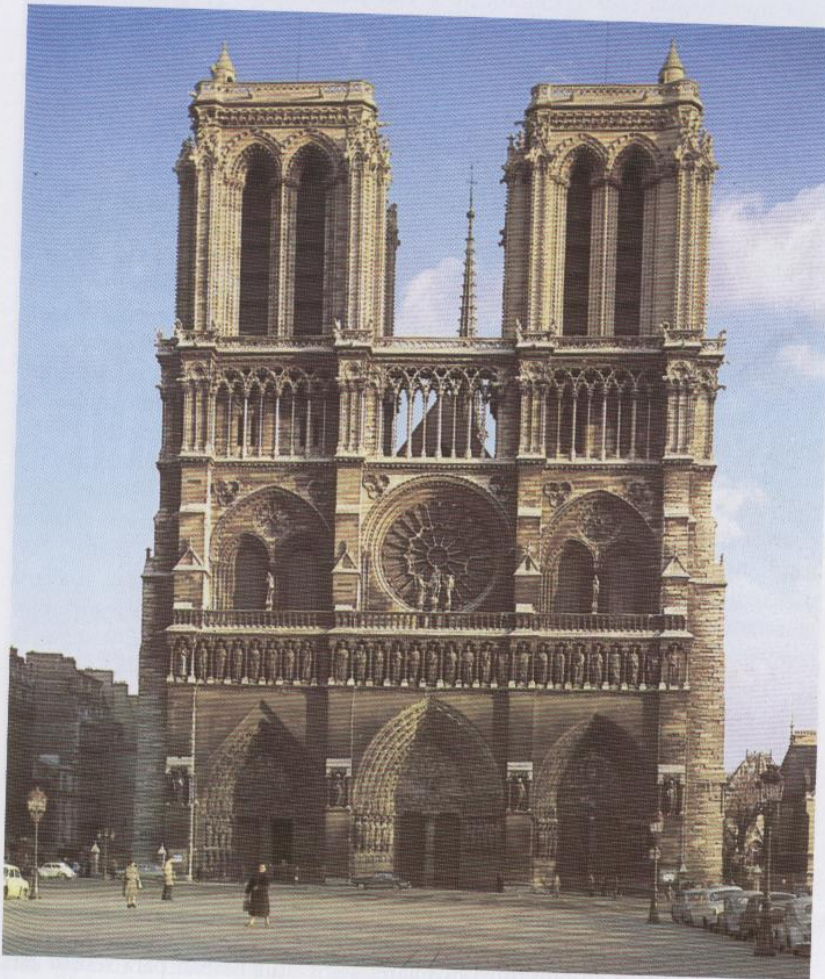


10 La Iglesia triunfante

El siglo XIII



126. Una catedral gótica: Notre-Dame de París. Entre 1163 y 1250.

Acabamos de comparar el arte románico con el de Bizancio e incluso con el del antiguo Oriente. Pero hay un aspecto en el cual la Europa occidental se diferencia siempre profundamente de aquél. En el Oriente los estilos duraron milenios, y no parecía existir razón alguna por la que debieran cambiar. Occidente jamás conoció esta inmovilidad; siempre estuvo inquieto, probando so-

luciones nuevas y nuevas ideas. El estilo románico no se prolongó más allá del siglo XII. Apenas habían conseguido los artistas abovedar sus iglesias y distribuir sus estatuas en forma nueva y majestuosa, cuando otra idea hizo que todas esas iglesias románicas y normandas parecieran torpes y anticuadas. Esta idea nueva nació en el norte de Francia y constituyó el principio del estilo gótico. Al pronto, puede considerarse principalmente como una innovación técnica, pero llegó mucho más allá en sus efectos. Fue el descubrimiento de que el método de abovedar las iglesias por medio de arcos cruzados podía ser desarrollado mucho más consecuentemente y con más amplios propósitos que los imaginados por los arquitectos normandos. Si era cierto que los pilares bastaban para sostener los arcos de la bóveda, entre los cuales las piedras restantes eran simple relleno, entonces los muros macizos existentes entre pilar y pilar eran en realidad superfluos. Era posible levantar una especie de andamiaje pétreo que mantuviera unido el conjunto del edificio. Lo único que se necesitaba eran delgados pilares y estrechos nervios; lo demás entre unos y otros podía suprimirse sin peligro de que el andamiaje se hundiera. No se necesitaban pesados muros de piedra; en su lugar podían colocarse amplios ventanales. El ideal de los arquitectos se convirtió en edificar iglesias casi a la manera como se construyen los invernaderos. Solamente que carecían de estructura de hierro y de vigas de acero y, por tanto, tenían que hacerlas de piedra, lo que requería una gran cantidad de minuciosos cálculos. Pero una vez conseguido que tales cálculos fueran correctos, resultaba posible construir una iglesia de un tipo enteramente nuevo; un edificio de piedra y de cristal como nunca se había visto hasta entonces. Esta es la idea que presidió la creación de las catedrales góticas, desarrolladas en el norte de Francia en la segunda mitad del siglo XII.

Naturalmente, el principio de los «nervios» cruzados no era bastante por sí solo para producir este estilo revolucionario de la arquitectura gótica. Fue necesario cierto número de otras invenciones técnicas para que el milagro pudiera realizarse. Los arcos de medio punto del estilo románico, por ejemplo, resultaron inadecuados para los fines de los arquitectos góticos. Y ello por la razón siguiente: si nos proponemos salvar la distancia entre dos pilares con un arco semicircular, sólo podemos hacerlo de una manera: alcanzando la bóveda a determinada altura, ni mayor ni menor. Si deseamos hacerla más alta, en este caso tenemos que aguzar el arco. Lo mejor, en este caso es prescindir del arco de medio punto y hacer que dos segmentos de arco se encuentren en un punto. Esta es la idea a que responden los arcos apuntados. Su gran ventaja es que pueden variarse según se desee; hacerlos más chatos o puntiagudos, de acuerdo con las exigencias de la estructura.

Otra cosa más ha de tenerse en cuenta. Las pesadas piedras de la bóveda no presionan solamente de arriba abajo, sino también hacia los lados, a la manera de un arco puesto en tensión. Los pilares solos no bastaban para resistir esta presión lateral y fueron necesarios sólidos contrafuertes que mantuvieran el conjunto de la estructura. En las bóvedas de las naves laterales esto no resultaba muy difícil, ya que los contrafuertes podían construirse por la parte de fuera; pero, ¿cómo hacerlo para la nave central? Esta tenía que ser aguantada desde el exterior a través de los tejados de las naves laterales. Para ello, los arquitectos introdujeron los «arbotantes» que completaron el andamiaje de la bóveda góti-



139

LA IGLESIA
TRIUNFANTE

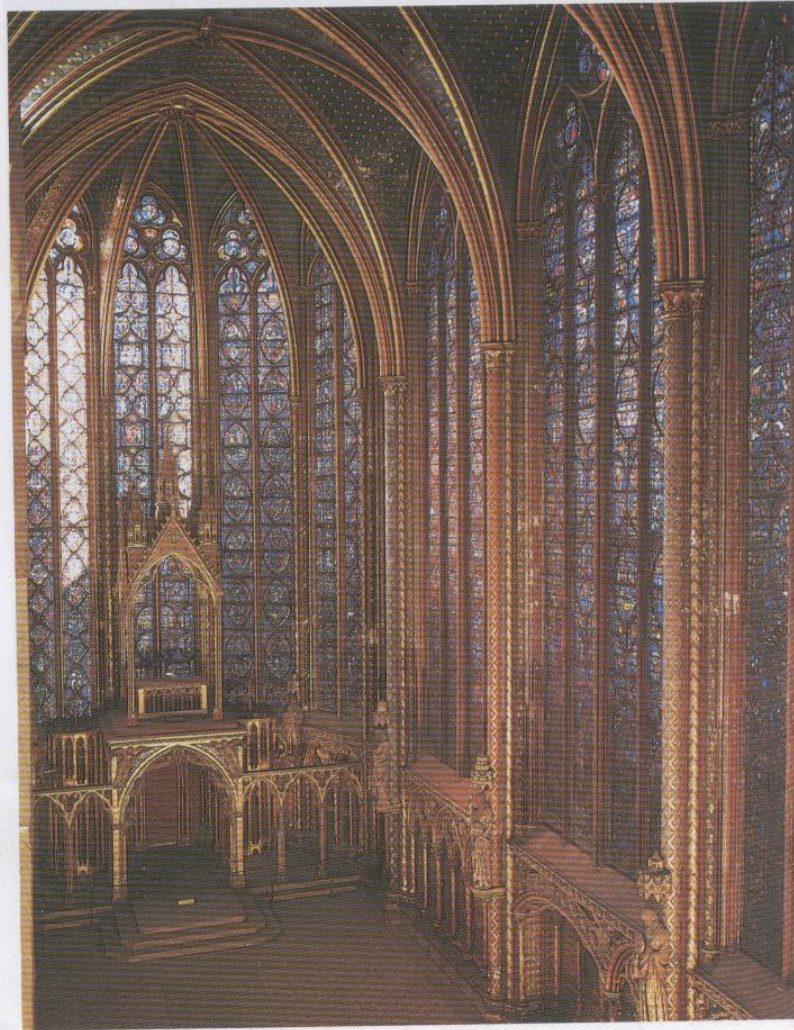
127. Vista aérea de Notre-Dame de París (véase fig. 126), donde se aprecian la planta cruciforme y los arbotantes.

ca (fig. 127). Una iglesia de este estilo parece quedar suspendida entre esas finas estructuras de piedra, como la rueda de una bicicleta entre sus débiles radios. En ambos casos es la propia distribución del peso la que permite reducir cada vez más el material necesario para la construcción, sin dañar la solidez del conjunto.

Sería equivocado, no obstante, considerar principalmente esas iglesias como proezas de ingeniería. Los artistas procuraron que percibiéramos y admiráramos el atrevimiento de su empresa. Contemplando un templo dórico (pág. 46, fig. 45) notamos la función desempeñada por la hilera de columnas que sostienen el peso del techo horizontal. En el interior de una catedral gótica

(fig. 129) se nos hace comprensible el complejo juego de fuerzas que sostiene en su sitio a la elevada bóveda. Allí no existen muros compactos ni masivos y pilares en parte alguna. El conjunto del interior parece entretejido de fustes y nervios sutiles; su red cubre la bóveda y se desliza a lo largo de las paredes de la nave para ser recogida por los pilares que forman como haces de varillas de piedra. Hasta los ventanales están distribuidos en medio de esas líneas entrelazadas, conocidas con el nombre de tracería (fig. 128).

Las grandes catedrales, iglesias episcopales (*cathedra* = trono del obispo), de fines del siglo XII principios del XIII fueron concebidas en tan atrevida y magnificente escala que pocas, si es que hubo alguna, se concluyeron exactamente como habían sido planeadas. Mas con todo, y tras las muchas alteracio-



128. Ventanales
góticos.
Sainte-Chapelle, Paris.
Acabada en 1250.

129. Un interior gótico: la catedral de Amiens. Nave construida por Robert de Luzarches, 1218-1236, ábside terminado en 1247.



nes que han tenido que sufrir con el curso del tiempo, sigue proporcionando una experiencia inolvidable el penetrar en esos vastos interiores cuyas propias dimensiones parecen empequeñecer todo lo simplemente humano y minúsculo. Apenas podemos imaginarnos la impresión que esos edificios debieron de causar en quienes sólo habían conocido las pesadas y sombrías estructuras del estilo románico. Esas iglesias más antiguas, en su solidez y fuerza, pudieron expresar algo de la «iglesia militante» que ofrecía protección contra los ataques del mal. Las nuevas catedrales proporcionaban a los fieles un atisbo de otro mundo. Habrían oído hablar en himnos y sermones de la Jerusalén Celestial, con sus entradas de perlas, sus joyas inapreciables, sus calles de oro puro y transparente cristal (Apocalipsis, 21). Ahora, esa visión descendió del cielo a la tierra. Las paredes de esos edificios no eran frías y cerradas. Estaban hechas de vidrios coloreados que brillaban como rubíes y esmeraldas (pág. 135, fig. 124). Los pilares, nervios y tracerías se realzaban con oro. Se eliminó todo lo que fuera pesado, terrenal o monótono. El fiel que se entregase a la contemplación de toda esta hermosura sentiría que casi había llegado a comprender los misterios de un reino más allá del alcance de la materia.

Hasta cuando se miran de lejos, esas construcciones maravillosas parecen proclamar las glorias del cielo. La fachada del Notre-Dame de París es tal vez la más perfecta de todas ellas (fig. 126). Tan diáfana y sin esfuerzo aparente es la distribución de pórticos y ventanales, tan flexible y gracioso el trazado de las



130. *Melquisedec, Abraham y Moisés.* Del pórtico del crucero norte de la catedral de Chartres. Empezado probablemente en 1194.

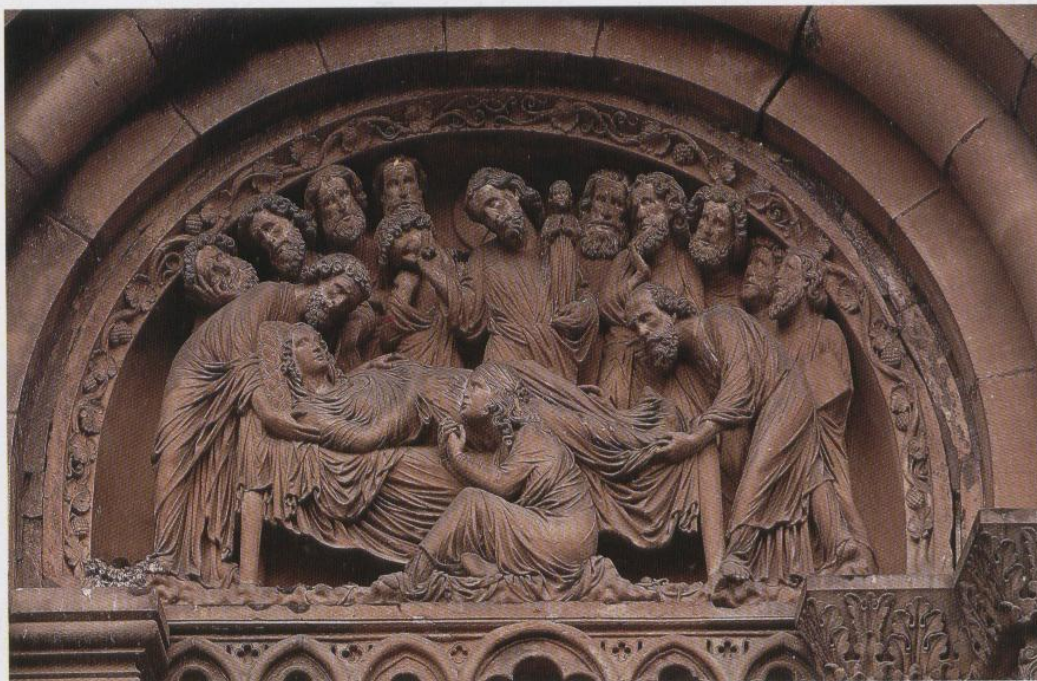
galerías, que nos olvidamos del peso de este montón de piedra, y el conjunto de la estructura parece elevarse ante nuestros ojos como un espejismo.

Existe un sentimiento análogo de luminosidad e ingravidez en las esculturas que como huestes celestiales flanquean los pórticos. Mientras que el maestro románico de Arlés (pág. 129, fig. 119) hizo figuras de santos que parecen como sólidos pilares firmemente encajados en la armazón arquitectónica, el maestro que trabajó para el pórtico norte de la catedral gótica de Chartres (fig. 130) dio vida a cada una de las suyas. Parecen moverse, mirarse entre sí, solemnes; la disposición de sus vestiduras indica nuevamente que hay un cuerpo debajo de ellas. Cada figura está marcada claramente con un símbolo que

debía ser reconocible para todo el que conociera el Antiguo Testamento. No resulta difícil reconocer a Abraham, en el viejo que sostiene a su hijo delante de sí dispuesto al sacrificio. Reconocemos también a Moisés, porque sostiene las tablas en las que fueron inscritos los Diez Mandamientos, y la columna con la serpiente de bronce que le sirvió para sanar a los israelitas. El que está al otro lado de Abraham es Melquisedec, rey de Salem, del que leemos en la Biblia (Génesis 14:18) que fue «un sacerdote del Dios altísimo» y que «trajo pan y vino» para dar la bienvenida a Abraham después de triunfar en la batalla. En la teología medieval fue considerado por este motivo como modelo del sacerdote que administra los sacramentos, y por ello está señalado con el cáliz y el incensario sacerdotal. De este modo, casi cada una de las figuras que llenan los pórticos de las grandes catedrales góticas está claramente señalada con un emblema para que su sentido y su mensaje fuera comprendido y meditado por el creyente. En conjunto, forman una corporeización de las enseñanzas de la Iglesia tan completa como la que hemos visto ya en el capítulo precedente. Y, sin embargo, advertimos que el escultor gótico ha emprendido su tarea con nuevo espíritu. Para él, esas estatuas no son tan sólo símbolos sagrados, solemnes evocaciones de una verdad moral, sino que cada una de ellas debió ser una figura válida por sí misma, distinta de su compañera en su actitud y tipo de belleza e imbuida de una dignidad individual.

La catedral de Chartres pertenece aún de lleno al siglo XII. Después del año 1200, muchas nuevas y magníficas catedrales brotaron en Francia y también en países vecinos, como Inglaterra, España y la Renania alemana. Muchos de los maestros empleados en los nuevos lugares aprendieron su arte mientras trabajaban en los primeros edificios de esta clase, pero todos ellos trataron de aumentar lo conseguido por sus mayores.

La figura 131, perteneciente a la catedral gótica de Estrasburgo, construida en el siglo XIII, muestra el criterio enteramente nuevo de esos escultores góticos. Representa el tránsito de la Virgen. Los doce apóstoles rodean su lecho; santa María Magdalena se arrodilla ante ella; Jesucristo, situado en el centro, recibe el alma de la Virgen entre sus brazos. Observamos que el artista intenta aún conservar algo de la solemne simetría del período primitivo. Imaginamos que esbozó el grupo previamente para distribuir las cabezas de los apóstoles siguiendo la curva del arco, correspondiéndose entre sí los de cada lado, con la figura de Jesucristo en el centro. Pero ya no se contentaba con una pura distribución simétrica, como la preferida por el maestro del siglo XII (pág. 134, fig. 123). Es obvio que quiso infundir vida a sus figuras. Podemos ver la expresión de dolor en los bellos rostros de los apóstoles, con sus cejas levantadas y su mirada atenta. Tres de ellos se llevan las manos al rostro en el gesto tradicional de dolor. Más expresivos aún son el semblante y la figura de santa María Magdalena, agachada a un lado y retorciéndose las manos, siendo maravilloso cómo ha conseguido el artista hacer que contrasten sus facciones con el mirar sereno y bienaventurado del rostro de la Virgen. Los ropajes ya no son las cáscaras vacías y volutas ornamentales que vemos en las obras medievales primitivas. Los artistas góticos deseaban comprender la fórmula antigua de vestir los cuerpos que había llegado hasta ellos a través de las generaciones. Acaso trataron de instruirse volviendo los ojos a lo que había quedado de la escultura pagana, los sepulcros y los arcos triunfales romanos, de los cuales



131. *El tránsito de la Virgen.* Del pórtico del crucero sur de la catedral de Estrasburgo. Hacia 1230.

podían verse varios en Francia. Así recuperaron el arte clásico perdido de mostrar la estructura del cuerpo bajo los pliegues del vestido. Nuestro artista, en efecto, está orgulloso de su talento para resolver esta dificultad técnica. La manera en que aparecen los pies y las manos de la Virgen, así como la mano de Jesucristo, bajo el vestido, nos muestra que esos escultores góticos ya no se interesaban tan sólo en lo que representaban, sino también en los problemas de cómo representarlo. De nuevo, como en la época del gran despertar en Grecia, empezaron a contemplar la Naturaleza, no tanto para copiarla como para aprender de ella a realizar figuras de aspecto convincente. Sin embargo, existe una gran diferencia entre el arte griego y el gótico, entre el arte del templo y el de la catedral. A los artistas griegos del siglo V les interesaba principalmente elaborar la imagen de un cuerpo bello. Para el artista gótico todos esos métodos y recursos no eran más que medios para un fin, que era el de representar su tema sagrado de la manera más emotiva y veraz. No plasmaba esto por sí mismo, sino por su mensaje y para el solaz y edificación que los fieles pudieran obtener de él. La actitud de Jesucristo contemplando la muerte de la Virgen era manifiestamente más importante para el artista que la hábil representación de los músculos.

En el curso del siglo XIII, algunos artistas fueron aún más allá en sus intentos de vivificar la piedra. El escultor que emprendió la tarea de representar a los fundadores de la catedral de Naumburg (Alemania), hacia 1260, casi nos hace creer que retrató a señores reales de su tiempo (fig. 132). No se parecerían mucho a como fueron, pues esos fundadores habían muerto hacia muchos años y no eran más que hombres para el escultor. Pero las estatuas de hombre

y mujer que hizo parecen estar a punto de descender de sus pedestales y sumarse a esos fuertes caballeros y gentiles damas cuyas hazañas y padecimientos llenan las páginas de nuestros libros de historia.

Trabajar para las catedrales era la principal tarea de los escultores nórdicos del siglo XIII. La más importante labor de los pintores nórdicos de aquel tiempo era la de iluminar manuscritos; pero el espíritu de esas ilustraciones fue muy diferente del de las páginas del solemne libro románico. Si comparamos

145

LA IGLESIA
TRIUNFANTE



132. *Ekkehart y Uta*. De la serie de «Fundadores» del coro de la catedral de Naumburg. Hacia 1260.



133. *El entierro de Cristo*. Del manuscrito de un salterio de Bonmont, ilustrado probablemente entre 1250 y 1300. Besançon, Biblioteca Municipal.

la «Anunciación» del siglo XII (pág. 133, fig. 122) con la página de un salterio del siglo XIII (fig. 133), nos daremos cuenta del cambio. Muestra el entierro de Cristo, análogo en tema y en espíritu al relieve de la catedral de Estrasburgo (fig. 131). Una vez más advertimos cuán importante llegó a ser para el artista mostrarnos el sentimiento en sus figuras. La Virgen se inclina sobre el cuerpo yacente de Jesucristo y lo abraza, mientras san Juan entrecruza sus manos en un gesto de dolor. Como en el relieve, vemos cuánto se esforzó el artista para encajar esta escena dentro de un esquema armónico: los ángeles, en las esquinas superiores, saliendo de las nubes con incensarios en las manos, y los criados, con sus extraños sombreros puntiagudos — tal como los usaban los judíos

en la Edad Media—, sosteniendo el cuerpo de Cristo. Esta expresión de emoción intensa, y esta distribución armónica de las figuras en la página, eran evidentemente más importantes para el artista que cualquier intento de hacer que pareciesen vivas o de representar una escena real. No tuvo en cuenta que las figuras de los criados son más pequeñas que las de los santos personajes, y no nos dio ninguna indicación del lugar o del momento. Comprendemos lo que está ocurriendo sin tales explicaciones externas. Aunque el propósito del artista no fue el de representar las cosas tal como las vemos en la realidad, su conocimiento del cuerpo humano, como el del maestro de Estrasburgo, fue, no obstante, infinitamente mayor que el del pintor de la miniatura del siglo XII.

En el siglo XIII fue cuando los artistas abandonaron ocasionalmente los modelos de los libros, para representar temas porque les interesaban. Apenas podemos imaginarnos hoy lo que esto significó. Nos figuramos a un artista como una persona que con un libro de apuntes se pone a dibujar frente al natural aquello que le gusta. Pero sabemos que el aprendizaje y la educación de un artista medieval eran muy distintos. Empezaba siendo aprendiz de un maestro, al que acudía para instruirse y ocuparse en algunos pormenores del cuadro poco importantes. Gradualmente debía aprender cómo se representa un apóstol y cómo se dibuja a la Virgen. Aprendería a copiar y a adaptar de nuevo escenas de viejos libros, encajándolas en diferentes marcos, y acabaría finalmente por adquirir bastante soltura en todo esto para ser capaz de ilustrar una escena de la que no conociera ningún patrón. Pero nunca se hallaría en su carrera frente a la necesidad de tomar un libro de apuntes y dibujar algo en él tomándolo del natural. Hasta cuando se le requiriera para que representara a una persona determinada, al monarca reinante o a un obispo, no haría lo que nosotros llamaríamos un retrato «parecido». En la Edad Media no existían tales retratos, de acuerdo con nuestro concepto. Todo lo que hacían los artistas era diseñar una figura convencional poniéndole el emblema de su función —una corona y un cetro, para el rey; una mitra y un báculo, para el obispo— y quizá escribir el nombre debajo para que no hubiera error. Puede parecernos extraño que artistas que fueron capaces de realizar figuras tan llenas de vida como las de los fundadores de Naumburg (fig. 132) encontraran difícil sacar el parecido de una persona determinada. Pero la propia idea de colocarse frente a una persona o un objeto y copiarlos les era ajena. Lo más notable es que, en ciertas ocasiones, los artistas del siglo XIII hicieron algo, en efecto, según el natural. Lo hicieron así cuando no dispusieron de un modelo convencional del que fiarse. La figura 134 muestra una excepción semejante. Es la representación de un elefante dibujado por el historiador inglés Matthew Paris a mediados del siglo XIII. Este elefante había sido enviado por san Luis, rey de Francia, a Enrique III, en 1255. Era el primero que se veía en Inglaterra. La figura del criado que está a su lado no es de un parecido muy convincente, aunque se nos da su nombre, Enricus de Flor. Pero lo interesante es que, en este caso, el artista estaba ansioso de señalar las proporciones exactas. Entre los pies del elefante hay una inscripción latina que dice: «Por el tamaño del hombre retratado aquí podéis imaginaros el de la bestia aquí representada.» Para nosotros este elefante es un poco raro, pero revela, a mi entender, que el artista de la Edad Media, al menos en el siglo XIII, se daba cuenta perfectamente de las



134. Matthew Paris, *Un elefante con su cuidador*, 1255. Cambridge, Corpus Christi College.

proporciones, y que si prescindía de ellas muy a menudo no era por ignorancia, sino simplemente porque no le preocupaban.

En el siglo XIII, la época de las grandes catedrales, Francia era el país más rico y más importante de Europa. La Universidad de París era el centro intelectual del mundo occidental. En Italia, tierra de ciudades en guerra, las ideas y procedimientos de los grandes constructores de las catedrales francesas, tan apasionadamente imitadas en Alemania e Inglaterra, no hallaron al principio gran resonancia. Solamente en la segunda mitad del siglo XIII fue cuando un escultor italiano comenzó a emular el ejemplo de los maestros franceses y a estudiar los métodos de la escultura clásica con objeto de representar la Naturaleza con mayor veracidad. Este artista fue Nicola Pisano, que trabajó en el gran centro marítimo y comercial de Pisa. La figura 135 muestra uno de los relieves del púlpito que realizó en 1260. Al principio no es muy fácil ver lo que representa, porque Pisano siguió la práctica medieval de combinar varios temas dentro de un mismo cuadro. Así, el extremo de la izquierda del relieve está ocupado por el grupo de la Anunciación y el centro por la Natividad de Cristo. La Virgen está echada en un lecho, san José agachado en una esquina, y dos criadas bañando al Niño. Todos ellos parecen empujados por un hato de ovejas; pero éstas pertenecen en realidad a una tercera escena, la del anuncio hecho a los pastores, representada en la esquina de la derecha, donde el Niño Jesús aparece otra vez en el pesebre. Si bien la escena parece un poco sobrecargada y confusa, el escultor, no obstante, procuró dar a cada episodio su lugar adecuado y sus más vivos pormenores. Puede verse cómo gozó plasmando detalles observados del natural, como el de la cabra de la esquina de la derecha

rascándose la oreja con su pezuña; también, al observar de qué modo ha tratado los ropajes y los pliegues, se advierte cuánto debió de estudiar la escultura clásica y paleocristiana (pág. 91, fig. 82). Como el maestro de Estrasburgo, que era de la generación anterior a él, o como el maestro de Naumburg, que debió de ser aproximadamente de la misma edad, Nicola Pisano aprendió el método de los antiguos para mostrar las formas del cuerpo bajo los ropajes y para que sus figuras fueran, a la par, dignas y verosímiles.

Los pintores italianos fueron aún más lentos que los escultores en responder al nuevo espíritu de los maestros góticos. Las ciudades italianas, como Venecia, estaban en estrecho contacto con el imperio bizantino, y los artistas miraban a Constantinopla más que hacia París en busca de inspiración y guía (pág. 7, fig. 8). En el siglo XIII, las iglesias italianas aún se hallaban decoradas con solemnes mosaicos a la «manera griega».

Pudo parecer como si esta adhesión al estilo conservador del Oriente retrasara todo cambio, y en realidad, así fue, pero cuando éste llegó, hacia el final del siglo XIII, fue este firme cimiento de la tradición bizantina el que permitió al arte italiano no sólo empalmar en la escultura con las producciones de las catedrales nórdicas, sino revolucionar todo el arte de la pintura.

No debemos olvidar que el escultor que se proponía reproducir la Naturaleza se daba a una tarea más fácil que la del pintor que se propusiera lo mismo. El escultor no tenía que preocuparse de crear una ilusión de profundidad por

149

LA IGLESIA
TRIUNFANTE

135. Nicola Pisano: *La Anunciación, la Natividad y los pastores*. Del púlpito de mármol del Baptisterio de Pisa. Acabado en 1260.



medio del escorzo o de los juegos de la luz con la sombra: la obra ejecutada por él se sitúa en un espacio y luz reales. Así, pues, los escultores de Estrasburgo o Naumburg podían alcanzar un grado de verismo que no le sería posible a ningún pintor del siglo XIII. Recordemos que el pintor nórdico había renunciado a toda pretensión de crear una ilusión de realidad; sus principios de composición y representación de un tema se hallaban inspirados por muy otros propósitos.

Fue el arte bizantino el que al fin permitió a los italianos saltar la barrera que separaba a la escultura de la pintura. A pesar de su rigidez, el arte bizantino había preservado más descubrimientos de los pintores helenísticos que los que sobrevivieron en la pintura-escritura de la Edad de las Tinieblas en Occidente. Recordemos cuántas de esas producciones yacían ocultas todavía, por decirlo así, bajo la fría solemnidad de una pintura bizantina como la de la página 99, figura 88, cómo se hallaba modelado el rostro por medio de luz y la sombra, y cómo el trono y el escabel revelan una correcta comprensión de los principios del escorzo. Con medios de esta clase, un genio que rompiera el hechizo del conservadurismo bizantino podría aventurarse en un nuevo mundo y trasladar a la pintura las figuras llenas de vida de la escultura gótica. Este genio lo halló el arte italiano en el florentino Giotto di Bondone (1266?-1337).

Es costumbre comenzar un nuevo capítulo con Giotto; los italianos estaban convencidos de que una época enteramente nueva del arte había comenzado con la aparición del gran pintor. Veremos que tenían razón; pero, no obstante, convendrá recordar que en la verdadera historia no existen capítulos nuevos ni nuevos comienzos, y que no disminuimos en nada la grandeza de Giotto si advertimos que sus métodos deben mucho a los maestros bizantinos, y sus propósitos y perspectivas a los grandes escultores de las catedrales nórdicas.

Las obras más famosas de Giotto son sus pinturas murales o *frescos* (así llamadas por tenerse que pintar sobre la pared cuando el yeso todavía estaba *fresco*, es decir, húmedo). Hacia el año 1306 cubrió los muros de una pequeña iglesia de Padua, en el norte de Italia, con temas sacados de las vidas de la Virgen y de Jesucristo. Debajo, pintó personificaciones de las virtudes y los vicios, semejantes a las que ya habían sido colocadas en los pórticos de las catedrales nórdicas.

La figura 136 muestra la representación de la Fe por Giotto, como una matrona con una cruz en una mano y un pergamino en la otra. Es fácil observar la similitud de esta noble figura con las obras de los escultores góticos. Pero no es una estatua; es una pintura que da la sensación de estatua. Vemos el escorzo del brazo, el modelado del rostro y del cuello, las profundas sombras en los flotantes pliegues del ropaje. No se había hecho nada semejante desde hacía mil años. Giotto redescubrió el arte de crear la ilusión de la profundidad sobre una superficie plana.

Para Giotto este descubrimiento no fue solamente un recurso valedero por sí mismo. Le permitía cambiar todo el concepto de la pintura. En lugar de emplear los procedimientos de la pintura-escritura, podía crear la ilusión de que el tema religioso pareciese estar acaeciando delante de nuestros mismos ojos. Para ello ya no bastó con mirar representaciones más antiguas de la misma escena y adaptar esos modelos venerados al nuevo empleo. Siguió más



151

LA IGLESIA
TRIUNFANTE

136. Giotto, *La Fe*. Pintura mural en la Capilla de la Arena de Padua. Acabada probablemente en 1306.

bien la opinión de los frailes que exhortaban al pueblo en sus sermones a que se representaran lo que leían en la Biblia o en las leyendas de los santos como si lo estuvieran viendo, tal, por ejemplo, la Sagrada Familia del carpintero al huir a Egipto, o el Señor clavado en la Cruz. Giotto no descansó hasta haber desarrollado todo esto en sus frescos: ¿cómo aparecería un hombre, cómo se movería, cómo actuaría si tomara parte en un suceso de tal índole? Además, ¿cómo se mostraría tal ademán o movimiento a nuestros ojos?

Podemos medir mejor el alcance de esta revolución si comparamos uno de los frescos de Giotto en Padua (fig. 137) con un tema similar en la miniatura perteneciente al siglo XIII de la figura 133. El tema es el del dolor ante el cuerpo yacente de Jesucristo, con la Virgen abrazando a su Hijo por última vez. En el arte de la miniatura, como recordamos, el artista no estaba interesado en representar la escena tal como pudo haber ocurrido. Alteró el tamaño de las figuras para que encajaran bien dentro de la página, y, si tratamos de imaginar el espacio entre las figuras del primer término y la de san Juan, que se halla al fondo —con Jesucristo y la Virgen en medio— advertimos que todo está como amontonado y que el artista se preocupó muy poco del espacio. La misma indiferencia respecto al espacio real en donde está acaciendo la escena llevó a Nicola Pisano a representar episodios diferentes dentro del mismo plano. El método de Giotto es por completo diferente. La pintura es, para él, algo más que un sustitutivo de la palabra escrita. Nos parece presenciar el hecho real como si éste se desarrollara sobre un escenario. Compárese el convencional gesto del angustiado san Juan de la miniatura con el apasionado movimiento del san Juan de la pintura de Giotto, inclinándose hacia delante, con los brazos extendidos. Si aquí tratamos de imaginar la distancia entre las figuras agachadas en el primer término y san Juan, inmediatamente nos damos cuenta de que hay aire y espacio entre ellas y que pueden moverse con holgu-



137. Giotto, *El llanto por Cristo muerto*. Pintura mural en la Capilla de la Arena de Padua. Acabada probablemente en 1306.



ra. Estas figuras del primer término revelan cuán enteramente nuevo era el arte de Giotto en cualquier aspecto. Recordemos que el arte cristiano primitivo volvió a la vieja idea oriental de que, para plasmar claramente un tema, era preciso que cada figura fuera mostrada íntegramente, casi como en el arte egipcio. Giotto abandonó este criterio, pues no necesitaba de semejantes artificios, y nos mostró tan convincentemente cómo se reflejaba en cada figura la aflicción por la trágica escena, que hasta la advertimos en aquellas cuyos rostros se nos ocultan.

La fama de Giotto se difundió por todas partes. Los florentinos estaban orgullosos de él, se interesaban por su vida y referían anécdotas relativas a su ingenio y habilidad. Esto constituyó también una gran novedad, pues antes nunca había sufrido nada parecido. Naturalmente que existieron maestros que

138. Detalle de la fig. 137.

gozaron de general estimación y que fueron recomendados de unos monasterios a otros, o de un obispo a otro. Pero, en conjunto, nadie pensaba que fuera necesario conservar los nombres de esos maestros para la posteridad. Eran para las gentes de entonces lo que para nosotros un buen ebanista o sastre. Incluso los mismos artistas no se hallaban muy interesados en adquirir fama o notoriedad. Por lo general, ni siquiera firmaban sus obras. Ignoramos los nombres de los maestros que realizaron las esculturas de Chartres, Estrasburgo o Naumburg. Sin duda fueron apreciados en su época, pero su gloria se la confirieron a la catedral para la que trabajaron. En este aspecto también el pintor Giotto inició un nuevo capítulo en la historia del arte. A partir de entonces, ésta, primero en Italia y después en los demás países, es la historia de los grandes artistas.

139. *El rey Offa y su arquitecto (con escuadra y compás) visitando las obras de una catedral (St Albans). De un manuscrito inglés de la vida de san Albano, ilustrado probablemente por Matthew Paris hacia 1260. Dublín, Trinity College.*

