

ACTAS DEL VI CONGRESO INTERNACIONAL DE LA ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL

(Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)

Edición a cargo de
José Manuel Lucía Megías

TOMO I



Servicio de Publicaciones

Universidad de Alcalá

1997

Quedan reservados todos los derechos, ni parte ni la totalidad de este libro puede ser reproducido por cualquier medio, ya sea mecánico o electrónico, sin el permiso de los editores.

Comité Organizador:

Carlos ALVAR
María del Carmen FERNÁNDEZ LÓPEZ
Sonia GARZA
José Manuel LUCÍA MEGÍAS
Joaquín RUBIO TOVAR
Pedro SÁNCHEZ-PRIETO BORJA
María Jesús TORRENS

En la edición de *Las Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* han colaborado Pedro Sánchez-Prieto Borja, Joaquín Rubio Tovar, M.^a Carmen Fernández López, M.^a Jesús Torrens y Paciencia Talaya.

© Anónimas y colectivas
© Universidad Alcalá
Servicio de Publicaciones

I.S.B.N. (Obra completa): 84-8138-207-8
I.S.B.N. (Tomo I): 84-8138-208-6

Depósito Legal: M-29893-1997

Imprime: Nuevo Siglo, S.L.

LA FIGURA DE GIOTTO EN LA LITERATURA DE SUS CONTEMPORÁNEOS

Laura Carlucci
Universidad de Granada

Antes de adentrarnos en nuestro estudio haremos una breve reflexión sobre el importante papel desempeñado por Giotto como renovador del arte a finales del siglo XIII y comienzos del XIV.

Su llegada supuso, en efecto, una revolución en la pintura, similar a la de Dante en la literatura. La concepción artística del maestro tiene sus raíces en un mundo burgués todavía relativamente modesto, aunque ya consolidado. Con él la pintura empezó a abandonar el idealismo y se dirigió hacia la realidad: como bien expresaba Hauser, ya no se pintaban arquetipos sino lo que se veía, en una lúcida aceptación de la naturaleza terrestre del hombre y de su existencia. La obra artística de Giotto fue expresión del racionalismo de la alta burguesía toscana de inicios de siglo, una burguesía dominante que exigía que el arte humanizara lo divino para permitir el acercamiento de Dios al hombre.

Este deseo de un arte «devoto», pero más sosegado, más equilibrado, que mostrara fidelidad a la naturaleza, se refleja en toda la obra pictórica del artista florentino. Además, como observa este mismo autor, «el espíritu de la burguesía, que es el elemento propulsor de la nueva sociedad, se impone en las artes plásticas de manera más rápida y radical que en la poesía. Esto es así también porque el ejercicio de las primeras permanece ligado durante toda la Edad Media a una clase profesional más o menos unitaria, y a consecuencia de ello muestra una evolución casi sin resolución de continuidad, mientras que la producción poética pasa de una clase social a otra y se desarrolla [...] en etapas aisladas»¹.

Tanto las artes figurativas como las letras obedecían, pues, a las necesidades de la

¹ A. Hauser, *Historia social de la literatura y del arte*, Barcelona, Guadarrama, 1979, vol. I, p. 290.

vida social; tanto Giotto como Dante, que Cian define como un «pittore satirico-morale»², tenían las mismas inspiraciones morales, la misma agudeza y vivacidad en su peculiar visión del mundo; recordamos que el carácter eminentemente *figurativo* de la fantasía poética de Dante está ya ampliamente reconocido.

En el Canto undécimo del *Purgatorio* Dante nos habla de lo efímero de la gloria, ejemplificando sus palabras con dos comparaciones: una sacada de la literatura y otra de la pintura³: así como la fama de Guido Cavalcanti superó a la de su maestro Guido Guinizzelli, también Giotto, discípulo de Cimabue, supera en fama a su maestro⁴.

Credette Cimabue nella pittura
tener lo campo, e ora ha Giotto il grido
sì che la fama di colui é scura⁵.

Pero a pesar de que Dante utiliza tanto la pintura como la poesía para expresar la misma idea, no les otorga la misma importancia, como podemos constatar en las palabras de Beatriz en el Canto XXXIII del *Purgatorio*. La mujer le recuerda a Dante que su misión será la de contar al mundo su experiencia y para poder hacerlo el poeta tendrá que llevar consigo la imagen de todo lo que ha visto, «e se non scritto, almen dipinto»⁶.

De todos modos, el retrato de Giotto como hombre de reconocida fama y dignidad que Dante nos ofrece en su *Divina Commedia* rompe, por primera vez, con la antigua concepción medieval del artista como artesano y representa un primer esfuerzo para que la pintura y la escultura dejen de ser consideradas Artes Mecánicas, y pasen a ocupar el nivel más elevado de las Artes Liberales⁷, de las que hablará también Franco Sacchetti en su *Trecentonovelle*, como veremos más adelante.

Desde el punto de vista del arte, pues, «todo el *trecento* toscano está bajo el signo del naturalismo de Giotto, que experimenta su primera gran reelaboración en Siena, principalmente por mediación de Simone Martini»⁸. Una profunda amistad ligaba a Simone con Francesco Petrarca; el escritor, además de dedicarle el soneto número 77 del *Cancionero*⁹, aludirá a él en la obra latina *De secreto conflictu curarum mearum*, hablando del retrato de Laura pintado, según él, por el genio de un artista ilustre, para que el poeta pueda llevar consigo la imagen de la amada y «avere sempre - portandola ovunque con te- materia di pianto senza fine»¹⁰.

² V. Cian, *Storia dei Generi Letterari Italiani. La Satira*, Milano, Dottor Francesco Vallardi, 1923, p. 193.

³ Acerca de la doctrina artística de Dante es muy interesante el libro de J. Schlosser-Magnino, *La letteratura artistica*, Firenze, La Nuova Italia, 1956, pp. 67-76.

⁴ Cf. F. Castelnuevo, «L'artista», en *L'uomo medievale*, J. Le Goff, ed., Bari, Laterza, 1987, pp. 266-268.

⁵ D. Alighieri, *La Divina Commedia*, Milano, Hoepli, 1966, p. 299.

⁶ D. Alighieri, *ob. cit.*, p. 317.

⁷ L. Grassi, «Il concetto di *moderno* in rapporto a Giotto nella riflessione del pensiero crítico del Trecento», *Giotto e il suo tempo*, Atti del Congresso Internazionale per il VII Centenario della nascita di Giotto, Roma, De Luca Editore, 1971, pp. 421-422.

⁸ A. Hauser, *ob. cit.*, p. 360.

⁹ F. Petrarca, *Poesía Completa. El Cancionero*, Edición bilingüe, traducción de A. Pentimalli, Barcelona, Libro Río Nuevo, 1980, tomo I, p. 162.

¹⁰ F. Petrarca, *Secretum*, en *Opere latine*, a cura di A. Bufano, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1975, vol. I, p. 199.

Es posible que para Petrarca Simone Martini fuese el más grande de los pintores de su época, pero podemos encontrar también una referencia a la figura de Giotto, elogiado por Petrarca en el testamento que escribió en 1370. Aquí dejaba al Señor de Padua una Virgen del célebre pintor florentino: «Iocti pictoris egregii cuius pulchritudinem ignorantes non intelligunt, magistri autem artis stupent»¹¹, es decir, un artista nuevo, que refleja en sus pinturas una belleza jamás vista que llega a asombrar a los cultos y que es demasiado profunda para que las personas sin cultura puedan entenderla. Un arte, añadiríamos, cuyos productos son todavía accesibles sólo a los hombres adinerados, además de cultos, pertenecientes a una alta burguesía que ahora, y mucho más en el siglo sucesivo, será la auténtica sustentadora del arte, así como de la cultura.

También en otra ocasión Petrarca se referirá al ingenio del pintor florentino y a la belleza de su obra. Nos referimos al *Itinerarium breve de Ianua usque ad Ierusalem et Terram Sanctam*, escrito en 1358 a petición de un noble de la ciudad de Como, Giovanni di Mandello, que se disponía a viajar a Jerusalén y quería informaciones sobre los lugares por los que debía pasar. En esta pequeña «guía de viaje» artístico-geográfica Petrarca le recomienda a Mandello que visite Nápoles y la Capilla Real de Castel Nuovo, sede de los reyes y virreyes napolitanos, con los frescos de Giotto, que él llama «principe dei moderni pittori»¹².

La gloria de Giotto, que un texto de tanto prestigio como la *Divina Commedia* contribuyó indudablemente a popularizar, es recordada también por Giovanni Boccaccio, que lo convierte en el personaje de uno de sus cuentos. El hecho de que en el *Decameron* aparezcan figuras de pintores como Giotto y Buffalmacco (a este último le dedica varios cuentos) es síntoma importante de un despertar del interés popular por estos artistas. Una vez más las palabras del autor del *Decameron* son un testimonio de la fama indiscutida de Giotto, ampliamente difundida.

Por boca de Pánfilo, Boccaccio exalta las grandes cualidades de Giotto y su capacidad para alcanzar la realidad a través de la imitación de la naturaleza:

Ebbe un ingegno di tanta eccellenza, che niuna cosa dà la natura, madre di tutte le cose ed operatrice col continuo girar dei cieli, che egli con lo stile e con la penna o col pennello non dipingesse sì simile a quella, [...] che molte volte nelle cose da lui fatte si truova che il visivo senso degli uomini vi prese errore, quello credendo esser vero che era dipinto¹³.

No son éstas las únicas palabras que, en este cuento, le dedica Boccaccio a Giotto y por primera vez podemos conocer algo más de su personalidad; según Boccaccio el pintor no sólo fue, con su arte, «una delle luci della gloria di Firenze», además de ser «bellissimo favolatore», sino que lo presenta como una persona humilde que siempre rechazó que le llamaran maestro. En la descripción que nos hace Boccaccio, sin embargo,

¹¹ F. Petrarca, *Testamentum*, en *Opere Latine*, a cura di A. Bufano, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1975, vol. II, pp. 1348-1350.

¹² F. Petrarca, *Itinerarium breve de Ianua usque ad Ierusalem et Terram Sanctam*, en G. Lombroso, *Memorie italiane del buon tempo antico*, Torino, 1889, p. 37.

¹³ G. Boccaccio, *Decameron*, Milano, Rizzoli, 1992, vol. II, pp. 422-423.

contrapone la belleza y el valor de su arte con la fealdad y la miseria de su figura y de su caballo, un rocín viejo y sucio que sigue pasando por todos los charcos, manchando de barro a su caballero. Por medio de esta caricatura y a través de esta comparación Boccaccio reflexiona sobre el carácter engañoso del aspecto físico, una idea que aparece también en los demás cuentos de argumento «artístico» del *Decameron* y que «derriba la idea medieval de la integridad físico-moral del artista»¹⁴, según la cual, a una belleza interior le corresponde una belleza exterior.

A propósito de la idea expresada por Pánfilo, podemos recordar aquí que también Giovanni Villani en su *Crónica* refuerza el sentimiento de la naturaleza de Giotto y su intento de representarla a través de la pintura. Contemporáneo del pintor florentino, exponente y portavoz de la alta burguesía de Florencia, patriota y orgulloso de la fama y la riqueza de su ciudad, Giovanni Villani es el primero que en una crónica florentina habla con estima de un artista:

Quando si cominciò a fondare il campanile di Santa Reparata¹⁵. E provveditore della detta opera di Santa Reparata fu fatto per lo comune maestro Giotto nostro cittadino, il piú sovrano maestro stato in dipintura che si trovasse al suo tempo, e quegli che piú trasse ogni figura e atti al naturale¹⁶.

Regresando a Boccaccio, años más tarde el autor volverá a confirmar el arte insuperable de Giotto en su obra *Genealogie Deorum Gentilium Libri*. En el libro catorce el escritor hace una defensa de la poesía, sostiene que ésta es una ciencia que hay que respetar y ataca a los detractores de los poetas, que siguen considerándola una actividad fútil. Para reforzar su argumentación recurre a grandes nombres de la antigüedad como Horacio, Homero y Virgilio, introduciendo además una comparación entre un pintor del pasado, Apeles, y el pintor florentino: «si puede pintar Apeles, o nuestro Giotto, más importante que el cual no fue Apeles en su época, a Marte uniéndose a Venus más que a Júpiter promulgando leyes a los dioses desde su trono, ¿Diremos que estas artes han de ser condenadas?»¹⁷.

En la segunda mitad del siglo catorce el *Decameron* seguirá siendo fundamental para la tradición *novellistica* toscana, aunque su modelo no será adoptado de forma exclusiva y absoluta por los prosistas posteriores.

Es éste el caso del *Trecentonovelle* de Franco Sacchetti, en el que podemos apreciar una aproximación distinta a la figura de Giotto. A Sacchetti, en efecto, no le interesa tanto destacar las habilidades y la fama del pintor florentino, sino insertarlo en aquel

¹⁴ M. Cicuto, «Il novelliere “en artiste”», en *La Novella Italiana*, Atti del Convegno di Caprarola, Roma, Salerno Editrice, 1989, pp. 773-776.

¹⁵ También Giovanni Fiorentino, contemporáneo de Villani, hará referencia a esta iglesia de Florencia, pero sin nombrar a su autor. Cf. Ser Giovanni Fiorentino, *Il Pecorone*, Ravenna, Lago Editore, 1974, p. 272, (Giornata XI, Novella 2).

¹⁶ G. Villani, *Cronica*, en *Croniche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani*, Trieste, Sezione Letterario-artistica del Lloyd Adriatico, 1857, vol I, Libro XI, cap. 12, p. 384.

¹⁷ G. Boccaccio, *Genealogia de los Dioses Paganos*, Madrid, Editora Nacional, 1983, p. 815. Para la versión latina: G. Boccaccio, *Genealogie Deorum Gentilium Libri*, Bari, Laterza, 1951, vol. II, p. 697.

grupo multicolor¹⁸ de personajes parecidos entre sí y que sólo en un segundo momento, y no siempre, Sacchetti diferencia con breves pinceladas, pues para el autor el único y verdadero protagonista de toda la obra será la sociedad toscana en su conjunto, tanto burguesa como popular. Una sociedad compuesta por una muchedumbre de hombres anónimos, que no poseen una vida propia, sino que sólo constituyen uno de los elementos del entramado del cuento y que componen un completo cuadro de la sociedad florentina de las últimas décadas del siglo. Como bien supo expresar Muscetta, «sparuti e grassi, piccoli o lunghissimi, sono delle caricature viventi che formano una galleria di omicciuoli. Ombre e ombre, piú che personaggi»¹⁹.

En la *novella* n° 63 Giotto aparece en calidad de protagonista, pero más que su habilidad artística se ensalza su ingenio y su agudeza. Estas cualidades son comunes a la mayoría de los personajes de los cuentos, que las utilizan para urdir burlas sutiles, mordaces, punzantes y siempre cómicas.

La historia es sencilla: un artesano de modestas condiciones le encarga a Giotto pintar en un gran escudo su insignia. El pintor, al ver la presunción de este hombrecito que pretende alardear con imaginarias figuras heráldicas, «como si fuera un rey de Francia», decide darle una lección y pinta en el escudo todo lo que se le ocurre a su férvida fantasía: guantes de hierro, un gorjal, un par de corazas, un par de brazales, una espada, un cuchillo, una lanza, etcétera. Al ver el resultado del trabajo el artesano demandará a Giotto, pero éste conseguirá convencer al juez con su facilidad de palabra y será absuelto²⁰.

Con este cuento creemos que Sacchetti, al igual que Dante, elige a un artista de renombrada fama como Giotto para subrayar la diferencia consolidada a lo largo de las décadas entre artista y artesano, entre las Artes Mecánicas y las Liberales. No olvidemos, además, que Giotto dirigía un enorme taller, tal vez el más grande de la época en toda Toscana, y ya había ascendido a un nivel social burgués que le permitía, quizás, tomarle el pelo a un basto artesano, como nos lo describe Sacchetti, que aspiraba a elevarse en la escala social²¹.

También en la *novella* n° 75 Giotto es protagonista, donde se distingue por su comicidad. Paseando con un grupo de amigos se le acercan al pintor unos cerdos corriendo; uno de ellos le empuja y Giotto cae al suelo. Con ingenio y prontitud exclama: «O non hanno e' ragione? Con le loro setole ho guadagnato migliaia di lire senza aver mai dato loro una scodella di brodo»²², refiriéndose a los pinceles, hechos de cerda.

¹⁸ El termino apropiado de «schiera variopinta» lo utiliza V. Rossi, «Le novelle di Franco Sacchetti», *Fanfulla della Domenica*, XXII (1903).

¹⁹ C. Muscetta, *Storia della letteratura italiana. Il Trecento*, Milano, Garzanti, 1965, p. 513.

²⁰ Secondo l'interpretazione di Massimo Miglio questa novella è significativa del «modello chiuso della società contemporanea, cristallizzata nelle sue componenti sociali». M. Miglio, «La novella come fonte storica», en *La Novella Italiana, ob. cit.*, p. 185.

²¹ «Grazie alla sua fama, alla sua numerosa bottega, alla sua posizione di architetto ufficiale della città, ed anche alla sua abilità in affari, Giotto fu forse l'unico artista fiorentino del Trecento che abbia saputo diventare veramente ricco», en F. Antal, *La pittura fiorentina*, Torino, Einaudi, 1960, p. 231.

²² F. Sacchetti, *Il Trecentonovelle*, Milano, Sansoni, 1993, p. 146.

Siguiendo con el paseo, alguien pregunta al artista porqué a San José se le pinta siempre con una expresión melancólica. La respuesta del pintor producirá la hilaridad de sus amigos: porque ve a su mujer encinta y no sabe quién ha sido. Al final del cuento Sacchetti dirá que los dos dichos de Giotto «uomo virtuoso e maestro d'ogni cosa» se contaron durante mucho tiempo y que sus palabras «furono tenute parole di filosofo dagli uomini che avevano intendimento»²³.

En la *novella* nº 136 Sacchetti ya no está interesado en subrayar la agudeza de Giotto, que pierde su papel de protagonista y aparece como personaje pasivo. El tema de este cuento es uno de los más comunes de la literatura medieval misógina: la vanidad de las mujeres, que recurren a artificios cosméticos para crear una belleza falsa y engañosa.

Para ironizar sobre la vanidad femenina, pues con Sacchetti hay que hablar de ironía más que de condena, el autor se inventa una discusión entre grandes figuras de la pintura de su siglo, como Andrea Ocagna y Taddeo Gaddi, sobre quién podría ser el mejor pintor toscano después del gran Giotto. Todos están de acuerdo en afirmar que las mujeres florentinas son las mejores pintoras del mundo, puesto que con el arte de la cosmética saben transformar lo negro en blanco y convertir en ángel a cualquier figura demoníaca:

Né Giotto, né altro dipintore, che mai colorasse meglio di costoro. Le donne fiorentine sono maggiori maestre di dipingere e d'intagliare che mai altri maestri fossero, [...] che assai chiaro si vede ch'elle restituiscono dove la natura ha mancato²⁴.

Concluimos esta breve reseña con la obra de Cennino Cennini *Il Libro dell'Arte*, grande herencia literaria de finales de siglo sobre el desarrollo del pensamiento artístico. Su innovación consiste en ser el primer tratado de arte escrito en vulgar, aunque la estructura sigue siendo la del manual técnico medieval, es decir, un recetario; como aclara Schlosser-Magnino, «contiene elementi antico-medievali e moderni [...] ma in tutti i suoi precetti permane il predominio del *exemplum* medievale»²⁵.

Uno de los aspectos de esta modernidad es puesto de relieve por el mismo autor refiriéndose al estilo artístico de nuestro pintor, que tuvo el mérito de saber enseñar al arte a hablar el latín, abandonando la manera griega:

Il quale Giotto rimutó l'arte del dipingere di greco in latino, e ridusse al moderno; ed ebbe l'arte piú compiuta che avesse mai piú nessuno²⁶.

Las palabras de Cennini nos dan fe de que a comienzos del siglo catorce se toma conciencia de la necesidad de un lenguaje «vulgar» italiano que se manifestará al mismo tiempo en la literatura y en la pintura: Dante y Giotto representaron los ejes de este logro.

²³ F. Sacchetti, *ob. cit.*, p. 147.

²⁴ F. Sacchetti, *ob. cit.*, p. 274.

²⁵ J. Schlosser-Magnino, *ob. cit.*, p. 80.

²⁶ C. Cennini, *Il Libro dell'Arte*, Firenze, Felice Le Monnier, 1889, p. 3.

La obra de Cennini se escribió alrededor de 1390. Eso demuestra que a finales del siglo XIV la fama de Giotto, que sus contemporáneos vieron como iniciador de una nueva pintura y le otorgaron el honor reservado al artista supremo, no se había apagado todavía y su mito seguía inalterado, tanto que otro cronista que vivió a caballo entre los dos siglos, Filippo Villani, nieto de aquel Giovanni Villani contemporáneo del pintor, seguía elogiando la personalidad de Giotto e incluía su figura en un capítulo dedicado a la vida de florentinos ilustres. Así le recordaba el cronista:

Fu Giotto di fama illustrissimo, non solo agli antichi pittori eguale, ma d'arte e d'ingegno superiori. Questi restituì la pittura nella dignità antica, e in grandissimo nome, come apparse in molte dipinture. [...] Dipinse nella città sua, con aiuto di specchi, sè medesimo, e il contemporaneo suo, Dante. [...] Da questo laudabile uomo come da sincero e abbondantissimo fonte, uscirono chiarissimi rivoli di pittura, i quali essa pittura rinnovata, emulatrice della natura, fecero preziosa e piacevole²⁷.

²⁷ F. Villani, *Cronica*, en ed. cit., vol. II, p. 450.