini escribe en *Vita Italiana*: “Mentre Giotto romperà la composizione bizantina in forma definitiva, il Cavallini la rispetta...”.

En realidad en estas dos líneas queda resumido todo el nudo de la cuestión. Giotto *no inventa* la pintura. Lo intentado por él es una cosa mínima —al parecer— y por las consecuencias traídas, más increíble y prodigiosa: agregarle relieve a la pintura.

En el fresquista romano de Santa Cecilia in Transtevere y en Cimabue se desconoce todavía la perspectiva y, como en los bizantinos y en los helenísticos medievales, se emplea la superficie plana. Por eso, si las artes pictóricas son anteriores al de Bondone, sólo desde él se puede afirmar que la pintura, por el empleo del modelado cromático y de la corporeidad, simula la tercera dimensión.

Ortega y Gasset asevera que Giotto es el pintor de los cuerpos sólidos¹⁰. Giotto es el que empieza a dar la solidez de las cosas. A veces, al contemplar uno de sus frescos, *la visión de Joaquín* (Padua), creemos encontrarnos frente a un relieve románico de Reims. En Giotto se da, pues, un arte contrario al bizantinismo.

A la vez se observa un creciente acomodo a los supuestos morfológicos que informarán la pintura occidental. Quiero decir que aquel camino de la pintura tridimensional de Giotto posee también sus antecedentes. El fresquista de la capilla de los Scrovegni debe mucho a la tradición.

⁹Julián Marías. *El método de las generaciones*, Madrid.

¹⁰José Ortega y Gasset. *Obras completas*, t. IV, Madrid.

Lo vamos a ver en seguida.

El punto de partida está en el *Crucifijo* anónimo (Se le atribuye al M. de San Mateo) del Museo de Pisa fechado por Venturi hacia 1220. Esta obra se instala, pues, en la breve cronología histórica que he trazado, para mayor claridad, entre el *Paliotto*, 1215, y la *Madona de los grandes ojos*, 1230. Obsérvese cómo existe un ritmo ascendente y los eslabones de la gran cadena de la pintura occidental se van instalando en su lugar debido.

Sucede todo como si en la historia y evolución de la pintura existiera una Ley Periódica semejante a la descubierta por Mendeléief en la ordenación atómica.

El Crucifijo deja ver —pese a la actitud hierática— un claro indicio de realismo, precursor del arte posterior europeo.

Esa misma estructura, con su bizantinismo y verticalidad, con su quietud congelada y frontal —rasgos orientales— la observamos en *San Francisco y escenas de su vida*, de Bonaventura Berlinghieri. Esta obra se guarda en Pescia. La obra está firmada y datada 1235, lo que sin duda indica la presencia de un pintor o de un círculo de pintores que llena el hueco entre la *Madona* de 1230 y la actividad de Guido de Siena y Cimabue.

Del grupo de Berlinghieri es el autor de otro *Crucifijo*, con los rasgos estilísticos de aquel maestro. Está en el Museo de los Oficios de Florencia y es de la misma época.

Aun cuando todas estas expresiones tempranas del arte italiano se consideren como pertenecientes a una “provincia” del bizantinismo, no podemos desconocer que en ellas, especialmente en las escenas que rodean al *San Francisco de Pescia*, aparece ya en forma desenfadada una voluntad de realismo costumbrista, un palpar de la vida corriente.

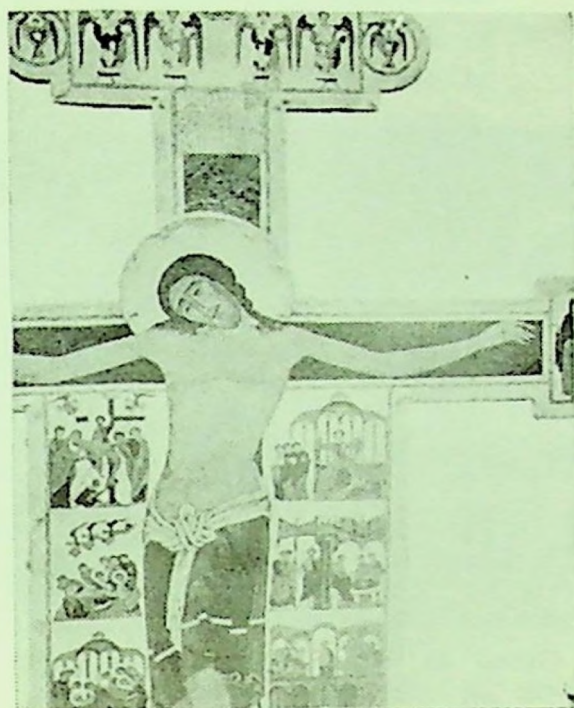
La clave del cambio entre ese período tan temprano y el italianismo franco se halla en Pietro Cavallini, quien pintaba ya en Roma en 1280, si bien hasta Hermanin se le conocía sólo como mosaista. Sus obras son escasas. En Santa María in Trastevere se encuentran los mosaicos de la *Vida de la Virgen*, 1291. Sus frescos, *El Juicio Final* y *San Cristóbal*, 1293, están en Santa Cecilia. Los de *Santa María*, 1308, en Donna Regina, Nápoles. Los de *San Jorge*, en Roma¹¹.

En el total de su obra al fresco existen diferencias marcadas. Inclusive en los mosaicos puede advertirse la transformación del ascetismo bizantino en las formas robustas y plenas de la romanidad.

¹¹Pietro Toesca. *Pietro Cavallini*, Milano, 1959.



MADONA DE LOS GRANDES OJOS. Circa 1230. Siena, Museo de la "Opera" del Ducmo.



MAESTRO DE SAN MATEO. Crucifijo. Circa 1220. Pisa, Museo Cívico.



GUIDO DA SIENA. *Maestà* (1262-1286). Siena, Palacio Comunal.



B. BERLINGHIERI. *San Francisco y escenas de su vida*. (Detalle). (1235). Pescia, Iglesia de San Francisco.



DISCÍPULO DE GUIDO DA SIENA. *Anunciación*. (Detalle del Paliotto de San Pedro y seis historias) (Circa 1280-1285). Siena, Pinacoteca.



DUCCIO. *Maesta tentación en la montaña*. Tapa del verso del retablo. Nueva York, Colección Frick.



GIOTTO. *Dos Clarisas*. Circa 1296. Asis, San Francisco.



MARGARITONE D'AREZZO. *Madona y niño*. Londres, National Gallery.

En el mosaico *La Virgen con su Hijo, San Pedro, San Pablo y el Donante Stefaneschi*, de Santa María de Trastevere, el artista de la Roma bizantina conserva aún los resabios de un simbolismo antirrealista. Los elementos de la composición hallanse inscritos en un diseño de naturaleza abstracta. Las dos partes del rectángulo y la disposición de los personajes no evocan ninguna vivencia real. Sólo el arbusto del primer término parece querer rememorar alguna alusión de paisaje naturalista.

Cavallini desdeña aquí, como sus maestros de Santa María Antica, el realismo, y si quisiéramos extraer de estas obras un dato vital o mostrenco del tiempo en que sucede la acción no lo encontraríamos.

En la *Presentación en el templo* los inicios de un todavía informulado naturalismo están más avanzados. El empleo de las estructuras de carácter simbólico muestra claras alusiones a cosas habituales y familiares. No existe relación lógica en el tamaño de esos elementos. Pero ya la casa es casa y el fragmento de iglesia, con sus frisos y columnas, es perfectamente reconocible y forma una porción de espacio real en donde pueden habitar los seres humanos.

La historia de la pintura occidental ha sido un desplazamiento de lo plano hacia lo cúbico y luego hacia el hueco. En Berlinghieri la pintura tiene mucho de estampa y las siluetas se cubren con colores planos. Cuatro siglos después Velázquez pintará el hueco, en *Las meninas*.

Borghini considera a Pietro Cavallini como el primer artista del Renacimiento, dotado de una personalidad propia y definida.

Existe de Pietro una obra que a mí me parece clave. Es el mosaico *La Natividad*. La figura de la Virgen ha perdido la estructura vigorosa, rígida, congelada y es una mujer todo humanismo y candor. La escena preludia el vitalismo del primer Renacimiento. El pastor con su rebaño, el perro, el grupo de animales que dan calor con su aliento al Recién nacido y el paisaje son detalles reveladores de una sensibilidad evolucionada.

No es aún esa pintura de "bulto" que se cultivará más tarde. Pero este mosaico —gran paradoja— es ya un cuadro y no una metáfora de lo sobrenatural.

Las premisas del origen francés se afirman en la relación del gioticismo con el gótico. La han sostenido los críticos galos, Louis Réau, Alfred Leroy y sobre todo André Malraux¹². Creo que a veces se ha

¹²Louis Réau es citado por Alfred Leroy en *Histoire de la Peinture Italienne*. A. Malraux. *Psychologie de l'Art*.

ido demasiado lejos al señalar la dependencia del arte de Giotto con relación al arte francés. "Giotto —escribe Réau— aparece como el principal representante de la manera francesa en la pintura del Trecento". Con lo cual venimos a concluir que la pintura en Italia no es italiana... sino francesa.

Leroy ve en las formas pictóricas del período temprano peninsular sólo la huella de la "maniera francese" por oposición a la "maniera greca"¹³.

Con mayor razón, Malraux empieza por ver el problema desde el punto de vista de un estilo general de época (el estilo internacional gótico) y, más aún, como el esfuerzo enérgico por parte de Giotto para incorporarse a una corriente ecuménica que alcanza inclusive a las lindes de España con Jaume Huguet, Bassa y Pere Serra.

En Malraux se afirma la idea de una genialidad señalando que Giotto reanuda la liberación interrumpida en Reims. Hay un entronque con la escultura gótica. Pero ¿cómo explicar la contradicción producida en el encuentro del bizantinismo y del gótico, es decir, el "plano" y el "bulto"?¹⁴.

Los remanentes bizantinos quedan anulados en la conquista de la tridimensionalidad. Y no deja de aparecer como sintomático que entre los más importantes creadores de la pintura italiana haya tres escultores: Cavallini, Giotto, Orcagna. Hablar de lo pictórico es hablar de lo tridimensional y Cavallini, en la roca de la *Natividad*, pone ya un sólido mensurable en sus tres dimensiones.

La relación del gótico francés con el pintor de Bondone se evidencia en el cotejo de la *Presentación en el templo*, relieve del siglo XII en Nôtre-Dame, y el fresco del mismo tema, de Giotto, 1303, en la Capilla de los Scrovegni de Padua.

En un trabajo reciente de Bernard Berenson, el prólogo a la edición francesa de "Peintres italiens de la Renaissance", 1952, vemos una proximidad en algunos puntos con la tesis de Malraux. No renuncia a sus ideas capitales, pero llega a una fórmula que es una concesión: "El período bizantino está ilustrado por el más grande maestro, el más perfecto que ha existido en ese estilo, es decir, Duccio. El arte vigoroso y severo, por Giotto, su maestro más creador y el más definitivo, y por sus mejores sucesores: Andrea Orcagna y Nardo di Cione"¹⁵.

¹³⁻¹⁴ André Malraux. *Ob. cit.*

liens de la Renaissance, París.

¹⁵ Bernard Berenson, *Peintres ita-*

Masolino y Masaccio vendrán en seguida para romper ya definitivamente con la persistencia y la prolongación del goticismo y las fórmulas de un estilo que se haría decadente como está en la ley de los estilos. En seguida la pintura italiana se deslizará a través de Guido di Pietro, Filippo Lippi, Pollaiuolo, Botticelli y Leonardo.

Pero ellos escapan ya a mi indagación.