



## “... ME LLAMO GIOTTO DI BONDONI...”

Dedicado a la culta dama Marcela Cucalón de Ortega

Aun un análisis somero de la medioeval Europa del Siglo XIII es suficiente para desvirtuar todas las falacias y burdas tergiversaciones que se han tejido en torno a la Edad Media. Como culminación de ese primer Renacimiento, iniciado ya en el siglo XII con la arquitectura gótica del Ile de France y el desarrollo de las universidades, podemos decir que la Edad Media alcanzó su cenit en las postrimerías del siglo XIII. Esta es la centuria cuyos inicios adquieren brillantez con las maravillosas y humanitarias prédicas de Francisco, el Santo de Asís.

El desarrollo del pensamiento europeo, altera definitivamente, el rumbo que hasta entonces había llevado. Ello es así, porque si bien es verdad que la filosofía mística de un San Buenaventura (murió en 1274) y la más racionalista de Santo Tomás de Aquino (1225--1274) gozaron de un gran prestigio y contaban con muchos adeptos entre los círculos intelectuales y eran aceptadas como oficiales por las casas reinantes, las disquisiciones filosóficas de Siger de Brabante (quien murió alrededor de 1284) y Roger Bacon (1214--1294), quienes se inspiran y ponen énfasis en la experiencia, empezaban a tener numerosos e importantes discípulos. Buenaventura, Siger, Aquino y Bacon eran profesores de la Universidad de París (1).

Roger Bacon, el “Doctor Mirabilis”, quien en su obra **Opus Majus** (1267), sostenía que para que la Iglesia Cristiana de Roma, se pudiera convertir en la orientadora de la civilización humana debía incorporar el estudio de todas las ciencias, especialmente las matemáticas y la ciencia experimental, al currículum educativo cristiano, fue encarcelado, de



blecimiento del comercio y la era de las Cruzadas, significaban prosperidad y bienestar económico para todos sus habitantes. Como parte del Sacro Imperio Romano gozaban de alto grado de autonomía, especialmente después de la muerte de Federico II en 1250, cuando adquirieron una virtual independencia ya que ni el Emperador ni el Papa osaban inmiscuirse en los asuntos internos de esos grandes centros económicos (6).

A la postre ello resultó perjudicial, pues mientras en Inglaterra, Francia y España la tendencia de la época se orientaba hacia la formación del Estado Nacional, en el norte de Italia se cimentaban las bases de la Ciudad-Estado. Todavía no había surgido un Nicolo Maquiavelo que les explicara brillantemente donde radicaba su falla política. El ardor patriótico animaba a cada habitante de esos centros urbanos. Como cada ciudad se consideraba un Estado, veían en las otras sólo rivales y enemigas (7). En tales condiciones, una unificación política italiana, o siquiera del norte de Italia, era una cosa imposible.

La ciudad de Florencia, capital y dueña de la Toscana, había iniciado su expansión fuera del viejo perímetro del campamento romano, al cual debía su origen, ya desde el siglo XI. Se hizo necesaria la construcción de una segunda muralla protectora y a fines del siglo XIII se ordenó la construcción de una tercera. La ciudad, constreñida de esa manera, era incómoda, oscura y poco atractiva, ya que las grandes obras arquitectónicas y artísticas que la convertirían en una resplandeciente joya estética, apenas se iniciaban. Las condiciones descritas, propiciaban conflictos internos y disturbios de toda clase, necesarios para satisfacer el exceso de vitalidad y energía de sus habitantes. En esa ciudad y bajo esas condiciones nació, en mayo de 1265, el filósofo-poeta más grande que ha existido: Dante Alighieri (8).

No muy lejos de Florencia, a unos veintidós kilómetros de lo que era en ese entonces el centro de la ciudad, se encontraba la insignificante aldea de Colle di Vespignano, en el valle del Mugello. En esa oscura villa vio por primera vez la luz, que tanto influiría en su carrera profesional de artista, el pintor que obtendría fama universal con el nombre de Giotto. La fecha exacta de su nacimiento no se sabe, pero la mayoría de los expertos son de opinión que debió ocurrir entre 1266 y 1267. Se podría argüir que en el siglo XIII, sólo en la ciudad sobre el Arno y sus alrededores, podrían nacer con unos cuantos meses de diferencia dos

genios universales: Dante y Giotto. Uno el creador, entre otras cosas, del italiano literario moderno; y el otro, el fundador de la pintura moderna.

Al igual que gran parte de Italia, Florencia, bajo cuya influencia se encontraba Colle di Vespignano, atravesaba por un importante proceso renacentista en esta segunda parte del siglo XIII. La filosofía, la poesía, el derecho, la escultura, la teología, la medicina, las investigaciones históricas, la literatura y el arte habían experimentado beneficiosas transformaciones debido al genio intelectual italiano, lo que le permitió, al decir de Salvatorelli: "... crear la primera gran cultura laica desde el declinar de la Antigüedad" (9).

El renacimiento del saber y las artes le concedió a Italia, el honor de recibir la preeminencia cultural que hasta entonces le había pertenecido a Francia. La pintura tuvo un desarrollo tardío en este gran movimiento y fue quizá la última gran actividad creadora en proclamar su espíritu independiente y encargarse de su propio destino. Tal desventaja de la pintura "vis-a-vis", las otras ramas del saber y las artes no tardarían en desaparecer, pues en la pequeña aldea del valle del Mugello había nacido el genio que cambiaría radicalmente todo el panorama de la pintura italiana y occidental.

Este genio universal había sido bautizado como Ambrogio, y como era costumbre entre los italianos, a su nombre se le agregó, el diminutivo cariñoso de "otto" y desde muy niño se llamó Ambriogiotto (10), o, más popularmente, Giotto. Así pues, el pequeño Ambrosio se conoció desde niño con el atractivo apodo de Giotto. La fecha de nacimiento es de una gran importancia. Vasari, en su gran obra (11) escrita en el siglo XVI, a la cuna tienen que recurrir todos los estudiosos del arte renacentista italiano, aduce como fecha de nacimiento, el año 1276. Pero Vasari parece haberse equivocado, ya que la contemporánea **Crónica Villani** registra su deceso en el 8 de enero de 1336 (1337 en el calendario moderno) y menciona, al igual que otras fuentes de mediados del siglo XIV, que el pintor tenía 70 años cuando murió, lo que significa que nació en 1266-1267. La aseveración de Vasari, no se sostiene sobre ningún documento anterior a fines del siglo XIV (12).

El afán de establecer la fecha exacta de nacimiento se justifica, pues ello resultaría en la solución definitiva del misterio de los frescos de

Asís, que constituye, quizá, la más seria controversia del arte primitivo italiano. El cronista Riccobaldo Ferrarese, escribió a principios del siglo XIV que Giotto, cuando su fama se conocía en toda Italia, pintó en la iglesia franciscana de Asís y hasta fines del siglo pasado se consideraba que las pinturas que forman el ciclo de la "Vida de San Francisco", una monumental serie de 28 frescos que constituyen la biografía oficial del Santo y que adornan la espléndida basílica erigida en su honor, eran obra de su pincel. Algunos historiadores de arte, han mostrado dudas al respecto y se lo atribuyen a algún otro pintor desconocido.

Sus dudas se basan en la imposibilidad de reconciliar los frescos de Asís con el ciclo de frescos pintado por Giotto en Padua que datan de 1305-1307. Los que sostienen que Giotto, no pudo ser el autor de los de Asís aducen que estos fueron pintados alrededor del año 1300 y son de un estilo diferente a los de Padua. Pero la fecha de los de Asís no se puede precisar con, ni siquiera aproximada, exactitud. Si Giotto, como dice Vasari, nació en 1276 es evidente que no ha podido trabajar en Asís mucho antes de 1300, pues su corta edad, había sido un serio obstáculo para que se le asignara tan importante comisión; mas si la fecha fue 1266-1267 es muy posible que hubiese realizado los frescos de Asís antes de 1300. De ser este el caso, se pueden explicar las diferencias de estilo si tenemos en cuenta que un lapso mayor a los cinco años separan las pinturas de Asís de las de Padua y en ese mayor período puede haber una importante evolución estilística. De todos modos el problema no ha sido resuelto y ambas teorías cuentan con poderosos defensores.

Sin embargo, en lugar de perdernos en el laberíntico problema de los frescos de Asís, resulta de mucha mayor utilidad analizar la formación y el estilo de Giotto. Así estaremos en capacidad de cerciorarnos de las razones que han inspirado a un ejército de conocedores a catalogar a Giotto, como una de las figuras cimeras en la historia del arte y a los grandes genios de la crítica desde Vasari hasta Berenson, a quien muchos llaman "el sucesor de Ruskin" y el mejor crítico de nuestro siglo, a llamarlo el creador de la pintura moderna. Tan importantes merecimientos como se le atribuyen merecen un estudio más detallado.

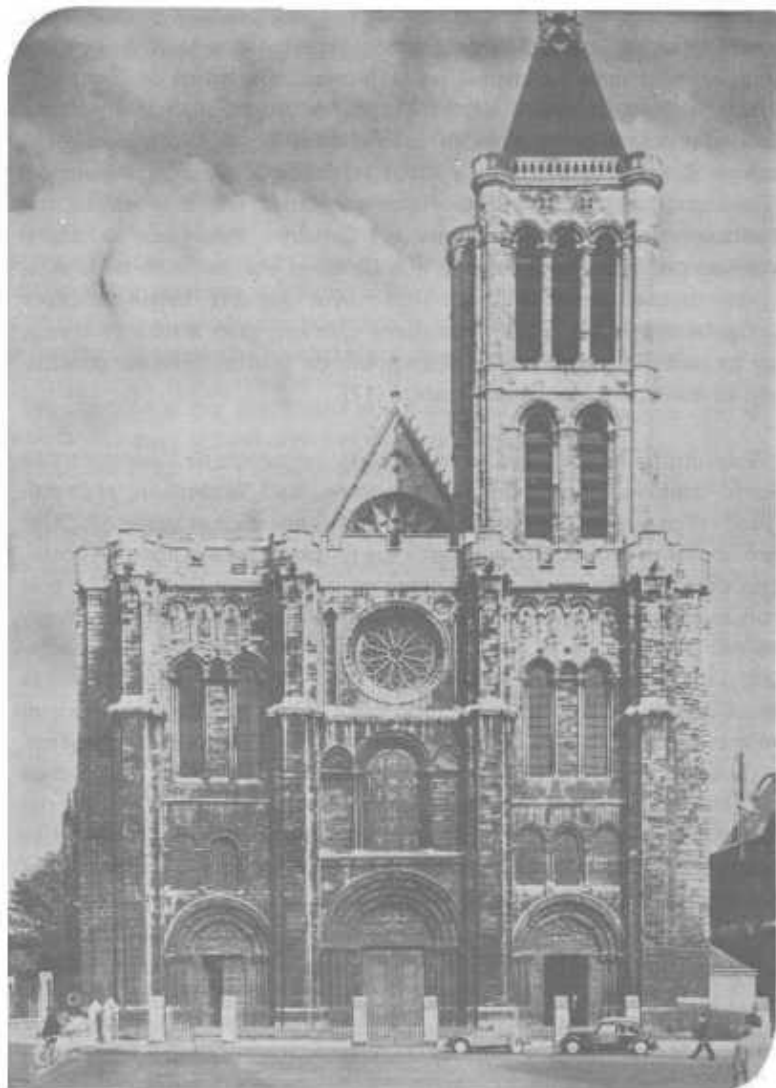
Como consecuencia de los limitados recursos económicos de sus padres, el pequeño Ambriogiotto se vio precisado desde niño a contribuir con su trabajo en las faenas cotidianas de su progenitor. El pequeño

pastorcillo, pues esa era la profesión de su padre, cuidaba de las ovejas en las afueras de Vespignano y es allí donde, para matar las interminables horas de ocio, empieza a distraerse dibujando con su cayado sobre las rocas los contornos de las ovejas bajo su cuidado. De no haber intervenido el destino, lo más probable es que el pastorcillo de Vespignano hubiera pasado desapercibido y su gran maestría pictórica nunca se habría conocido o, por lo menos, hubieran transcurrido varios años antes antes de que ello ocurriera. Afortunadamente, un encuentro casual evitaría que sucediese lo que se podría considerar, una desgracia para el arte.

De acuerdo con el relato de Vasari, siempre lleno de dramatismo, en una ocasión en que el niño Giotto se encontraba abstraído en su pasatiempo favorito acertó a pasar por su lado, camino de Florencia, el artista de mayor renombre en la gran ciudad de la Toscana, Cienni di Pepi, mejor conocido por Cimabue. El gran artista, al contemplar el dibujo que el joven Giotto había trazado con su cayado sobre la piedra, inmediatamente reconoció el genio latente del niño que tenía ante sí. Al preguntarle su nombre éste contestó: "me llamo Giotto y mi padre que vive en esta casa se llama Bondone" (13). El pintor le preguntó entonces si le gustaría ir a vivir con él para que hiciese su aprendizaje en su taller de pintura, a lo que Giotto respondió afirmativamente, siempre y cuando su padre le concediese el permiso. Obtenido éste, se fue con su protector a aprender la profesión de pintor.

Algunos autores dudan de la veracidad del incidente (14), pero lo cierto es que el pastorcillo de Vespignano, entró como aprendiz al taller del renombrado artista. Probablemente el famoso pintor florentino estaba muy lejos de sospechar que el niño de Vespignano, que había tomado como protegido, pronto lo eclipsaría. Mas su generoso acto estaba destinado a ganarle un alto puesto en la historia del arte, pues hay quienes son de opinión que, no obstante sus méritos como pintor, el mayor crédito de Cimabue fue el de ser el descubridor de Giotto (15). No cabe ninguna duda de que el joven Giotto recibió sus primeras instrucciones en el difícil arte de la pintura en el taller de Cimabue, pero lo que aún está por dilucidar, ya que no existe un consenso unánime de parte de los expertos al respecto, es el grado de influencia del estilo del maestro en el de su aventajado discípulo.





Los frescos de Giotto en Pádua han debido dar un impacto similar al que produjo la construcción de la primera iglesia en Saint - Denis, en el Ile de France.

Hay muchos escritores que critican, por exagerada y contraria a la verdad histórica, la opinión de algunos expertos que le atribuyen una excesiva influencia a Cimabue en la formación artística de Giotto. El crítico italiano Giancarlo Vigorelli, apoyándose en algunas consideraciones de Bernard Berenson, es enfático al declarar que Giotto no le debe nada a Cimabue (16). Ellos y otros especialistas en arte italiano del "Trecento" han esbozado la teoría de que, quizá, Giotto le adeuda más al artista romano Pietro Cavallini que a Cimabue. Vasari, con su natural prejuicio pro-florentino, escribió que Cavallini era discípulo de Giotto, a pesar de que aquel era quince años mayor que éste. Erwin Panofsky corrige al exagerado Vasari y sostiene que este gran artista de Roma, que ha sido catalogado como el discípulo de Giotto, debe ser considerado su maestro al igual que Cimabue (17).

Esta última teoría sobre la pretendida influencia de Cavallini sobre Giotto también cuenta con sus opositores. Karl Woermann, el prestigioso crítico alemán, al igual que Panofsky, nos dice al respecto: "Modernamente se ha tratado de invertir los términos presentando a Giotto, si no como discípulo, al menos como continuador de Cavallini. Lo más probable, dadas las divergencias de estilo, es que ambos artistas, animados por el estilo de la época, tendiesen simultáneamente a la consecución de fines análogos, surgiendo en ellos como aspiración común la liberación del bizantinismo. En todo caso, el arte de Cavallini fue siempre más reposado y frío que el de Giotto" (18). Resulta un poco difícil, propiciar la tesis de Cavallini como maestro de Giotto si recordamos que éste, al igual que Cimabue, Duccio y otros artistas de fines del "Duecento" todavía se encontraban bajo la influencia tutelar del estilo bizantino, el cual, sin embargo, trataban de interpretarlo en forma más libre y sin ceñirse a limitaciones dogmáticas.

José Pijoan, por otro lado, sostiene en su popular obra (19) que los tres detalles que sirven para señalar la fisonomía artística de Giotto son "... primero su dependencia de Cimabue como maestro; segundo su amor por el estudio de la naturaleza; tercero su amistad con Dante, que indica de modo patente su interés por las manifestaciones vivas de la pasión humana. Otra particularidad de este maestro, acaso el genio más grande que haya tenido la pintura en todas las épocas, es la abundancia y facilidad de su producción. . ." Este lugar preeminente en el escalafón

de la pintura, donde coloca el crítico español a Giotto ha recibido la aprobación de muchas autoridades.

Las diversas tesis que han surgido con miras a precisar con exactitud cuales fueron las principales influencias que determinaron el desarrollo pictórico del joven florentino, nos da una idea del fundamental y decisivo impacto que el artista, nacido en la aldea de Vespignano, ejerció en la pintura de su época. Casi nadie quiere aceptar que el genio de este rústico pastor de la Toscana haya surgido o desarrollado sin el apoyo de beneficiosas y positivas influencias. Porque Giotto, tan poco agraciado físicamente, que sus contemporáneos al igual que los de Sócrates siempre hacían alusiones a su fealdad física, fue, ante todo, un pintor.

Su prestigio como arquitecto era grande, al punto que mientras el cronista Giovanni Villani omite el nombre de los arquitectos que construyeron las magníficas iglesias florentinas de Santa Croce y Santa María del Fiore, menciona el artista, cuya fama era tan grande que no podía ser ignorada y que estaba a la cabeza de todos los de su tiempo, Giotto, como el que diseñó y construyó el espléndido "campanile" de la catedral de Florencia (21). Su renombre como escultor era también grande y su agudeza e ingenio como conversador le hicieron muy popular. Pijoan nos relata una anécdota que da una idea de su talento y agilidad mental. Se dice que el Rey de Nápoles al verlo pintar en un día caluroso exclamó: "Si yo fuera Giotto, ahora descansarí a un rato". A lo que contestó el aludido: "Yo también si fuera rey" (22). Era, asimismo, un poeta. Todo lo cual nos permitiría clasificarlo como un artista que ya había alcanzado el ideal renacentista mucho antes que Leonardo y Miguel Angel: "Il Uomo Universale".

Mas Giotto no es recordado como escultor, conversador, poeta o arquitecto. La construcción del precioso "campanile" de la catedral de Florencia, cuyos trabajos los inició en 1334, poco antes de su muerte, fue continuada por Andrea Pisano y Francesco Talenti a la muerte de Giotto en 1336. Este sólo completó la primera fila de esculturas y en 1351 Talenti alteró en forma considerable los planes de Giotto, tanto del "campanile" como de la catedral, hasta el punto que hoy día sólo se le asigna a Giotto un crédito parcial por el exquisito y delicado campanario. Sus versos no se han conservado como los de Miguel Angel ni tienen tampoco el mérito literario de los últimos. Unicamente sus gran-

des y peculiares aptitudes como pintor han sobrevivido los siglos. Y es como pintor que generalmente se le juzga.

Estas aptitudes de Giotto eran tan superiores a las de Cimabue que el discípulo bien pronto sobrepasa al maestro y lo remplace como el artista, de mayor fama en la Florencia de su tiempo. En unos cuantos años su reputación se extendería por Italia y Europa. Giotto pintó varios retratos de su amigo Dante, la mayoría de los cuales, desgraciadamente, han desaparecido. Es muy probable también que Dante, quien era un aficionado a la pintura, pintara junto con Giotto durante su estancia en Nápoles. Era imposible que el poeta que mencionó en su *Comedia* a los personajes de mayor prominencia de su época, olvidase a su amigo y en la parte que le dedica hace énfasis en la superioridad de Giotto sobre Cimabue. En el famoso y frecuentemente citado verso del undécimo canto del *Purgatorio*, Dante nos dice:

Credette Cimabue Nella pittura  
Tener lo campo e ora ha Giotto il grido,  
Si che la fama di colui e scura

Y no cabía duda que Giotto era entonces, principios del "Trecento", el más famoso de los dos y que su fama había oscurecido la de Cimabue.

Pero, ¿cuáles eran las características fundamentales del artista de Vespignano que lo diferencian de sus predecesores y que lo convierten en el primer maestro de la pintura italiana en adquirir proyecciones internacionales? Su estatura artística universal no ha sido puesta en tela de duda por nadie y es conveniente descubrir las razones para esa unanimidad de criterio en torno a su grandeza. La aparición de Giotto en el escenario artístico de su época resultó tan determinante que un escritor moderno es de opinión que sólo el gótico francés y el italiano renacentista en arquitectura se pueden comparar al efecto producido por el movimiento Giottesco (23). Sus frescos de Padua han debido tener un impacto similar al que produjo la construcción de la primera iglesia gótica en St. Denis en 1127 en el Ile de France o la aparición de la capilla Pazzi, construida por Brunelleschi en Florencia, en 1430, y que ha sido llamada "La arquitectura del humanismo".

En las postrimerías del Trecento los artistas italianos que tenían, como es natural, mayores conexiones con Constantinopla que los del resto de Europa occidental, se encontraban bajo la influencia cultural



"Noli Me Tangere". (Padua, capilla de los Scrovegni).

bizantina y sus pinturas eran bidimensionales, de superficie plana y sin el menor atisbo de profundidad o fondo. Giotto cambiaría tal situación, pues, aun teniendo en cuenta que no soslayó por completo los modelos bizantinos, se preocupó, desde un principio, por desarrollar una pintura menos estática, inmóvil y rígida. Con razón bien pronto su prestigio había trascendido la Península Italiana y el desconocido de Vespignano se convertía en el primer artista italiano en adquirir importancia universal.

Durante esos años, el orto del Quattrocento, mediante un proceso de incesante experimentación Giotto logró obtener una cualidad tridimensional en sus creaciones pictóricas y con ello empezó a darle una impresión de profundidad y fondo a todas sus pinturas. La superficie plana, que tanto distingue a las pinturas de la época, se debía en parte a que el artista empleaba un solo color en la tonalidad que servía de fondo a la pintura. Giotto, por el contrario, al alterar la brillantez de sus colores le da una tonalidad multicolor a sus obras y pudo así crear contrastes entre luz y sombra, una innovación técnica que los italianos conocían como "chiaroscuro". Todo ello estuvo acompañado por un esmerado cuidado en descubrir los secretos de la perspectiva, el escorzo, al mismo tiempo que acentuaba las cualidades geométricas del fondo y sugería los atributos vitales de las figuras que se escondían bajo los ropajes, al insinuar sus formas humanas (24).

Giotto era también un agudo observador de la naturaleza, cualidad que Cimabue había advertido cuando se encontró con el niño que dibujaba ovejas con su cayado. La forma tan fiel y exacta como reproducía en sus obras la naturaleza impresionó favorablemente a muchos de sus contemporáneos. El inmortal Boccaccio nos dice que: "el genio de Giotto era de tal excelencia que no había nada producido por la naturaleza. . . que él no nos representó por medio de su pincel con tanta veracidad que el resultado no parece sólo muy similar a una de las obras de la naturaleza, sino una verdadera obra de ella" (25). Y más adelante sostiene que Giotto restauró el arte que por varios siglos había permanecido bajo los errores de aquéllos que pintan para satisfacer los ojos ignorantes y no la inteligencia de los expertos. Petrarca también era su admirador y al morir mencionó en su testamento una Madona pintada por Giotto, a la cual elogia por su pulcritud y excelencia, como una de sus más preciadas posesiones.

Por todo ello es fácil colegir el por qué Giotto es uno de los pocos artistas que ha sido aclamado por sus contemporáneos como un verdadero revolucionario. Su revolución pictórica se distingue también por el hecho de que, contrario a posteriores revoluciones artísticas que han sido recibidas con frialdad y criticadas con acritud, la suya fue acogida por una legión de artistas, dentro y fuera de Italia. Ello se debe, quizás, a que la escuela Giottesca descansaba fundamentalmente en un oportuno y cronológicamente necesario realismo tridimensional, que resultaba un alivio después de tantos años de inanimado estilo bizantino, basado en superficies planas y figuras estereotipadas. No es de extrañar que este brillante esfuerzo creador despertase tal admiración y entusiasmo entre artistas de su tiempo y que ello resultara en la formación del estilo académico Giottesco, que tanto seguidores iba a tener.

No es de extrañar, tampoco, de acuerdo con el gran crítico y director del Louvre Germain Bazin, que Italia le hubiera dado al mundo otra forma de expresión en la pintura. Una nueva escuela rompió con el bizantinismo en el siglo XIII y se cobijó la influencia de un nuevo enfoque naturalista y humanista introducido por San Francisco de Asís. El verdadero Renacimiento de la pintura fue iniciado, según Bazin, por Cavallini en Roma y, sobre todo, por Giotto en Florencia. En escultura Giovanni Pisano siguió la misma dirección. Pero no cabe duda que la figura más sobresaliente fue el artista y fresquista italiano (26). El fue el gigante que le dio el mayor ímpetu al movimiento renacentista.

Giotto escudriñaba la verdad de las formas naturales sin perder el anhelo bizantino por la claridad que somete las figuras y tópicos de una composición a una fundamental idea central. La diferencia estribaba en que mientras que entre los artistas bizantinos esta idea central era espiritual, en Giotto se convertía en algo dramático y plástico. Su arte era una concisa y exacta obra del intelecto, que sacrificaba lo accidental a una sublime concentración expresiva. También se puede incluir entre sus importantes y positivas contribuciones un sentido heroico de la vida humana y una natural inclinación por la intensidad y fortaleza viril que tanto influyeron en el arte florentino (27). Porque para él esa fundamental idea central era la humanidad que ocupaba el lugar principal en todas sus pinturas.

Eso explica el porqué los artistas renacentistas insistían en que Giotto fue su verdadero antecesor. Probablemente, quien haga un minucioso

estudio de los desarrollos artísticos en Occidente, llegará a la conclusión de que en ningún otro momento en la historia de la pintura una sola idea haya logrado un cambio tan rápido, general y completo como el que se llevó a cabo con la aparición de la escuela Giottesca. Porque él fue, sin duda alguna, uno de los artistas más poderosos que ha existido. Con justificada razón Cennino Cenninni asevera que Giotto tradujo la pintura del griego al latín; y el indispensable Vasari es de opinión que Giotto abandonó las rudas maneras de los griegos y como sigue a la naturaleza se le debe llamar el discípulo de la naturaleza (28). Y es que al artificial mundo bizantino lo reemplazó con uno natural.

Para tener una idea clara y exacta de las razones que han impulsado a los críticos del Quattrocento en adelante a considerarlo como un gran innovador, sólo es necesario comparar una de sus pinturas con la de algunos de sus predecesores o contemporáneos, digamos una *Madona Giottesca* y una bizantina o una de cualquiera de los artistas que se inspiraban en la escuela griega. Las diferencias saltan a primera vista. La pintura de Giotto combina lo material con lo espiritual en una fusión maravillosa. Su *Madona* y cualquiera de sus frescos, a diferencia de las obras de los otros pintores de su época, tienen solidez y peso y por lo general forman parte de situaciones humanas. Más adelante haremos una comparación más precisa entre una *Madona* de Giotto y otra de Cimabue.

El bellísimo panel de Padua que describe la "Anunciación" es una descripción de una joven florentina de principios del Quattrocento, a quien visita un ángel que lleva un mensaje que ella no alcanza a comprender. La estupenda representación de "La Lamentación", en la cual el cuerpo de Cristo se encuentra al pie de la cruz rodeado por su madre y discípulos y allegados, nos ofrece un momento dramático en que lo místico y sobrenatural han desaparecido y vemos sólo a una madre desconsolada y llena de dolor por la muerte de su hijo. Eric Newton la llama quizás la pintura más llena de pathos que existe (29).

Igual juicio se puede hacer analizando los frescos de la "Historia de San Francisco" en la Iglesia de Asís, que fueron ejecutados antes que los de Padua. Es necesario aceptar, a raíz de los últimos estudios hechos para resolver el "problema de Asís", que Giotto no es el autor de todos los frescos; muchos de ellos se deben a sus asistentes y otros artistas ávidos de glorificar al amado Santo, pero el concepto general del ciclo



pictórico que relata la vida del fundador de la Orden de los Franciscanos es del pintor florentino. De acuerdo con Enzo Carli el ciclo pictórico de Asís constituye un paso decisivo en la trayectoria de toda la cultura occidental.

Por primera vez un tema religioso de fundamental importancia, la descripción y glorificación de la vida y obras de una personalidad histórica muerta recientemente, a quien por su estupenda labor ya se le rodeaba de una aureola mística y sobrenatural, es representado con una gran dosis de simpatía humana y una intimidad profunda sin crear nada más que una crónica realista o una pictórica ilustración anecdótica. Y es que Giotto también descubrió el secreto de cómo combinar a la perfección lo material y lo espiritual. Sus pinturas están exentas de adiciones litúrgicas y festivas, pero no se extravían tampoco en descripciones externas únicamente. En Asís el ciclo describe la experiencia franciscana con todo su eterno contenido espiritual y se incluye en la historia de la existencia humana, en la vital y permanente trayectoria de las emociones humanas (30). A fines del siglo XIII (1296-1300) sólo un genio de las dimensiones artísticas de Giotto era capaz de lograr este "milagro".

En Giotto, a diferencia de los pintores bizantinos, lo espiritual no prevalece sobre lo natural y físico; pero tampoco, a diferencia de Rubens y los pintores materialistas del siglo XVII en adelante, lo espiritual desaparece ante lo material y físico. En él hay una feliz combinación que, desgraciadamente, se extinguiría en el siglo XVII, al iniciarse el exagerado culto al materialismo que aún prevalece en nuestro mundo contemporáneo. Giotto fue el originador del desarrollo que desafortunadamente se interrumpió con su muerte y permaneció estancado durante toda la segunda mitad del Trecento, al aparecer sólo imitadores inferiores de su estilo. Felizmente, la continuación del movimiento empezado por él se reanudó en el orto del Quattrocento con la aparición de Masaccio. Según Berenson, Masaccio fue como si Giotto hubiera nacido nuevamente y hubiera empezado donde la muerte había cortado su avance, instantáneamente apoderándose de todo lo que se había logrado durante su ausencia y aprovechando las nuevas condiciones existentes y las nuevas exigencias técnicas. Si pudiéramos imaginarnos a semejante avatar, entenderíamos la obra de Masaccio (31).

Y después de Masaccio, el movimiento recibió nuevos y gloriosos ímpetus al aparecer en el escenario florentino, en particular, e italiano, en general, una pléyade de verdaderos genios de la pintura. Es entonces cuando, con la desaparición del Gótico Tardío en el Norte, la Península Italiana ejerció un virtual monopolio de la pintura en Occidente. Fra Angelico con sus bellísimas Anunciaciones y sus cuadros de escenas religiosas combinó la tradicional teoría de que el Arte debía estar al servicio de la devoción religiosa y al mismo tiempo mantuvo la tendencia artística de Giotto y Masaccio. Como él hay muchos otros y resultaría interminable describir, aun en forma breve, sus aportes a este proceso originado por Giotto en el Trecento. Suficiente con mencionar los nombres de: Fra Filippo Lippi, Paolo Ucello, Domenico Veneciano, Piero della Francesca, Andrea Mantegna, Alessandro Botticelli, Giorgone y así hasta llegar a Leonardo, Rafael y Miguel Angel, quien marca el punto culminante en el movimiento Giottesco.

Berenson es también de opinión que el poder que encierra una pintura de Giotto para estimular nuestras sensaciones táctiles, fue lo que lo convirtió en un genio supremo. Lo considera el primer pintor en darle a las impresiones retinianas valores táctiles y por eso se le puede considerar el primer gran genio de la pintura. Una figura o una escena de Giotto nos da la sensación de que se puede tocar, que es sólida y que tiene peso, por lo tanto, de acuerdo con el criterio del gran especialista de arte italiano renacentista, cuenta con una tercera dimensión. Esa maestría, esa increíble habilidad, es lo que le ha convertido en una inagotable fuente de placer estético que perdurará hasta tanto perduren sus pinturas. Ningún artista del milenio transcurrido entre el declinar del mundo clásico y el nacimiento, con Giotto, de la pintura moderna contaba con ese poder para estimular nuestra imaginación táctil y por lo tanto jamás fueron capaces de pintar una figura o escena que tuviese una verdadera existencia artística.

Los cuadros y frescos de los artistas que le precedieron poseen el valor de símbolos inteligibles, dotados de la cualidad de comunicar algo, pero expuestos a perder todo valor sublime tan pronto nos entregan su mensaje. Los de Giotto, por el contrario, no sólo apelaban a la imaginación táctil de sus contemporáneos, como si estuvieran en posesión de los objetos y figuras humanas representados, sino que transmitían para ellos un sentido más agudo de la realidad que los propios objetos y



Madona de Giotto. (Galería Uffizi, Florencia).

figuras humanas (32). Esto explica fácilmente la razón por la cual Giotto adquirió una legión de seguidores e imitadores en sólo unos cuantos años. Todos aspiraban a descubrir los secretos que hacían de sus pinturas obras artísticas tan maravillosas, diferentes y originales. Hasta la aparición de Masaccio, la inmensa mayoría de esos esfuerzos por igualar a Giotto resultaron infructuosos.

El observador moderno, que cuenta con conocimientos de anatomía mucho más amplios que aun los del crítico más versado del siglo XIV, no puede aceptar que el realismo, exactitud y precisión de las pinturas de Giotto sean tan perfectos y, por el contrario, bien pronto descubre las evidentes fallas, defectos y omisiones en la ejecución y técnica de las mismas. Porque el genio de Vespignano tenía sus limitaciones, mas estas limitaciones en sus pinturas son las que naturalmente se pueden esperar en un arte nuevo, no perfeccionado, y no las de la tradición que asfixiaba a sus colegas contemporáneos. El método de Giotto no fue empezar con una figura simétrica y formal para luego tímidamente darle retoques modernos y revolucionarios; sino que la empieza como si nunca hubiese existido simetría y toma los personajes y la acción de la vida real con todo y sus fallas. Intentó borrar el pasado como si éste no hubiera existido, pero contando de antemano con una experiencia y habilidad verdaderamente excepcionales.

Fallas y defectos en sus obras él los había, como cualquier otro artista

de observación y percepción. Hay que recordar que pintaba sin utilizar modelos. Tampoco, como hemos visto, contaba con valiosos predecesores cuyos logros pudiera aprovechar. Los ya mencionados escultores de su siglo como Nicola y Giovanni Pisano, que participaron junto con él en el nuevo movimiento que se inspiraba en el mundo clásico, tuvieron mucha mejor suerte. En la Italia del Siglo XIII abundaban ejemplos de escultura y arquitectura clásicas, mas no de pintura. Giotto se veía obligado a emplear la imaginación, su poder de observación y la comprensión que tenía del comportamiento humano en la preparación de sus espléndidos frescos. Los escultores de su época, al poder contar con ricos y numerosos ejemplos, no estaban constreñidos por esas limitaciones.

Mas, por eso mismo, las figuras escultóricas de Nicola Pisano (1220-1278) en el exquisito baptisterio de la Catedral de Pisa se asemejan a matronas romanas cuyos equivalentes no existían en la Toscana del Ducento. Por ello, sin menospreciar la impecable ejecución escultórica de Pisano, sus figuras no se ajustan al mundo de la realidad. Son seres imaginarios que nadie podría reconocer o identificar en la Italia de la época. Su hijo Giovanni Pisano (1245-1314) continuó la tradición de su padre, pero para los años en que vivió las influencias del gran movimiento gótico de Francia y el norte de Europa se filtraban a través de los Alpes y ayudaron a moldear y transformar su estilo. Como consecuencia de ello, sus figuras escultóricas representan una fusión de lo clásico con lo gótico y también están exentas de ese realismo que tanto distingue a la obra de Giotto. Por todo ello, ni Nicola ni Giovanni se pueden considerar como verdaderos renovadores renacentistas. Giotto, que buscaba sus ejemplos en la naturaleza sí marca un nuevo rumbo ya que él no es un mero copista de lo clásico, ni se inspira únicamente en lo gótico. Sus fuentes de inspiración eran nuevas para su tiempo.

Nada ilustra mejor la teoría que sostiene que Giotto marca un hito de fundamental importancia en el desarrollo de la pintura que una comparación entre una de sus Madonas y similares representaciones de la Virgen de Cimabue y Duccio, el primero su inmediato predecesor cronológico y maestro y el segundo el artista más sobresaliente de la ciudad de Siena y el primer representante de la famosa Escuela de Siena. Duccio di Buonisegna nació, probablemente, en 1255 y murió en 1318. En el año 1285 una corporación florentina lo comisionó para que

pintara un retablo para la iglesia de Santa María Novella y el retrato de la Virgen conocido como la Madona Rucellai que era el aspecto central del retablo se encuentra hoy en el Uffizi. Se da entonces la feliz coincidencia de que en la primera sala del Uffizi hay tres representaciones de la Virgen en su trono: una de Giotto, otra de Cimabue, y otra de Duccio. Estas tres estupendas imágenes de la "Virgen Sedente" se encuentran una al lado de las otras y separadas por un pequeño espacio. ¿Qué mejor lugar para establecer comparaciones entre los tres pintores más destacados del Duecento en el norte de Italia?

La importancia de los cuadros no admite duda y conocedores de Arte en Italia han calculado que si el gobierno de Roma fuera tan insensato como para ofrecer estos tesoros pictóricos en venta pública, la subasta empezaría en 25 millones de dólares. Contemplar estas maravillosas representaciones de la Virgen valdría un viaje a Florencia para cualquier persona interesada en los orígenes del Renacimiento. Su colocación en una misma sala ofrece magníficas perspectivas para comparar estilos y descubrir las razones por las cuales Giotto está considerado como el iniciador del Renacimiento y uno de los más grandes artistas de todos los tiempos.

Sin omitir ciertas atractivas cualidades humanas, la Madona de Cimabue luce anticuada e irreal. Es una pintura lineal, bidimensional, con los ángeles colocados uno sobre otro en un espacio mínimo. Cimabue emplea una red de líneas doradas que forman el aspecto central del cuadro y al mismo tiempo un rítmico decorativo lineal. A una persona que no esté familiarizada con símbolos hieráticos bizantinos, le resultará difícil y le tomará tiempo descifrar las líneas y colores y llegar a la conclusión que el objetivo del artista era representar a una mujer sentada con un niño y ángeles de pie o arrodillados a su alrededor. Todo se encuentra en primer plano y el cuadro no posee ningún sentido de profundidad. Con razón Ghiberti mencionaba a Cimabue, a pesar de su fama y prestigio, únicamente como el maestro de Giotto y el continuador del estilo griego.

La Madona Rucellai, obra del pincel de Duccio, ha sido siempre objeto de admiración y veneración por todos aquellos que se sienten atraídos por la Escuela de Siena. Y es que Duccio, al igual que Cimabue, fue un gran pintor y, al igual que Giotto, un distinguido innovador. Hay que notar, no obstante, que las innovaciones del pintor de Siena se



"La Virgen con el niño, ocho angeles y cuatro profetas". Cimabue, (Galería Uffizi, Florencia).

hicieron sin sobrepasar los límites del estilo medioeval. La Escuela de Siena, cuyo máximo exponente fue él, se distingue por popularizar un estilo de pintura lleno de gracia y garbo, elegante, aristocrático, "sofisticado" y tan intenso que a veces bordea los límites de la neurastenia. Este estilo que floreció en Siena y sus alrededores, no tuvo ninguna influencia en Florencia, que ya había aceptado el Giottesco, pero se aceptó en el norte de Europa y ayudó a moldear el estilo internacional que motivó el último milagro medioeval en el mundo del Arte: la pintura flamenca de los Van Eyck, Van der Weyden y Robert Campin en el siglo XV.

La "Virgen en el Trono" de Duccio en el Uffizi se aproxima un poco a la de Cimabue y a pesar de que, a primera vista, parece otro ejemplo de pintura bizantina, las diferencias con las Madonas bizantinas las observa inmediatamente un experto que escudriñe detenidamente las diferentes imágenes. Los aspectos convencionales son conservados por el artista sienés: el trono dorado que rodea y se ciñe a los contornos de la Virgen, la tradicional postura de María y el Niño, e inclusive la inclinación de cabeza. Mas la Virgen que ocupa el trono, de Duccio, aun cuando continúa siendo una figura aristocrática como las bizantinas, se ha convertido en una madre que cariñosamente nos muestra al hijo de quien se siente orgullosa. La Virgen de Duccio no es, pues, hierática como la bizantina y consigue humanizarla empleando formas redondas, tenues y dulces. Es esto lo que la hace humana y realista.

Qué diferente es la Madona de Giotto, separada de las de Cimabue y Duccio por sólo unos pocos metros de distancia y unos 10 ó 15 años cronológicos. La Virgen de Giotto, al igual que la de sus predecesores, tiene un fondo dorado lo que señala que la influencia bizantina no había desaparecido totalmente. Pero todo lo demás es tan radicalmente diferente. Mientras que en las pinturas de Cimabue y Duccio todo se encuentra en un primer plano, en la de Giotto las figuras retroceden en profundidad y el trono gótico donde se sienta la Virgen cuenta con aberturas y ocupa un espacio real. Los ángeles se encuentran en hileras lo que hace posible la sensación de espacio y profundidad que nos brinda Giotto. Esta es una representación que tiene vida, perspectiva, profundidad, es decir calor humano y tres dimensiones. Cimabue y Duccio son exponentes de la antigua tradición, Giotto inicia una nueva. Términos como aristócrata, reservada y hierática, que se le pueden apli-



car a sus predecesores, no encajan en el estilo de Giotto. Un admirador de la Escuela de Siena ha sugerido la teoría de que mientras la Madona de Duccio es una reina, la de Giotto es una campesina. Lo cual es, en parte, cierto, pues el pintor florentino no olvida que María era la esposa de un carpintero.

Giotto creó un mundo pictórico tridimensional basado en modelos tomados de la naturaleza y ello era un rechazo a las fórmulas bizantinas de dibujo que él heredó junto con Cimabue y Duccio. Las Madonas de los dos últimos se pueden comparar a las bizantinas, las de Giotto sólo contrastar. Es difícil encontrar una línea en una pintura de Giotto que exista únicamente por su belleza lineal y no como límite de formas naturales, mientras que en Cimabue y Duccio las líneas existen tanto por su belleza abstracta como por sus funciones delineadoras (34). Y Giotto parece lograr todas sus maravillosas innovaciones sin mucho esfuerzo, lo que señala la marca del genio. Mediante el experto uso de un rudimentario sistema de luz y sombras y el empleo de una línea funcional nos ofrece, de todas las variaciones de luz y sombra que una figura pueda despedir, sólo aquellas que desea aislar para captar nuestra especial atención. Su composición también es de primera por su claridad y cada figura ocupa el lugar que le corresponde. Todo tiene su razón arquitectónica y cada línea es funcional, o sea que posee su propósito específico (35). Y es que Giotto gozaba de un penetrante sentido de lo que era significativo, e importante en cada situación humana y sabía destacarlo y atraer en esa forma nuestra atención hacia ello.

La Madona de Giotto no está rodeada de un ejército de santos y mártires como era costumbre en las pintadas por Cimabue, Duccio y otros pintores de Siena, y todos aquellos que se inspiraban en los modelos bizantinos. Esos artistas sentían la necesidad de ofrecernos una prueba visual de la divinidad de María y no se preocupaban por su humanidad. Giotto, que sí tenía interés en lo último, no necesita de esos artificiales aditamentos para presentar en forma dramática el espíritu de compasión de la Virgen, para hacer sentir y entender sus cualidades morales a todos aquellos que tienen la dicha de contemplar la Madona del Uffizi. Para imprimir en la imaginación de sus contemporáneos la realidad de esas sobresalientes y humanas cualidades era necesario crear imágenes realistas. Este era el problema central, convertir las ideas abstractas, que tanto prevalecían en la Edad Media, en imágenes de perso-

nas y situaciones que pudieran ser entendidas fácilmente por el espectador. El complicado sistema eclesiástico medioeval había convertido a los elementos esenciales del pensamiento cristiano, en algo que estaba fuera del alcance del entendimiento del hombre común. Era necesario humanizarlos y dramatizarlos, sólo así podrían ser entendidos por el hombre común. Afortunadamente, Giotto logró hacerlo con su estupendo pincel.

Por eso las figuras pintadas por Giotto son tan diferentes a las de sus colegas contemporáneos. La Madona, el niño Jesús y sus ángeles se ven reales mediante el habilísimo uso de luz y sombras y su composición es tan eficiente que dispone sus figuras de tal manera que hay espacio para cada forma tangible. Su trono gótico es un maravilloso ejemplo de cómo emplea el escorzo para lograr una mejor perspectiva y las cabezas de los profetas se ven a través de sus abiertos marcos. Los escalones que conducen al trono se proyectan ilusoriamente hacia el espacio. En todas los mencionados detalles, el pintor departe de la técnica de Cimabue, Duccio y otros artistas del siglo XIII. La Madona de Cimabue, al igual que la de Duccio, representan a una Virgen como objeto de adoración, pero no se nota ningún esfuerzo por parte del pintor de interpretarla en términos de misericordia humana, amor, compasión, generosidad, etc. Y es que Cimabue y Duccio recurrían a elementos simbólicos para lograr esto. Mas el empleo de símbolos constituía un sistema monótono, aburrido e ineficiente. El fervor de las pinturas de Cimabue y Duccio se expresaba con patrones lineales, pero esto no les infundía vida, fuerza o realidad a la escena. Y hay, por lo tanto, una constante inconformidad.

En la Madona de Giotto no encontramos esas fallas. Sus ángeles son individuos diferentes, no modelos estereotipados y al dirigir su mirada y atención a la Virgen y al Niño nos guían hacia el tema central del cuadro. Con ello se incrementa la ilusión de espacio y se dramatizan mucho más los efectos de la pintura. Los artistas bizantinos y sus seguidores como Cimabue y Duccio nos ofrecen conceptos artísticos universales, Giotto, por el contrario, define el momento, el lugar y las circunstancias, lo que nos hace identificarnos con las figuras representadas. Es este sentimiento de agradable identificación lo que llena de tal intensidad cada una de sus obras, sobre todo sus estupendos frescos de Padua y no se puede entender verdaderamente el arte de Giotto sin hacer un análisis, aunque breve, del ciclo de Padua.



"Madona Rucellai". Madona de Duccio, 1285. (Galeria Uffizi, Florencia).

Resulta irónico que las más maravillosas muestras del genio pictórico de Giotto no se encuentren en su querida Florencia, ni en las importantes ciudades de Roma y Nápoles, donde también trabajó, sino en Padua, una ciudad que por su cercanía a Venecia estaba destinada a caer bajo la influencia de la gran escuela veneciana de pintura de los siglos XV y XVI, digna rival de la escuela florentina. Es hacia esa famosa ciudad universitaria de Padua, donde se creó la primera cátedra moderna de Medicina en el Occidente cristiano, que Giotto se encaminó para realizar su obra maestra, la que mayormente contribuyó a que se le considerase el primer gran pintor después del período clásico.

Un versado y serio crítico (37) moderno es de opinión que si se tuviera que escoger el momento más decisivo y trascendental en toda la historia de la pintura occidental, habría que señalar aquel día en Padua, hace unos 665 años, cuando Giotto finalizó complacido el ciclo de frescos de la pequeña capilla degli Scrovegni. Con los frescos de Padua se abría una nueva época que resultaría la más brillante y gloriosa en la historia de la pintura. Lo iniciado por Giotto en la ciudad de Padua y continuado por brillantes seguidores, entre ellos Masaccio y Miguel Ángel, no terminaría sino hasta el siglo XIX con la aparición de Paul Cezanne.

Nunca una obra de arte de tan gigantescas proyecciones ha tenido su génesis, su "raison d'être" en motivos tan mundanos y materialistas; porque el pintor recibió la comisión para ejecutar la obra de parte de un financiero paduano que deseaba en esa forma expiar los pecados de las usureras prácticas de su progenitor. El padre de Enrico degli Scrovegni había adquirido una notoría y mala reputación como inhumano usurero que abusaba vilmente de todos aquellos que solicitaban sus servicios. La mala fama del viejo Scrovegni y sus abusos eran tan conocidos y repudiados que Dante lo incluyó en el Infierno de su famosa obra y lo destinó al séptimo círculo infernal, donde los usureros con un escudo de armas, cuyo tema central era una bolsa de dinero, sufrían la tortura del fuego lento que consumía sus entrañas, al mismo tiempo que su pesar, congoja y arrepentimiento fluían de sus ojos.

El infortunado Enrico ha debido llevar una vida atormentada, sobre todo cada vez que pensaba en el odio y desprecio que se sentía por la memoria de su padre y en el desgraciado lugar en el cual lo había

ubicado Dante en su "Infierno". Para borrar los pecados de su progenitor y aplacar su afligida conciencia, Enrico adquirió la antigua Arena romana de Padua y en su sitio construyó su capilla, la cual fue consagrada a principios de 1305. Nadie sabe quien diseñó la insignificante estructura y hay quienes se la atribuyen a Giotto (38). De ser ello así, el prestigio de Giotto como arquitecto no aumentó un ápice con la construcción de la insignificante iglesia. Poco después de terminada se inició la ejecución de los frescos. Enrico jamás se imaginó, al iniciarse la obra, en qué forma se iba a inmortalizar su nombre, y el de su padre.

La capilla no merecería ningún comentario, porque como ejemplo arquitectónico es sumamente modesta, de no ser por el espléndido tesoro que encierra. Pequeña en dimensiones, de unos veinte metros de largo, de ladrillo, con una bóveda de barril, iluminada de un lado por seis ventanales y terminada en un ábside sencillo y humilde, la capilla, en circunstancias normales, no despertaría el interés de ningún estudiante de arquitectura. Pero en las paredes interiores de esa insignificante iglesia se encuentran los 38 frescos de Giotto que representan escenas de la vida de San Joaquín, Santa Ana, la Virgen y Jesús. Los aspectos principales de la vida de Jesús y sus padres habían sido representados en innumerables ocasiones, mas Giotto les da una interpretación totalmente diferente.

Podemos decir que con los frescos de Padua, Giotto elevó la pintura a la cimera posición entre las diversas ramas del arte. Desde entonces se convierte en el principal vehículo para expresar las más sagradas aspiraciones humanas, la certeza de que la vida terrenal tiene un propósito sublime y específico, sujeto a la autoridad divina y a la misericordia de un Dios omnipotente y generoso. Hasta la aparición del gran pintor de Vespignano, el expresar tan sublimes y profundas aspiraciones, era patrimonio exclusivo de la arquitectura. Los maravillosos templos egipcios, sumerios, hebreos, griegos y romanos, al igual que las bellas catedrales románicas y góticas, eran la viva expresión de lo que el hombre pensaba en torno a las relaciones entre él y sus dioses. La escultura, como en el caso de la Catedral de Chartres, servía específicamente para reforzar el mensaje arquitectónico y la pintura sólo desempeñaba una función estrictamente decorativa.

Con Giotto ese orden de prelación sufrió un cambio radical y él fue su principal y original instrumento. Y los frescos de la capilla degli

Scrovegni, mejor que ninguna otra pintura, señaló el cambio que se había experimentado. El hecho de que la iglesia de la Arena no es más que un marco, y muy pobre por cierto, nos da una idea de cómo se habían trastocado los papeles y orden de precedencia entre arquitectura y pintura. Ahora, por primera vez, la pintura ocupaba el primer lugar y la arquitectura pasaba a un segundo plano. Y cuando en los últimos años de su vida Giotto, un pintor ante todo, fue nombrado Inspector General para la construcción de la Catedral de Florencia, una posición reservada hasta entonces para arquitectos, se reafirmaba simbólicamente la victoria del pintor sobre el arquitecto. La época de gloria de la pintura se acababa de iniciar.

Desde entonces y durante las dos centurias siguientes, la pintura se convirtió, a pesar de las maravillosas contribuciones de Ghiberti, Donatello, Cellini, Brunelleschi y Miguel Angel en la arquitectura y la escultura, en la rama que sirve de síntesis del arte. Ese fue el lugar preeminente que ocupó la pintura desde los frescos de la capilla degli Scrovegni hasta los de Miguel Angel en la Capilla Sixtina. Quizás los únicos ciclos pictóricos que se puedan colocar junto a estos son los de: Duccio en el retablo de la bellísima Catedral de Siena; Masaccio, por supuesto, en la iglesia de Santa María del Carmine en Florencia; los de Piero della Francesca en Arezzo; y los de Rafael en la Estancia de Rafael en el Vaticano. Los retablos de pintores nórdicos como Van Eyck, Van der Weyden y Robert Campin no se incluyen, desafortunadamente, por sus limitadas dimensiones.

La arquitectura y la escultura recobraron parte de su importancia en los siglos siguientes y fueron a formar, junto con la pintura, una equilibrada trinidad artística, mas, como consecuencia del impulso Giottesco, la pintura mantuvo para muchos su primacía. Quizás Giotto no estaba consciente de los revolucionarios cambios introducidos por él al darle una nueva orientación a la forma como se representaba el mundo exterior. Al mismo tiempo que la llamada "Edad de la Fe" iniciaba su ocaso, Giotto transformó la pintura de un arte simbólico a un arte pasional y la hizo más versátil y emocional.

Los frescos de Arena, desgraciadamente, no se muestran en todo su esplendor en las reproducciones fotográficas. Su brillo perlino se pierde ante la cámara, al mismo tiempo que la redondez de las figuras aparece plana en fotografías. El contemplar la foto de cualquiera de los frescos



Madona de la Escuela Bizantina, Siglo XIII, (Galería Uffizi, Florencia).

en forma aislada tampoco nos puede dar una idea de la majestuosa progresión del ciclo completo, donde cada fresco es esencialmente parte de una coherente y maravillosa unidad. Como toda una sinfonía los ha catalogado un autor (40). Y otro nos dice que los frescos de Padua constituyen una de las creaciones pictóricas más grandes en la historia del Arte y a su lado palidecen todas las representaciones similares hechas en épocas anteriores (41).

Pero a pesar de ello, el contemplar aisladamente un fresco como el de "La Lamentación" ("Il Compianto su Cristo Morto" se llama en italiano) desafía la imaginación y merece todos los elogios que se le han tributado. El fresco es una gran pintura dentro de su contexto cristiano, pero si elimináramos su enlace con el cristianismo, seguiría siendo una gran pintura. Las figuras representadas están saturadas de pasión que cualquier observador, no importa a cual religión pertenezca, tiene que sentirse sacudido ante el tremendo impacto emocional. La Virgen, al llorar desconsoladamente por la muerte de su hijo, es una mujer a la que embarga el dolor, pero es también la expresión universal de una emoción que todos podemos compartir, y quienes tienen la suerte de contemplar el fresco se sienten no como observadores, sino como participantes.

Este es el aspecto fundamental de la "Revolución Giottesca", el hecho de que el pintor restauró en los hombres la fe en la capacidad de grandeza de las emociones humanas. Su revolución técnica, que se orienta hacia el realismo, era sólo un aditamento a este sublime concepto. Nadie en la Edad Media pudo presentar toda la historia de Cristo en forma tan dramática, sublime y atrayente. Pero a Giotto se le llama también el primer artista renacentista porque supo humanizar esa historia de Cristo e inició una tradición naturalista. Es también un gran artista de acuerdo con la tradición clásica que ennoblece al hombre en su ser físico, como urna que contiene el intelecto y el espíritu. Por eso podemos decir que su arte está más allá de tiempo y lugar, porque es universal y eterno.

Y es que Giotto tiene una estupenda habilidad e intuición para adentrarnos en los más recónditos rincones del alma humana. Sus fallas técnicas en los frescos de Padua son evidentes: la ingenua simplificación de los fondos, la pobreza de aquellos paisajes, dibujados con árboles en





"La lamentación". Giotto, (Padua, Capilla de los Scrovegni).

miniatura, y las infantiles arquitecturas de edificios fantásticos, sostenidos por columnitas de inverosímil delgadez, con las que Giotto quiere representar el templo de Jerusalén o los palacios de su época (43). Pero para el genial pintor esos eran detalles secundarios, el personaje principal era el alma humana, todo lo otro estaba supeditado a ella y era, por lo tanto, secundario.

Esto lo notamos en casi todos los frescos del ciclo de la capilla de la Arena de Padua. Quizás los más hermosos e impresionantes sean, además de "La Lamentación", la "Resurrección de Lázaro", un cuadro lleno de pathos; "El Beso de Judas", penetrante análisis pictórico de la tradición; la "Crucifixión", nunca antes representada con tanta emoción; y el conmovedor, arrebatador y hermosísimo "Noli me Tangere". Pero éstos son sólo los más sobresalientes, ya que todos merecen el calificativo de excelente. No cabe duda que con ellos se iniciaba el despertar de la pintura moderna.

Giotto y su gran amigo Dante se encuentran a principios del Quattrocento en una confluencia o encrucijada de dos mundos, dos corrientes diametralmente opuestas. No obstante su amistad personal y su contemporaneidad cronológica, culturalmente hablando, un abismo los separa. Giotto representa al mundo moderno de fines de la Edad Media y Dante al feudal de principios del Medioevo. La grandeza del genio de Dante, de proporciones colosales e inigualables, la revela el hecho de que a pesar de que en muchos aspectos sus ideas y su arte no se ajustaban al clima cultural, político, económico y social de su tiempo, el autor de la **Comedia** tuvo un impacto tremendo en la sociedad italiana y europea de su época y de sus épocas posteriores.

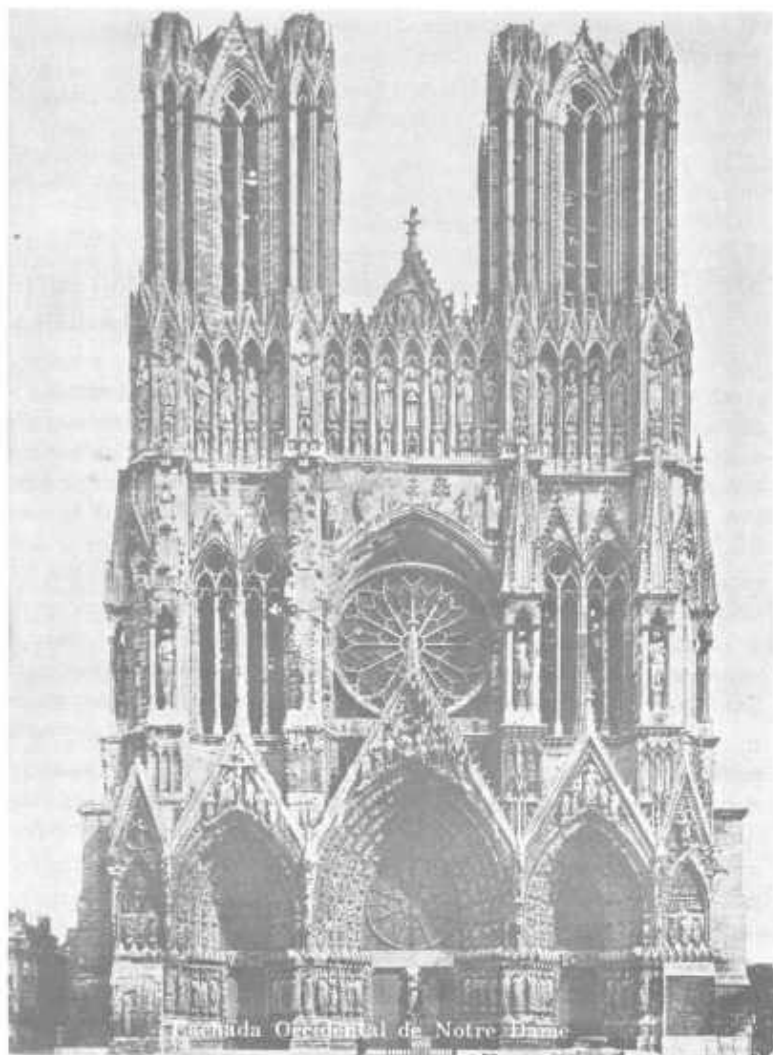
Giotto pertenece al nuevo mundo, al mundo de mercaderes, corporaciones, universidades con inclinaciones laicas, al mundo de sólidas realidades creado por los banqueros para los cuales trabajaba. Dante se ubica en el mundo gótico, el de las maravillosas catedrales, el de Tomás de Aquino y las **Summa Theologica**. A Dante nos aproximamos en las grandes obras escultóricas góticas y no en la capilla de la Arena. El escultor Giovanni Pisano, influido por los vientos góticos venidos del norte, es el artista que más se acerca al espíritu que animaba a Dante (44). Con Giotto se inicia un proceso que continuaría hasta el siglo XIX. El representa una fase inicial, Dante una culminación.

## BIBLIOGRAFIA

- 1 Friedrich-Heer: **The Medieval World - Europe 1100-1350**, London 1962, págs. 190-226.
- 2 Gustavo Cohen: **La Gran Claridad de la Edad Media**, Buenos Aires 1948, pág. 106
- 3 Robert S. López: **The Birth of Europe**, New York 1967, pág. 359.
- 4 **Ibid**: págs. 258-259.
- 5 **Ibid**: pág. 261.
- 6 Joseph Dahmus, **The Middle Ages**, London 1969, pág. 373.
- 7 Henri Pirenne: **Medieval Cities** Garden City, New York 1956, pág. 150.
- 8 Kenneth Clark: **Civilisation**, London 1969, pág. 84.
- 9 Citado por Enzo Carli: **Giotto and his Contemporaries**, New York 1958, pág. 7.

- 10 Otros diminutivos italianos famosos entre pintores eran "fino" como el Perugino y "accio" como Masaccio, el continuador de la obra de Giotto.
- 11 Giorgio Vasari: **Lives of the most Eminent Painters, Sculptors and Architects** 10 vols. London 1959.
- 12 Methuen and Co. Ltd. (sin editor): **A Dictionary of Italian Painting**. London 1964, pág. 130.
- 13 José Pijoan: **Historia del Arte**, Barcelona 1966, Vol. III, pág. 18.
- 14 Erwin Panofsky: **Renaissance and Renascences in Western Art**, London 1970, pág. 14.
- 15 H. H. Powers: **The Art of Florence**, New York 1927, pág. 56.
- 16 Giancarlo Vigorelli y Edi Baccheschi: **L'Opera Complete de Giotto**, Milano 1966, pág. 5.
- 17 Panofsky, **op. cit.**, pág. 119.
- 18 **Historia del Arte** Barcelona 1961 Vol. III pág. 551.
- 19 **Op. cit.**, pág. 18.
- 20 Santa María dei Fiore fue construida sobre el mismo sitio donde había estado la iglesia de Santa Reparata, de una humilde e insignificante estructura arquitectónica. Giotto fue nombrado en 1334 Inspector General de la Nueva Obra y arquitecto del "Campanile". La iglesia que remplazó a Santa Reparata fue empezada en 1296 bajo la dirección de Arnulfo di Cambio y luego continuada bajo Giotto, Pisano y Talenti. Se convirtió en la Catedral de Florencia y con su estupenda cúpula producto del genio de Filippo Brunelleschi constituye una de las más espléndidas joyas del arte italiano. Miguel Angel, al contemplar la cúpula de Brunelleschi, y pensando sin duda alguna en la futura de San Pedro en Roma que él diseñaría, exclamó que se podía construir una cúpula más grande, pero no mejor. En una capilla de Santa María dei Fiore se encuentra una de las famosas "Pietà" de Miguel Angel.
- 21 Comentado por Ferdinand Schevill: **Medieval and Renaissance Florence**, New York 1963, Vol. I, pág. 253.
- 22 **Op. cit.**, pág. 28.
- 23 Frederick Hartt: **History of Italian Renaissance Art**, New York 1969, pág. 51.
- 24 Crane Brinton, John B. Christopher y Robert Lee Wolff: **A History of Civilization**, Englewood Cliffs, New Jersey 1971, págs. 398-399.
- 25 Cf. Panofsky, **op. cit.**, pág. 13.
- 26 **A History of Art from Prehistoric Times to the Present**, Boston 1959, pág. 173.
- 27 **Ibid**: pág. 174.
- 28 Cf. Hartt **op. cit.**, pág. 51.
- 29 Eric Newton y William Neil: **2000 Years of Christian Art**, New York 1969, pág. 129.
- 30 Enzo Carli, **op. cit.**, pag. 51.

- 31 Bernard Berenson: **The Italian Painters of the Renaissance**, London 1959, pag. 49.
- 32 **Ibid**, págs. 40 - 41.
- 33 Elie Faure: **History of Art**. London 1923, Vol III, pág. 23.
- 34 John Canaday: "Giotto y Duccio", en **Horizon**, New York, Verano, 1965, págs. 96-105.
- 35 Berenson, **op. cit.**, págs. 44 - 45.
- 36 David Robb y J.J. Garrison: **Art in the Western World**, New York 1953, págs. 633-734.
- 37 Canaday, **op. cit.**, 93 - 107.
- 38 **Ibid**, pág. 93.
- 39 **Ibid**, pág. 93.
- 40 **Ibid**, 107.
- 41 Woermann **op. cit.**, pág. 519.
- 42 Canaday, **op. cit.**, pág. 107.
- 43 Pijoan, **op. cit.**, pág. 23.
- 44 Clark, **op. cit.**, pág. 85.



**Notre Dame de Chartres.  
La Reina de  
las Catedrales**



## **NOTRE DAME DE CHARTRES**

### **LA REINA DE LAS CATEDRALES**

Cuando se habla de arquitectura y arte góticos (que en este caso, más que en ningún otro, viene a ser lo mismo), se habla de Francia. Pero no de toda Francia sino de un área situada al noroeste que tiene como su centro París y del país, que durante la Edad Media se conocía como el "Ile de France", el dominio real de los monarcas Capetos. Allí nació la arquitectura gótica. El origen del nombre no se sabe con exactitud. Algunos autores consideran que Giorgio Vasari, el pintor y gran crítico renacentista italiano del siglo XVI, fue el autor de tamaño disparate. Otros acusan a Rafael de la herejía semántica. Porque el gótico era un término despectivo, la idea era asociar la brillante arquitectura medieval de los siglos XII a XV con los godos, es decir, con los bárbaros.

Cuando en el siglo XIX se despertó ese interés por todo lo medieval y se intentó destruir la "leyenda negra" desarrollada en los siglos XVI, XVII y XVIII contra la Edad Media, hubo intentos de eliminar la palabra "gótica" cuando se hablaba del arte y de la arquitectura medievales. Por un tiempo, se aceptó el término "arquitectura cristiana del siglo XII", o el de "arquitectura ojival", y también el de "arquitectura francesa medieval". Afortunadamente esos intentos no prosperaron en forma permanente. Y decimos afortunadamente, porque hoy día, el término gótico, lejos de identificarse con lo bárbaro, significa algo sublime, magnífico, exquisito.

Pero el gótico es del Ile de France, en la parte septentrional del país galo. Para saborearlo de verdad, para extasiarse ante sus mejores ejemplos, hay que visitar las tierras que rodean a la gran capital situada sobre el Sena. Con frecuencia oímos hablar de "gótico" inglés, "gótico" italiano, "gótico" alemán, "gótico" español, etc. . . Pero eso es similar a cuando se dice "champaña" de California, "cognac" español, "jerez" de

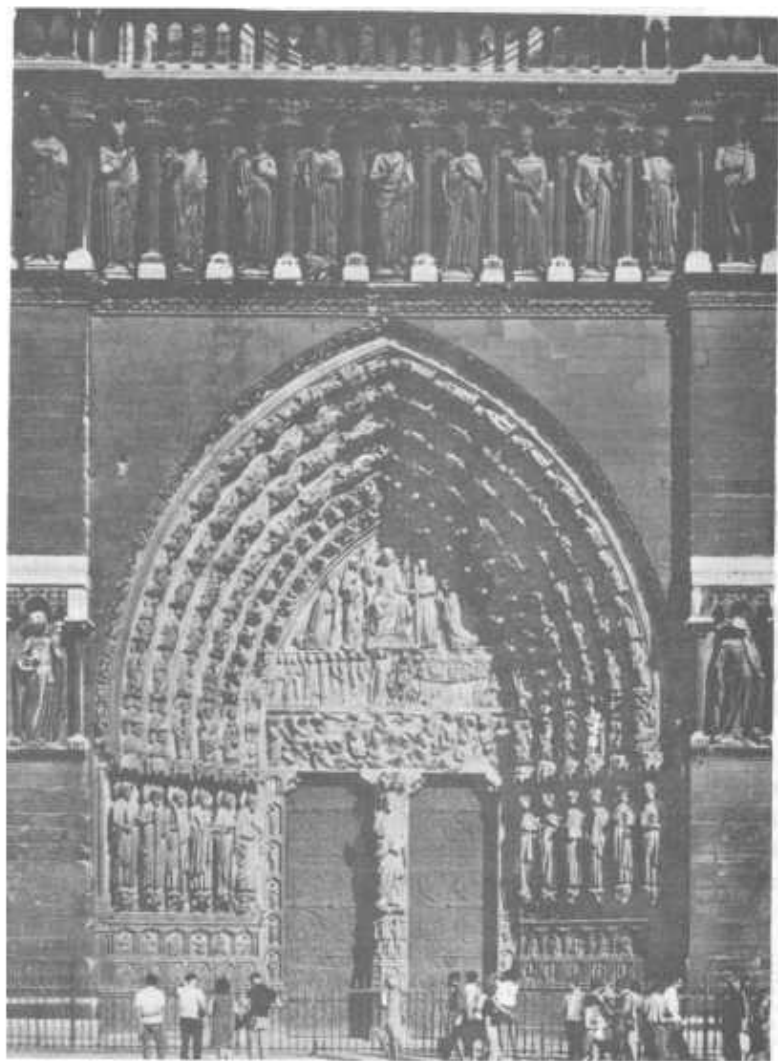
Africa del Sur o "escocés" de Holanda. Todo conocedor sabe que el verdadero cognac viene de la pintoresca ciudad francesa que lleva ese nombre; la champaña auténtica viene de la región del mismo nombre, tan rica en arquitectura gótica, el jerez viene del sur de España y el escocés de Escocia. Esto no quiere decir que el "cognac" español sea malo, ni que el "jerez" de Africa del Sur no se puede beber, muy por el contrario, en ambos casos encontramos que la calidad es buena, aún cuando no es igual a la auténtica. Y la arquitectura gótica, al igual que algunos vinos, no viaja con facilidad.

Lo mismo ocurre con el "gótico" de otras regiones. La Abadía de Westminster, la catedral de Burgos, la catedral de Milán, la catedral de Colonia, la catedral de San Esteban de Viena (quizás los mejores ejemplos góticos fuera de Francia), para sólo mencionar cinco de muchos ejemplos, son estructuras de una belleza y atractivo que despierta la admiración de quienes tienen la dicha de contemplarlas. A quien contemple algunas de estas estupendas iglesias, inmediatamente le entrarán deseos de visitar el país donde nació ese arte y donde se encuentran los mejores ejemplos. No cabe la menor duda de que las cuatro grandes catedrales francesas: Chartres, Amiens, París y Reims constituyen la quinta esencia del gótico. Y, a pesar de que las diferencias cualitativas son mínimas, a Chartres se le considera superior a todas las demás.

Pero, antetodo, es necesario definir conceptos. ¿Qué es la arquitectura gótica? Las características esenciales del nuevo estilo, que hace su aparición a mediados del siglo XII cuando el abad Suger ordenó la construcción de la abadía de Saint-Denis, sepulcro de los reyes de Francia, eran los arcos apuntados, las bóvedas de ojiva o de crucería, y los arbotantes.

La bóveda en el nuevo estilo arquitectónico estaba sostenida por arcos torales y diagonales, los cuales estaban apoyados unos contra otros y sus empujes y presiones se equilibran con arbotantes y contrafuertes, colocados en la parte exterior de la estructura. Estas bóvedas con arista, ya se construían durante el período románico, pero eran mucho más sólidas y la presión que ejercían contra los muros se detenía con el peso de la gruesa pared. En el estilo románico, para abovedar un edificio, ya fuese cuadrado o rectangular, se lanzaban arcos diagonales de ángulo y luego se rellenaba el espacio intermedio con una masa de hormigón.





Pórtico de la Catedral de Notre Dame de París. Las esculturas en relieve en el centro de la fachada representan el juicio Final con Dios como Juez Supremo administrando la Justicia Divina.

En el estilo gótico, por el contrario, los arcos torales y diagonales son arcos sueltos y sobre ellos descansan las partes de la bóveda de piedra, de allí que estos arcos fuesen los encargados de sostener el peso y la presión en los ángulos de apoyo. La presión del empuje de los arcos de las bóvedas se equilibra por arbotantes o arcos situados en la parte exterior de la estructura y que se lanzaban contra la pared oponiendo fuerza contra fuerza, mientras que en la gótica, se oponía empuje contra empuje. Una vez logrado este magnífico equilibrio, resultó fácil distribuir el peso en tal forma que las paredes se hicieron más delgadas y se disminuyó la cantidad de piedra necesaria para la construcción. Las ventanas con sus maravillosos cristales abundaban en las paredes principales de la catedral y, en las capillas concéntricas del ábside. En Francia, se le llama "chevet" a estas capillas del ábside.

Los arcos, ventanas y arbotantes de este nuevo estilo arquitectónico se hacían en forma de ojiva y las ventanas estaban divididas por pequeñas columnas y adornos de piedra que constituían elementos esencialmente decorativos. Para los adornos del edificio, se escogieron ejemplos de la naturaleza, la flora y la fauna del país. La planta era cruciforme. Una cruz latina y no griega como en las iglesias románicas. Los brazos de la cruz estaban formados por una nave transversal o crucero. Sobre el centro de la cruz, se colocaba una torre delgada o "fleche". Sobre el portal principal, se colocaba un rosetón dedicado a la Virgen.

Los arcos se adornaban con archivoltas. Como el florecimiento del arte de las vidrieras que iluminaban en forma multicolor las iglesias. En las vidrieras y en las esculturas se representaban escenas del Viejo y del Nuevo Testamento, así como de la historia de Francia. Con razón se ha dicho que las catedrales eran "sermones en piedra".

Muchos críticos modernos sostienen, que el cambio del románico al gótico se debe a los contrastes entre las actitudes religiosas de sus creadores. La horizontalidad maciza de la arquitectura románica refleja a una sociedad que emerge de un largo sueño y se somete tímidamente a Dios, porque necesita su protección. La delicada verticalidad del gótico, por otro lado, representa a una sociedad que se acerca a su Dios y busca su protección, ya más confiada y segura de sí misma.

No obstante, sería imposible explicar, en unas cuantas líneas, la esencia del gótico y, además, ese no es el propósito de este breve en-

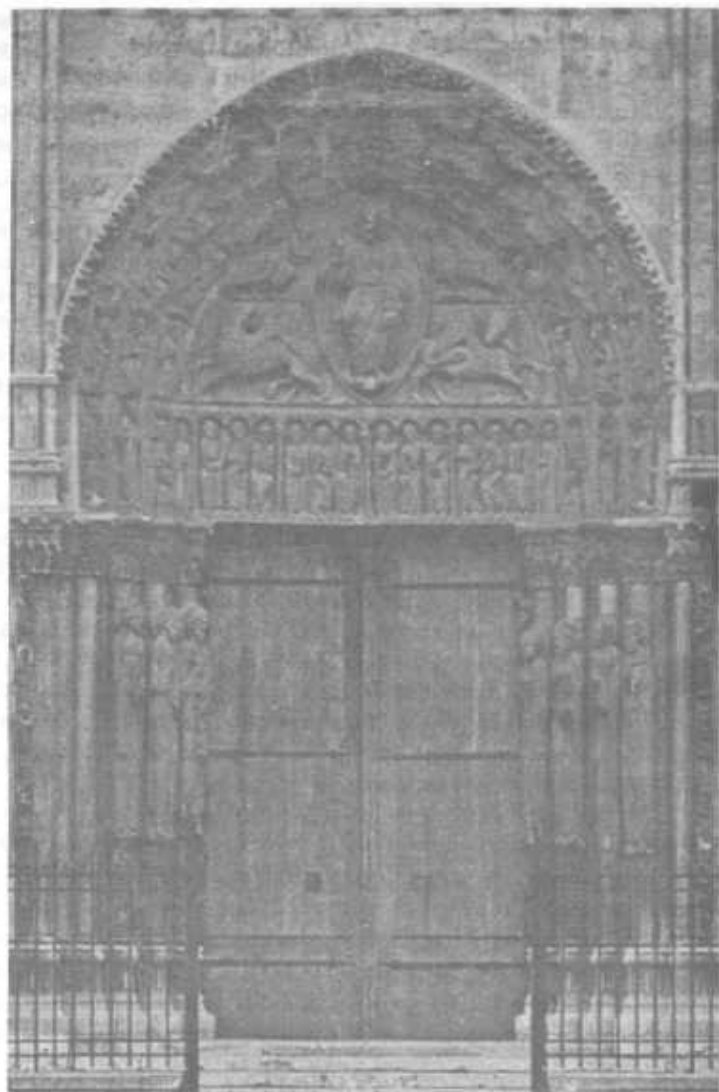
sayo, sino el de visitar, con nuestra imaginación, la gran catedral de la bella región de la Beauce. Quien viaja en ferrocarril desde París, si no se tiene la suerte de formar parte de la gran peregrinación que anualmente preparan los estudiantes franceses, se siente en medio de la historia de Francia, por los evocativos nombres de las estaciones ferroviarias. Nombres como Versalles, Saint-Cyr, Rambouillet, Maintenon, etc., nos traen recuerdos de lejanas y gloriosas épocas. Más allá de Maintenon, se encuentra la Beauce, el granero de Francia. Los innumerables y dorados campos de trigo forman un admirable marco inferior para las dos preciosas torres que se alzan a la distancia. Chartres es una ciudad agradable y en muchos aspectos, es un ejemplo típico de la "ville de province". Pero, por supuesto, se distingue de las demás por el milago de Notre Dame de Chartres. A la catedral de Chartres se le puede llamar un ejemplo de escultura gótica más que de arquitectura, de tal calidad y en tan grandiosa escala que podemos decir que nada la supera en Europa. Con razón el gran crítico Emile Male, en su obra clásica sobre el arte gótico del siglo XII, nos dice que en todo el continente europeo no hay un conjunto de arte dogmático que se pueda comparar al que se encuentra en la catedral de Chartres.

Algunos visitantes muestran asombro ante la falta de uniformidad de las dos torres de la fachada y ha habido más de uno que ha osado poner en tela de duda la excelencia de la estructura debido a este detalle. Con esa actitud sólo se muestra un "dilettantismo" que nos recuerda la reacción de algunos visitantes de Venecia que salen defraudados porque el agua del Gran Canal la encontraron sucia. Ese Gran Canal de Venecia, que fue llamado por un visitante francés en 1495: "La calle más bella y mejor construída de Europa", un juicio estupendo de apreciación. Igual percepción muestra Henry Adams cuando nos dice en su famosa obra, *Mont Saint Michel and Chartres*, que noventa personas de cada cien considerarían que se les está tomando el pelo si se les dice, como suelen expresar críticos franceses, que la torre más pequeña y simple de las dos es la pieza de mayor perfección arquitectónica en el mundo entero. Porque lo más probable es que estos críticos tengan razón. John Henderson nos dice en su excelente obra sobre Chartres, que en la historia de la arquitectura gótica las torres occidentales de Chartres, norte y sur, representan lo que en el Erectón y el Partenón simbolizan en la historia de la arquitectura de la Grecia Clásica.

Los habitantes de Chartres siempre han estado convencidos que la Virgen ha escogido ese lugar como residencia favorita. Allí en la catedral ya se encontraba en el siglo XII la túnica de la Virgen, lo que convirtió a la ciudad en un gran centro de peregrinaje. Cuando en la noche del 10 de junio de 1194 un incendio destruyó gran parte de la ciudad, el palacio episcopal y la catedral, con excepción del maravilloso portal occidental construido apenas en 1145. La Europa cristiana se estremeció al enterarse de la horrible catástrofe. El sagrado santuario era el centro del culto a la Virgen no sólo en Francia sino en gran parte de Europa. Casi todos los cronistas de la época mencionan el siniestro como una gran calamidad.

Los habitantes de la desgraciada ciudad decidieron construir un nuevo recinto de mayor esplendor y magnificencia para la sagrada túnica, milagrosamente salvada del siniestro. El obispo de Chartres contribuyó con una elevada suma y fueron enviados emisarios a diversas regiones de Francia y del extranjero para recoger fondos. El pueblo de Chartres no sólo aportó una ayuda monetaria, sino que se convirtió en un ejército de artesanos y trabajadores. Muchos de ellos, al igual que bestias de carga, transportaban las pesadas piedras sobre sus espaldas. Ningún sacrificio era demasiado grande para la Virgen. Para 1215 ya se había terminado la nave central y la construcción del crucero, el de mayor extensión en Francia, se encontraba bastante avanzada. La nueva y espléndida catedral fue consagrada en 1260, ante la mirada de miles de visitantes que se acomodaron fácilmente dentro de la inmensa estructura.

Chartres no es únicamente la mejor muestra de arquitectura gótica en el mundo, también lo es de escultura y del arte de las vidrieras. A pesar de que están dedicadas a la Virgen, cada catedral francesa posee sus características especiales. Amiens es una catedral mesiánica, profética. Su fachada está adornada con las estatuas de los profetas del Antiguo Testamento. Reims es la catedral nacional "par excellence". Otras son cristianas, sólo Reims es francesa; en su fachada están representados los reyes de Francia desde Clodoveo y allí se coronaban todos los monarcas de Francia. París es la catedral de la Virgen; cuatro de sus seis portales y dos rosetas están dedicados a la madre de Cristo; en ninguna otra se le venera tanto. Sin embargo, Chartres es la más completa y enciclopédica.



TIMPANO CENTRAL DEL PORTICO OCCIDENTAL. El "Portail Royal" data de 1155 y representa a los doce apóstoles y Cristo majestuoso rodeado por los símbolos de los cuatro evangelistas.

París, Reims y Amiens superan a Chartres en algunos aspectos. La fachada de Notre Dame de París se puede considerar como la de mayor belleza en virtud de su primitiva sencillez, sus gráciles proporciones y su exquisita armonía. El plan de Reims está cerca de la perfección gótica por lo tanto se le puede llamar superior a los demás. Amiens tiene una completa coherencia arquitectónica.

Algunos críticos y admiradores del gótico le tendrán un mayor cariño a éstas u otras catedrales. Personalmente tenemos que confesar que Notre Dame de París es, de todas las iglesias del mundo, la que más cerca está de nuestro corazón. Esto a pesar de que el admirado esteta Sir Kenneth Clark nos dice en la primera página de su magistral obra, **Civilisation**, que Notre Dame de París no es, quizás, la más atractiva de las catedrales, pero que sí posee la fachada más rigurosamente intelectual de todo el arte gótico.

A pesar de lo que diga el crítico inglés, siempre experimentamos una agradable sensación, cuando contemplamos esta catedral. El maravilloso y romántico marco que rodea a Notre Dame: con el Sena, la "Ile de la Cite", la "Ile de St. Louis", el barrio latino, la estatua de Carlomagno y la atractiva plaza que tiene ante sí y que nos permite contemplar su fachada en todo su esplendor, no lo tiene ninguna otra iglesia en el mundo. Quizás la Basílica de San Marcos en Venecia con su espléndida plaza, considerada la más bella de Europa, podría ser la única en compararsele. Pero desde un estricto punto de vista, arquitectónico y artístico, Chartres supera a todas las catedrales góticas.

Sus cuatro mil estatuas son el mejor ejemplo de arte gótico en el mundo. Sus vidrieras, que cubren una extensión de casi tres mil metros cuadrados y tienen alrededor de seis mil figuras, forman un "libro" monumental que podían "leer" literatos medievales. No sabemos con exactitud quienes fueron los genios que dirigieron la erección de la catedral de Chartres, pero sí se puede decir que la arquitectura gótica, hasta entonces vacilante entre varios sistemas, adquirió allí su forma definitiva.

La construcción de Chartres constituyó el punto culminante de un nuevo tipo de arquitectura. Este glorioso estilo puede ser considerado como la herencia más sublime de belleza y fe legada por el hombre. El

esfuerzo para construir esas gloriosas estructuras ha debido ser sobrehumano. Hubo una época en que se levantaban en Europa, en forma simultánea alrededor de setenta de estas joyas góticas. Sólo en dos ocasiones el hombre ha creado como los dioses durante la era gótica y en la Hélade de los siglos VII al V, a. de J. El único edificio que en Occidente se puede comparar con Chartres es el Partenón de Atenas. Y debemos recordar siempre que Chartres fue una creación original de la Edad Media.

Con razón Viollet-le-Duc, el gran crítico y restaurador del siglo XIX declaró que las catedrales góticas de Francia constituían, "la seule architecture originale qui ait paru dans le monde depuis l'Antiquité".

## BIBLIOGRAFIA

- ADAMS, Henry: Mont Saint Michel and Chartres. Constable & Co. Ltd. London, 1961.
- CALI, Francois: L'Ordre Ogival. Arthaud. París, 1963.
- LAROUSSE: Larousse Encyclopedia of Bizantine and Medieval Art. Prometheus Press. New York, 1963.
- LAVEDAN, Pierre: French Architecture. Penguin Books. London 1956.
- MALE, Emile: The Gothic Image. The Fontana Library. London, 1956.
- MARTIN, Miguel A.: Civilización. Tomo I. Ediciones Guadalupe Ltda. Bogotá, 1969.
- MOREY, Charles Rufus: Mediaeval Art. W. W. Norton & Company Inc. New York, 1942.
- STEPHENSON, Carl: Mediaeval History Harper & Row, London, 1962
- TALBOT, F.: Architecture Through the Ages. G. P. Putnam's Son. New York, 1940.
- TEMKO, Allan: Notre Dame of París. The Viking Press. New York, 1955.
- VON SIMSON, Otto: The Gothic Cathedral. Pantheon Books. New York, 1965.