

EL ARTE Y EL ARTISTA EN LA BAJA EDAD MEDIA

Arts, Artists in the Lower Middle Ages

GONZALO SOTO POSADA*

Resumen:

El artículo intenta dilucidar la función del arte y del artista en la Baja Edad Media. Para ello muestra la tarea del arte y del artista en el mundo medieval, la concepción sobre el arte de Tomás de Aquino, Dante y Giotto, la determinación conceptual del *recta ratio factibilium*, la consolidación del artista como hombre teórico y práctico. La tesis de fondo es que el artista como cocreador y continuador de la obra divina, hace que sus prótesis artísticas sean un medio para seguir viendo a Dios en la obra creadora y funcional, sea artística o mecánica.

Palabras clave: Baja Edad Media – Arte religioso – Estética religiosa – Filosofía Medieval.

Abstract:

The article tries to clarify the function played by the arts and the artists in the Lower Middle Ages. The author describes the tasks of the art and the artist in the medieval world, the conception of the art given by Thomas of Aquinas, Dante and Giotto, the conceptual determination of the *ratio factibilium*, the strengthening of the artist as a pragmatic and

* Doctor en Filosofía por la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma. Profesor en la Facultad de Filosofía de la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín. Profesor de Cultura Medieval en la Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Experto en filosofía antigua y medieval. Entre otros ha publicado: *La Función de la semejanza en las Etimologías de San Isidoro de Sevilla*, Gran América, Medellín 1980; *Filosofía de los refranes populares*, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín 1994; *Los Refranes en el derecho y el derecho en los refranes*, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín 1997; *Los Refranes en la medicina y la medicina en los refranes*, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín 1999; *El perfil ético del egresado Bolivariano y su impacto en el medio*, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín 1997, *La sabiduría criolla*, Verón Editores, Barcelona 1997; *Diez aproximaciones al medioevo*, Universidad Pontificia Bolivariana, Medellín 1998; *Filosofía Medieval*. Universidad Pedagógica Nacional, Santa Fe de Bogotá: Editorial San Pablo 2007.

Artículo recibido el día 28 de febrero y aprobado por el Consejo Editorial el día 10 de marzo de 2008.

Dirección del autor: gonzalosoto@une.net.co

theoretical person. The basic thesis is that the artist as a cocreator and upholder of the divine work makes that his works may be taken as a way to see God in the creative and functional work, either artistic or mechanical.

Key words: Lower Middle Ages – Religious Art – Religious Esthetics – Medieval Philosophy

I. A MODO DE INTRODUCCIÓN

Siguiendo los acertados comentarios del profesor Enrico Castelnuovo, catedrático de Historia del Arte Medieval en la Escuela Normal Superior de Pisa, en su ensayo *El Artista*¹, podemos acercarnos a la figura del artista a través del Medioevo destacando algunos puntos que consideramos claves. En primer lugar, la loa que dedica Plotino a Fidias en sus *Enéadas* no dejará de resonar en la Edad Media; el filósofo neoplatónico exalta a Fidias por haber representado a Zeus no siguiendo las normas y hábitos de lo visible, sino por haberlo captado en su misma esencia tal como aparecería a los ojos de los mortales, es decir, el artista es el que en lo visible logra captar y expresar lo inteligible desde el juego modelo-copia². Este aspecto plotiniano incidirá en la valoración de la obra artística, a pesar de la jerarquía medieval de las artes, en la que las artes liberales y contemplativas tendrán primacía sobre las artes mecánicas y activas; no obstante, éstas no serán despreciadas ni desvaloradas. Un texto de Isidoro de Sevilla es muy significativo: “El término *officium* deriva de *efficere* (realizar), como si se dijera *efficium*, cambiando una letra para embellecer la palabra; o tal vez porque el que tal cosa realiza a nadie daña, antes bien, a todos aprovecha”³. En segundo lugar, la relación artista y destinatario es muy desigual, hasta tal punto que muchas veces la posición jerárquica, las posibilidades económicas y la cultura del destinatario primarán sobre el artista y lo reducirán a un segundo plano⁴. En tercer lugar, el nombre del mítico constructor del Arca de la Alianza, Beseleel, del que el libro del *Éxodo*⁵ dice que era capaz de trabajar con la ayuda de Dios tanto el oro como la plata, el bronce, el mármol, las piedras preciosas y todo tipo de maderas, se convierte en un *topos* para caracterizar al artista medieval⁶. En cuarto lugar, los miniaturistas y los *scriptores* o *copistas* fueron

¹ CASTELNUOVO, ENRICO. *El Artista*. En LE GOFF, JACQUES (ed.). *El hombre medieval*, Alianza Editorial, Madrid 1990, 221-251 (buena bibliografía en p. 251).

² *Ibid.*, 226.

³ *Etimologías* VI, 19, 1. La misma valoración se halla en el *Didascalion* de Hugo de San Víctor, en las obras de Honorio de Autum y en el *Polycraticus* de Juan de Salisbury. Así lo hace constar Castelnuovo en la página 236. En la página 245 anota, además, que el arquitecto nada tiene que enviarle al maestro escolástico.

⁴ *Ibid.*, 229.

⁵ 31, 2; 25, 30. La traducción de Nácar y Colunga (BAC, Madrid 1962) dice Besaleel. Lo mismo la Biblia de Jerusalén (Desclee de Brouwer, Bilbao 1978). La Vulgata traduce Beseleel y remite, además de *Éxodo* 31, 2 a 35, 30, no a 25, 30, como en la edición española que hemos citado de *El hombre medieval*. Debe haber un *lapsus calami* en el traductor o en la editorial al poner 25, 30 y no 35, 30, que es lo correcto.

⁶ CASTELNUOVO, ENRICO. *O. c.*, 233, 235.

considerados, en especial estos últimos, como los artistas más elevados e intelectuales; la razón es teológica: copistas de la palabra revelada, de los escritos de los santos, la luz del Verbo se posa sobre ellos⁷. En quinto lugar, nada mejor para conocer el *atelier* de un artista del siglo XII, el concepto que tuvo de su trabajo, de su papel social, religioso, teológico, de su estética, de su cultura literaria y técnica, los secretos, procedimientos y maneras de su oficio, que acudir al tratado *De diversis artibus*, escrito bajo el seudónimo de Theophilus, verdadera enciclopedia que nos habla, en sus tres libros, de la pintura y sus técnicas y materiales; del vidrio y la manera de trabajarlo y de los metales y su forma de domesticarlos artísticamente⁸. En sexto lugar, la comparación del arquitecto con Dédalo, el constructor en Creta del célebre laberinto, es usual en el mundo medieval, no sin advertir que el arquitecto Buscheto, primer constructor de la catedral de Pisa, es superior al mismo Dédalo⁹. En séptimo lugar, los *comuni* italianos juegan un papel fundamental en su relación con los artistas; éstos son contratados por las ciudades que, gracias a estos artistas y sus producciones, reciben nombre, brillo, prestigio y fama. Esta relación ciudades-artista corre paralela con el papel preponderante del artista en el marco del renacimiento urbano y comercial que comienza en Europa a partir del siglo XII¹⁰. En octavo lugar, a partir del siglo XIII, el artista es elevado a la posición de la nobleza; del triple orden feudal de *bellatores*, *oratores* y *laboratores*, el artista ya no es más de los *laboratores* sino de los nobles¹¹. El ejemplo más significativo, quizás, es el del escultor Giovanni Pisano; éste no duda de su valía, de su orgullo artístico hasta el punto de romper con sus clientes si lo considera pertinente y un agravio a su tarea de artista¹². Considera que el arte y la creatividad son un don divino y que el artista, a través de este don divino, continúa la obra de la creación divina, por lo cual no teme las críticas y calumnias de sus detractores¹³. Finalmente, un pasaje de Dante en el undécimo canto del *Purgatorio* es muy significativo. En este pasaje, Dante compara con los literatos a dos miniaturistas, Oderisi da Gubbio y Franco Bolognese y a dos pintores, Cimabue y Giotto. Esta comparación es muy significativa por el peso de la *Divina Comedia* y de Giotto en el arte medieval. Lo que en ella se proclamaba era la dignidad del artista frente al intelectual de las escuelas y el ingenio artístico que no tenía nada que envidiarle a las artes liberales; es el carácter culto, docto, intelectual, contemplativo de las artes, no meramente mecánico¹⁴. Bien vale la pena citar los versos del florentino: “¡Oh! –le dije– ¿No eres Orderisi, el honor de Agobbio y el honor de aquel arte que de iluminar es llamado en París? Hermano –dijo él–, son más vistosos los cartones que ilumina Francisco el boloñés; el honor es todo suyo ahora, aunque me pertenece en parte...

⁷ *Ibid.*, 233.

⁸ *Ibid.*, 235.

⁹ *Ibid.*, 240.

¹⁰ *Ibid.*, 241. La misma aseveración se halla en p. 247.

¹¹ *Ibid.*, 246-247. Bien lo dirá Durero durante su estancia en Venecia: “*Hier bin ein Herr*” (aquí soy un señor). La cita se halla en la página 247. Este elevamiento corre paralelo con su ascenso en la posición social y su reconocimiento como miembro privilegiado del estrato de los nobles.

¹² *Ibid.*, 247.

¹³ *Ibid.*, 248-249.

¹⁴ *Ibid.*, 249-251.

Se creyó Cimabue reinar en el campo de la pintura, y ahora es Giotto el que tiene la fama, de modo que la fama de aquél se ha oscurecido. Así ha quitado un Guido a otro la gloria de la lengua y acaso ha nacido ya quien arroje al uno y al otro de su nido”¹⁵.

2. TOMÁS DE AQUINO Y EL ARTE

Las reflexiones tomistas sobre el arte constituyeron un paradigma, no sólo para el mundo medieval sino también para el mundo postmedieval. Es la razón por la cual las incluimos en nuestra pesquisa y las colocamos como punto de referencia inicial para entender el papel del arte y los artistas en el Medioevo. Nos centraremos en su *Suma Teológica*¹⁶. El arte en Tomás lo podemos conceptualizar desde este mapa categorial: 1. Es una virtud intelectual, en cuanto da el poder de hacer bien la obra; no es *simpliciter* una virtud, porque no perfecciona el uso ni el apetito; pero *secundum quid* sí es virtud pues permite que la obra que ejecuta el artista sea en sí buena, independiente de la voluntad con qué la hace; desde esta perspectiva es hábito operativo e intelectual¹⁷, que se las ve con la bondad de las mismas obras artificiales en su perfección de obras artísticas: hacer una perfecta obra de arte es el fin del artista, incluso en el arte militar, gubernativo y medicinal; que el artista sea moralmente bueno no es condición de posibilidad de su obra artística, aunque es de desear que el artista sea en su vida moralmente prudente y honesto; de alguna manera ya lo es en cuanto la justicia lo inclina a darle la perfección a su producción, lo cual ya es moral¹⁸. 2. La definición tomista del arte ha hecho fortuna y sobre ella se han escrito ríos de tinta e interpretaciones. En su lenguaje preciso y agudo reza así: “*recta ratio factibilium*”¹⁹; poca importa la traducción; el arte es la rectitud de la razón respecto a lo que debe hacerse; en otros términos, es hacer que lo que se produce tenga la razón de perfección y acabamiento; es la distinción tomista entre arte y prudencia; el arte es la ya dicha “*recta ratio factibilium*” (“*la recta razón de las cosas factibles*”); la prudencia es la “*recta ratio agibilium*” (“*la recta razón de las cosas del obrar*”). El *facere-hacer* “*es acto transeúnte a exterior materia, como*

¹⁵ DANTE ALIGHIERI. *La Divina Comedia*, XI, 79-100, en *Obras Completas de Dante Alighieri*, BAC, Madrid 1980, 245-246. Los dos Guido son Guido Cavalcanti, quien le ha quitado la fama como poeta a Guido Guinizelli.

¹⁶ Seguimos la siguiente edición: SANCTI THOMAS AQUINATIS. *Summa Theologiae*. 5 vols., BAC, Madrid 1952. La citaremos con la sigla ST. Las traducciones son personales. Para el arte en Tomás, véase, entre otros, los siguientes estudios: ECO, UMBERTO. *Arte y belleza en la estética medieval*, Editorial Lumen, Barcelona 1997. Id. *Historia de la belleza*, Editorial Lumen, Barcelona 2004; COOMARASWAMY, ANANDA K. *Teoría medieval de la belleza*, Ediciones de la tradición unánime, Barcelona 1987; MARITAIN, JACQUES. *Arte y Escolástica*, la Espiga de oro, Buenos Aires 1945; VINAVER, EUGÈNE. *A la recherche d'une poétique médiévale*, Nizet, Paris 1970; DE BRUYNE, EDGAR. *La estética de la Edad Media*, La balsa de Medusa, Visor Madrid 1994; SCHAPIRO, MEYER. *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*, Alianza Forma, Madrid 1987; URIBE RUEDA, ALVARO. *Bizancio, el dique iluminado, la concepción mística del universalismo, sus raíces judías y helénicas y su herencia cristiana*, Caro y Cuervo, Bogotá 1987. La obra completa de Tomás ya se halla en internet: <http://www.corpusthomisticum.org/>

¹⁷ ST I-2, q. 57, 3-4.

¹⁸ ST I-2, q. 57, 3 ad 2.

¹⁹ ST I, q. 22, 2c; I-2, q. 57, 3-4; q. 93, 1c; 2-2, q. 47, 5c.

*edificar, cortar, y semejantes*²⁰; el *agere-obrar* “es acto inmanente en el agente mismo, como ver, querer y otros análogos”²¹. No es ningún galimatías; con ello, el Aquinate está siguiendo la distinción aristotélica entre *praxis* y *poiesis*; la *praxis* tiene que ver con el saber vivir bien; la *poiesis*, con el saber hacer bien en tanto fabricar, producir, crear, inventar. La primera tiene en sí su razón de ser: se practica la virtud para ser virtuoso, independiente de sus resultados externos; la segunda depende de los productos externos: el artista no se entiende sin lo que produce hacia fuera; de ahí su carácter de trascendencia: no se queda en el artista sino en su obra; es el producto la razón de ser del arte; vulgarmente hablando, el armario es la razón de ser del carpintero; la virtud es la razón de ser de la ética. En palabras del nacido en Aquino: “La ciencia de Dios es causa de las cosas. La ciencia divina es, respecto a los seres creados, lo que la del artífice respecto a lo que fabrica. La ciencia del artífice es causa de lo fabricado, porque el artífice obra guiado por su pensamiento, por lo cual la forma que tiene en el entendimiento es principio de su operación, como el calor lo es de la calefacción”²². El texto implica dos cosas. La primera que el artífice al producir imita el acto creador de Dios²³; la segunda que su hacer es un **saber hacer**, no un **simple hacer**; de ahí el carácter intelectual del arte: por ser un saber es un hacer²⁴. En el delicioso lenguaje tomista el arte es un hábito operativo que se adquiere por el ejercicio y la costumbre, es decir, supone en su operación la razón de lo que se va a ejecutar; esta razón es el modelo ejemplar de lo que se produce; es la sabiduría o contemplación que el artista realiza como un *a priori* para ejecutar lo que este su *lógos* ya tiene en mente; esta idea mental se plasma como forma en una materia; la forma de la materia es la forma del entendimiento del artista. Es la definición escolástica de la belleza: “*El esplendor de la forma sobre las partes proporcionadas de la belleza*”²⁵. En definitiva, como dice Maritain: “*El arte es un hábito del entendimiento práctico*”²⁶. 3. Volvamos a la relación arte-ética, no ya desde el *facere-hacer* y el *agere-obrar*, sino desde lo que dijimos en el numeral I: que el artista sea moralmente bueno no es condición de posibilidad de la obra de arte; para el Aquinate, al igual que puede existir pecado moral, también puede haber pecado artístico; el primero tiene que ver con los ya citados *agibilia*; el segundo, con los *factibilia*; el pecado viene determinado como una desviación del orden hacia el fin tanto en el obrar como en el hacer; oigamos al de Aquino:

El bien del arte se considera, no en el mismo artífice, sino más bien en el mismo artefacto, por ser el arte la recta razón de lo factible; puesto que el trabajo que

²⁰ ST I-2, q. 57, 4c.

²¹ ST I-2, q. 57, 4c.

²² ST I, q. 14, 8c.

²³ En la ST I-2, q. 93, 1c dice así nuestro pensador: “Dios es por su sabiduría el autor de todas las cosas, a las cuales se le compara como el artífice a sus obras”. Esta idea es fundamental: el arte no es sino una continuación del acto creador de Dios; su función es manifestar en sus producciones este carácter divino del artista como reflejo del acto primigenio de la creación; es un acto teológico; por lo mismo es verdadero, bueno, bello y uno.

²⁴ Cf. ZUBIRI, XAVIER. *Aristóteles*, en *Cinco lecciones de filosofía*, Alianza Editorial, Madrid 1980, 9- 56.

²⁵ *Opúsculo de Pulcro et Bono* atribuido a Alberto Magno y a veces a Santo Tomás.

²⁶ MARITAIN, JACQUES. *Arte y escolástica*, o. c., 23.

pasa a la materia exterior no es perfección del que hace, sino de lo hecho, como el movimiento es acto del móvil; y el arte versa acerca de los *factibilia*. Empero el bien de la prudencia se considera en el mismo agente, cuya perfección es el mismo obrar; porque la prudencia es la recta razón de los *agibilia*. Por lo tanto, para el arte no se requiere que el artífice obre bien, sino que haya buena obra; más se requeriría que el artefacto mismo funcionase bien, como que el cuchillo cortase bien, o que la sierra hendiese bien; si fuese propio de éstos el obrar, y no más bien el ser manejados, porque no tienen dominio de su acto. De aquí que el arte no es necesario al mismo artífice para vivir bien, sino únicamente para hacer bueno al artefacto mismo, y para conservarlo, en tanto que la prudencia es necesaria al hombre para vivir bien y no solamente para que sea bueno²⁷.

Este texto es clave. La ética opera para el bien del que obra; el arte, para el bien de la obra hecha como producto; lo que se aparta de este fin es pecado artístico; si el que hace la obra artística es paciente o rabioso, colérico o envidioso, peca como hombre, no como artista; el arte no tiene como fin que el artista sea éticamente bueno en su vivir bien como hombre sino que la obra hecha sea perfecta en su calidad de producto: que el cuchillo corte y la sierra cumpla con su fin; si el artista los hace mal peca como artista; si al hacer el cuchillo afilado lo hace con el fin de matar a alguien o para dárselo a alguien que sabe que cometerá asesinato, peca como hombre, no como artista; de ahí el conflicto permanente entre el arte y la ética, entre la virtud de ser un excelente constructor y la virtud de ser un excelente hombre en su humanidad; que el geómetra calcule bien no lo hace mejor éticamente hablando, lo mismo si calcula mal; el cálculo revierte sobre el producto, no sobre la vida buena; se puede ser un excelente artista y, al mismo tiempo, una pésima persona; se puede ser un excelente teólogo cristiano y, no obstante, vivir fuera del ideal cristiano. El gramático peca al no escribir correctamente y el médico, al no dar la receta adecuada y, sin embargo, pueden ser, éticamente hablando, irreprochables en su conducta humana. Lo dice claramente Maritain: "Es innegable, sin embargo, que el puro artista abstractamente considerado como tal, *reduplicative ut sic*, es algo completamente amoral"²⁸. Este lío siempre atormentó al Doctor Angélico. Veámoslo. Repetidamente nos dice que el arte difiere de la ética y de la prudencia como virtud ética fundamental²⁹, que el arte no requiere de hábitos morales; en cambio, la prudencia sí lo pide³⁰, que en el arte el que peca queriendo es preferible al que peca no queriendo, pero en las virtudes morales es todo lo contrario³¹, que el bien de las cosas artificiales no es el bien del apetito humano, sino

²⁷ ST I-2, q. 57, 5 ad 1.

²⁸ *Arte y escolástica*, o. c., 28. Cf. ST I-2, q. 21, 2c ad 2.

²⁹ ST I-2, q. 5, 4.5 ad 1; 2-2, q. 47, 4 ad 2.

³⁰ ST I-2, q. 57, 4c; q. 58, 5, ad 2.

³¹ ST I-2, q. 21, 2 ad 2; q. 57, 4c; 2-2, q. 47, 1 ad 3 et 8c. Lo enunciado en esta tesis es que el artista puede desviarse del fin particular que se había propuesto con su obra artística, creando otra obra y dándole otra forma; esto, lejos de ser criticable, puede incluso ser alabado; no sucede lo mismo con las operaciones éticas: el que peca contra las virtudes es más censurado si lo hace queriendo que si actúa sin querer.

de las obras mismas, lo cual implica que el arte no supone el apetito correcto, cosa que sí supone la virtud ética³², que el bien del arte permanece fuera del hombre en tanto remite a lo fabricado, pero el bien de la prudencia como virtud ética queda dentro del hombre³³. Pero en medio de este laberinto conceptual aparece el reverso de la moneda: que el arte siempre apunta al bien como la ciencia³⁴, que el arte requiere la virtud, no sólo como fuerza artística para realizar la obra y darle cabal cumplimiento, sino como virtud moral en cuanto para este cabal cumplimiento está presente la virtud de la justicia que obliga al artista a darle a su obra lo que ésta merece³⁵, que todo arte que se encamina al mal no sólo en el producto que resulta mal hecho, sino en la vida misma de la sociedad contra la cual y su buen vivir lo hecho se revela como un atentado al bien común, no es genuino arte³⁶, que las artes de las cuales se abusa muchas veces en la ciudad, aunque sean lícitas, deben ser expulsadas de la ciudad, como lo enseña Platón³⁷ y Juan Crisóstomo: "Sólo merecen el nombre de artes las que nos procuran con sus artefactos lo necesario para las cosas pertenecientes a nuestra vida"³⁸. Las cartas están lanzadas. El de Aquino las pone en su lugar; seguramente optaría porque el artista fuese una excelente persona en su humanidad ética; no pudo verlo reflejado en uno de sus hermanos dominicos: Fray Angélico (1387-1455); Tomás había muerto en 1274; la obra de Fray Angélico es una puesta en escena de los principios tomistas sobre la adecuación del arte a la ética y viceversa. Sus *distintas anunciaciones, la coronación de la Virgen, Santo Domingo y San Francisco, el Juicio universal...* revelan la adecuación de su vida como creyente y como pintor; el brillo de sus pinturas refleja sus ideales de creyente en cuanto la luz es la presencia de Dios (Dios es luz) en su fulgor resplandeciente y el artista goza de esta luz haciendo de su obra una experiencia mística³⁹. De ahí el epitafio de su tumba en el convento de *Santa María sopra Minerva*, de su orden dominica y hecho por el papa Nicolás V: "Aquí yace el venerable pintor fray Juan de Florencia, de la orden de predicadores, 1455. No sea para mí la alabanza, ya que era como otro Apeles; daba, oh Cristo, resultados y sueños desde Leda; hay obras en la tierra y en el cielo; me trajiste a mí Juan de Florencia, ciudad de Etruria". 4. No paran aquí las reflexiones tomistas sobre el arte y el artista. Célebres son sus afirmaciones respecto a la belleza. La primera reza así: "Tres cosas son necesarias para la belleza. Primero, sin duda, exactitud o perfección o integridad; pues cuanto más menoscabadas están las cosas, más feas son. Y la debida proporción o armonía. Y también claridad; de ahí que las cosas que poseen un color brillante sean llamadas bellas"⁴⁰. La segunda tiene

³² ST 1-2, q. 57, 4c ad 2: "porque la rectitud de la voluntad es esencial a la prudencia, y no a la razón del arte".

³³ ST 1-2, q. 57, 4c et 5 ad 1.

³⁴ ST 1-2, q. 57, 3 ad 1.

³⁵ ST 1-2, q. 57, 3 ad 2; 2-2, q. 47, 4 ad 2.

³⁶ ST 1-2, q. 57, 3 ad 1 y 4 ad 3; q. 21, 2 ad 2; 2-2, q. 47, 4 ad 2; q. 95, 1 ad 2; q. 169, 2 ad 4.

³⁷ ST 2-2, q. 169, 2 ad 4. La referencia a Platón es tomada de San Agustín: *La Ciudad de Dios* II, 14.

³⁸ La cita la toma Tomás de la homilía 50 sobre Mateo del citado Padre de la Iglesia: ST 2-2, q. 169, 2 ad 4.

³⁹ Cf. ECO, UMBERTO. *Historia de la belleza*, o. c., 102-104, 114-117, 125-129.

⁴⁰ ST 1, 39, 8c; 2-2, q. 145, 2; q. 180, q. 2, ad 3.

este tono: "Porque las cosas bellas son las que deleitan cuando se ven"⁴¹. Intentemos penetrar en estas agudas sentencias. La primera nos da las condiciones de posibilidad para que algo sea bello: integridad, proporción y claridad. La integridad es la corrección de la iconografía, lo que ya Platón había determinado como *orthótes* = *exactitud, rectitud, verdad, adecuación*⁴²; es el tamaño adecuado, lo gracioso como contrario a lo torpe; la proporción como consonancia es la debida armonía de las partes de una cosa entre sí, es la realización del artefacto en consonancia con la idea del artista, es la forma como lo que identifica el ser de algo; la claridad es la brillantez, el esplendor del objeto mismo en su ser como perfección, es el brillo de su gloria ontológica, es lo que la hace inteligible, espléndida en su ser, lo que le quita la oscuridad metafísica y formal a cualquier objeto natural o artificial⁴³. La segunda es la tesis de la belleza como aprehensión noética, que nada tiene que ver con el deseo o apetito, que se relacionan con la bondad; la belleza y la bondad producen placer, pero de distinta manera: la belleza desde la cognición y la bondad desde la voluntad; por eso deleitan y atraen; el placer estético es así un gozo intelectual, no sentimental: la aprehensión sensible e inteligible de la forma del ser en su manifestación sensible; como todo ser participa del ser de Dios, gozar de su belleza es gozar de Dios: la experiencia estética se hace fruición teológica y mística; de este modo empatiza el Aquinate con el místico Agustín: "Nos hiciste Señor para Ti e inquieto está nuestro corazón hasta que repose en Ti"⁴⁴. 5. Rematemos esta reflexión tomista con una última tesis: las formas de los productos del arte no son otra cosa que composición, orden y figura⁴⁵; es la aplicación de la *integritas, proportio debita* y *claritas*, al producto artístico. No es entonces salido de tono lo que plantea Panofsky al relacionar el gótico con la Escolástica; la arquitectura gótica es una puesta en escena del orden y de la forma del pensamiento escolástico y sus *Sumas*; del mismo modo que la *Suma Teológica* como producto del *artifex* Tomás es un *factibilium* lleno de *compositio, ordo* y *figura*, una catedral gótica es la realización de esta tríada en piedra y vitrales⁴⁶.

3. DANTE Y SU CONVITE

Coincidimos con la analítica del medievalista francés Alain de Libera que considera *El Convite* de Dante como el primer manifiesto de los intelectuales (nosotros añadimos: y de los artistas, en cuanto Dante se considera a sí mismo intelectual y artista), escrito en lengua vulgar. En el *De Anima* y en la *Ética a Nicómaco* aristotélicos, no en *La Política*, Dante halla su inspiración política. Desde esta psicología y moral, el poeta reivindica la necesidad de las "artes". La mezcla de noética, ética y política es el rasgo

⁴¹ ST I, q. 5, 4 ad 1; I-2, q. 27, 1 ad 3; 2-2, q. 145, 2 ad 1.

⁴² *Leyes* 667d; *República* 402a y 524 c.

⁴³ Cf. COOMARASWAMY, ANANDA K. *Teoría medieval de la belleza*, o. c., 31-36. Para otra explicación, véase: JOYCE, JAMES. *Retrato del artista adolescente*, Ediciones Faro, Bogotá s.f., 223-229. Véase también: ECO, UMBERTO. *Historia de la belleza*, o. c., 88-89, 100, 111.

⁴⁴ *Confesiones* I, 1, 1.

⁴⁵ ST 2-2, q. 96, 2 ad 2. Tomás toma la idea de Aristóteles: *Physica* I, C. 5, n. 6 188b15.

⁴⁶ Cf. PANOFSKY, ERWIN. *Gothic Architecture and Scholasticism*, New American Library, New York 1976.

más significativo del “artista”. Al codificar una política del intelecto, el florentino politiza la noética y la ética aristotélicas. Esta politización noética y ética apunta a dos ideales: la felicidad filosófica como bienaventuranza terrena y la felicidad teológica como gozo de Dios en la Jerusalén celestial. Así, *éthos*, *pathos*, *lógos* y *eudaimonía* copulan en un todo envolvente que hace que la *contemplatio* del intelectual-artista sea “entregada a los otros”⁴⁷, para proporcionar que el hombre sea feliz aquí y ahora y en el otro aquí y ahora se realice plenamente en sus posibilidades vitales. Esta tesis eminentemente agustiniana pero tocada de aristotelismo revela la tensión constitutiva de la finitud humana y su vivir en sociedad. Es el lfo de la evangelización de la cultura y la inculturación del Evangelio. El artista no escapa a ello⁴⁸.

Con este horizonte de comprensión analicemos *El Convite*⁴⁹. El texto se compone probablemente después del mes de marzo del 1306 y se termina en 1308. El primer rasgo del intelectual-artista es su compromiso hermenéutico. Todo texto o hecho es polisémico. De ahí los cuatro sentidos de los escritos: literal, alegórico, moral y anagógico⁵⁰. En segundo lugar, todo razonamiento debe ir acompañado de bondad y belleza; la bondad reside en el contenido y la belleza en el adorno de las palabras, de modo que por ambas se cause una delectación en los espectadores⁵¹. En tercer lugar, una comparación entre los cielos y las ciencias determina la taxonomía de éstas. A los siete planetas corresponden las ciencias del trívio y del cuadrívio: gramática, dialéctica, retórica, aritmética, geometría, música y astrología. A la octava esfera, la estrellada, corresponden la ciencia natural o física y la primera ciencia o metafísica; a la novena esfera, el cielo quieto y empíreo, corresponde la ciencia divina o teología⁵². En cuarto lugar, se deben distinguir cuatro operaciones en el hombre. La primera acción remite a aquellas operaciones que la razón meramente considera, porque ni las hace ni puede hacerlas: las cosas naturales, las sobrenaturales y las matemáticas; la segunda operación remite a aquellas acciones que la razón considera y realiza con sus propios actos, las cuales se llaman racionales, como el arte de hablar; la tercera acción son las operaciones que la razón hace materialmente fuera de sí y son las artes mecánicas. En estas tres acciones anteriores se juega la invención humana. La cuarta acción tiene que ver con los actos de la voluntad, por los cuales recibimos el calificativo de buenos o malos; para perpetuar estas nociones de bien y mal se inventó la razón escrita como el uso público de la razón en el escribir, publicar y ordenar, cuya manifestación más visible es la autoridad⁵³ como arte del buen gobierno y de la justicia. En quinto lugar, la teleología del artista es alcanzar la nobleza como lo no vil: ser virtuoso tanto en el

⁴⁷ Es expresión de Tomás en la *ST* Prologus.

⁴⁸ Cf. DE LIBERA, ALAIN. *La philosophie médiévale*, PUF, Paris 1993, 453-455.

⁴⁹ Seguimos la siguiente edición: *El Convite*, en *Obras Completas de Dante Alighieri*, o. c., 565-691. Citamos por tratado, capítulo y página y con la sigla C.

⁵⁰ C 2, 1, 588-589.

⁵¹ C 2, 11 [12], 602. Sobra advertir que estas exigencias valen para cualquier arte. La misma idea se halla en Tomás de Aquino: *ST* q. 39, 8.

⁵² C 2, 13 [14], 604-607; 14 [15], 607-609.

⁵³ C 4, 9, 653-655.

sentido de realizar plenamente su obra como en el sentido de vigor ético: la perfección de su naturaleza. Es el tema del tratado cuarto. El remate de esta perfección es la vida filosófica como la más noble de las ocupaciones, que se halla no sólo en los filósofos sino en los que la aman y la buscan por tener razón y voluntad⁵⁴.

La conclusión se impone. A través de todas estas luces: hermenéuticas, poéticas, científicas, artísticas, filosóficas, la función del intelectual-artista es ser noble y hablar de la nobleza para invitar a todos a este ejercicio de la nobleza como virtud que cuida de sí, de los otros, de lo otro y de Dios. Es una resonancia de la *epimeleia* griega y romana que aspira a convertir la vida en una obra de arte y a hacer de la ética, una estética de la existencia⁵⁵.

4. GIOTTO, EL ARTE Y EL ARTISTA

Ya mencionamos al Giotto cuando citamos a Dante y éste lo compara con los intelectuales escolásticos, dándole el mismo rango y cultura. Giotto, pintor, escultor y arquitecto florentino es la ejemplificación de todo lo que hasta aquí hemos planteado. Muy bien lo advierte el profesor Hans H. Hofstätter: "Con Giotto aparece por primera vez el cuadro autónomo, cuya composición forma un todo en el plano del espacio y del tiempo y pone al espectador en relación directa con el tema"⁵⁶. Si le creemos a Vasari en su *Vidas de los más célebres Pintores, Escultores y Arquitectos*⁵⁷, podemos acercarnos a su figura como artista desde rasgos y funciones muy específicas. Sobresale el telón de fondo de la interpretación de Vasari: "De una familia humilde de labradores nació el que había de elevar el arte de la pintura a un grado que jamás antes alcanzó, y que menos podía esperarse en aquel tiempo grosero en que el arte del diseño, las excelencias del buen dibujo conforme a las reglas, extraídas de la observación de la Naturaleza, eran desconocidas"⁵⁸. El texto subraya dos cosas: la primera es que Giotto, no obstante pertenecer al orden de los *laboratores*, por su arte puede parangonarse con el orden de la nobleza, tanto de los *oratores* como de los *bellatores*. Si a esta nobleza social, le añadimos el concepto dantesco de nobleza como "*lo no vil*", del que ya hablamos, entonces Giotto es un enamorado de la filosofía y de la amistad como razón de ser de su arte y de su relación con los otros, lo otro de la naturaleza y de Dios. Es el ámbito de la ya reseñada *epimeleia*. La segunda cosa, es la referencia al Medioevo como lo grosero, tosco, torpe, bárbaro, ignorante, oscuro, tétrico, nauseabundo..., que hizo carrera *ad nauseam* y todavía sigue marcando el modo ilustrado de referirse a este periodo histórico; no lo vamos a discutir; sólo lo consignamos; afortunadamente para

⁵⁴ C 4, 30, 690-691.

⁵⁵ Cf. FOUCAULT, MICHEL. *La inquietud de sí*, Siglo XXI, Madrid 1997.

⁵⁶ *La Baja Edad Media*, en *Enciclopedia Universal del Arte. La Edad Media Europea*. v. 5, Plaza & Janés Editores, Barcelona 1980; 269. Cf. CIRLOT, J. E. *Pintura gótica europea*, Labor, Barcelona 1969 (buena bibliografía en p.179-182); PANOFKY, ERWIN. *El significado de las artes visuales*, Ediciones Infinito, Buenos Aires 1970.

⁵⁷ E.M., Madrid 1976, 15-27.

⁵⁸ VASARI, GIORGIO. O. c., 15.

la historia y el mundo tétrico medieval, surgió la figura luminosa de Giotto: "Cimabue primero, y después su discípulo Giotto, cambiaron el rumbo de la pintura dirigiéndola por el camino verdadero. Al Giotto le corresponde, en razón de su genio, este avance enorme que solamente puede medirse considerando lo que era el arte de la pintura antes de él y lo que fue después"⁵⁹. Desde este telón de fondo se perfila entonces la figura del arte y del artista, en la interpretación de Vasari, en ruptura con el mundo medieval y creando un nuevo paradigma, gracias al Giotto.

Hasta los diecisiete años fue un humilde pastor de ovejas; oficio propio de campesinos y de *laboratores*; pero ya el genio y temperamentos artísticos del Giotto fueron aprovechados por él para observar la Naturaleza y fijar lo que le parecía bello por medio del dibujo⁶⁰. Estas expresiones: genio, observador de la naturaleza, dibujante de la realidad que le inspira desde joven sendos dibujos, recorren las páginas de Vasari. A este genio natural, don de los dioses o del Dios cristiano (Vasari no lo precisa; por ello damos la doble posibilidad), hay que agregar el azar, que no la Providencia: "quiso el azar que un día pasase por Vespignano Cimabue, que venía de Florencia en un viaje que realizaba por motivos de negocios. En un campo cerca del pueblo estaba Giotto con sus ovejas, entretenido en dibujar con un punzón sobre una piedra lisa a uno de aquellos animales. Cimabue quedó admirado de la exactitud del diseño y de su graciosa expresión, tanto más cuando supo, por boca del pastorcillo, que éste no había recibido lección alguna de arte"⁶¹. "*Alea jacta est*: la suerte está echada". No fue sino pasar el Rubicón: el muchacho marchó a Florencia con su protector y maestro. Entre los dos se creó una relación de maestro-alumno y de entusiasmo lleno de amistad: "hasta el punto de que antes de cumplir los veinte años no era nada lo que tenía que enseñarle Cimabue, quien no sentía celos, sino entusiasmo, ante los progresos del joven"⁶². El camino estaba expedito. Giotto, poseído por los dioses (es lo que significa etimológicamente entusiasmo) se dedicó a observar la Naturaleza con precisión, agarró los secretos de sus colores y formas, la reprodujo con fuerza y exquisitez, de modo que: "*es menester seguirla sin osar modificarla con los malos recursos de la falsedad como hacían los griegos*"⁶³. Interesante observación; si los medievales fueron groseros en su arte, los griegos, al menos en su pintura, no fueron geniales sino falsos; cae la consabida idea de los manuales historiográficos tradicionales de ver en el Renacimiento, ya anticipado por Giotto, una resurrección de la cultura griega y sus ideales culturales desde la *Paideia*. Ya poseído por los dioses, explotando su fantasía, "que no debe faltar en el artista verdadero"⁶⁴, "por feliz instinto de su genio"⁶⁵, nuestro artista se dedicó a representar a santos y vírgenes, "con todo el sentimiento celestial que les correspondía"⁶⁶, lo mismo

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, 16.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*, 17.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

“que personas humanas llenas de vida y de pensamiento interior, como el retrato que hizo de Dante Alighieri”⁶⁷, haciendo uso de la “audacia de los escorzos, en cuya dibujo se mostró el primero en el arte, no habiéndolos hecho más que rara vez antes”⁶⁸. Este retrato de Dante nos remite a otra idea fundamental de la vida del Giotto: su amistad, en este caso con Dante. La amistad fue una virtud muy valorada por griegos, romanos y medievales. Basta recordar, entre otros, el *Lisis* de Platón, el libro VIII de la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, el *De Amicitia* de Cicerón, las reflexiones de Agustín sobre la amistad, las meditaciones tomistas sobre la amistad desde el amor de benevolencia, que no de concupiscencia. Un pensador contemporáneo, Michel Foucault, ha vuelto a poner en el centro de la reflexión hodierna, la virtud de la amistad⁶⁹. Recordemos una expresión del Aquinate, que bien vale la pena acotarse en esta puesta en escena de la “*biografía*” del Giotto: “La amistad es el amor de mutua benevolencia que se funda en una comunión”⁷⁰. Dante y Giotto amigos le dan cabida a la idea de nobleza que desarrollamos a raíz de *El Convite*: más noble que la nobleza social es la nobleza de la amistad; desde ésta la vida se vuelve esa estética de la existencia como obra de arte y *epimeleia* que repetidamente hemos traído a colación. El desterrado en Rávena se siente florentino gracias a esta amistad con Giotto⁷¹, amistad que Vasari tilda de “*sincera y estrecha*”⁷².

Pues bien: preñado de genio y amistad comienza a desarrollarse la vida de Giotto; escenas vetero y neotestamentarias, santos y vírgenes, retratos, virtudes... surgen de su mano maestra: “hechas con el fuego íntimo que siempre animaba a sus obras”⁷³. Para Vasari sobresalen las tablas dedicadas a la vida de San Francisco⁷⁴. En éstas y las demás brilla el colorido, su expresión humana es conmovedora, el realismo es insospechado, la delicadeza, el refinamiento, el juego de colores, el empleo de los materiales son creativamente innovadores y verdaderos inventos que “pasmaba a los entendidos y a los simples contempladores”⁷⁵, entre otros, “al incomparable Miguel Angel Buonarroti”⁷⁶. Estas creaciones lo llevan al Olimpo de la fama y la gloria y, cosa no desdeñable, de la pecunia: el oficio del artista produce crematísticamente y es recompensado no sólo con veneración sino con dádivas nada exiguas ni despreciables. Papas, reyes, señores, clérigos, ciudades se disputan la tenencia de artistas en sus respectivos dominios como un signo de prestigio y de posición social. Giotto está al servicio de todos ellos: abadías de Florencia, Florencia, templos, palacios, Asís, Arezzo, Pisa, retratos por encargo,

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*, 24.

⁶⁹ Véase el bello ensayo consagrado a Foucault y, entre las reflexiones foucaultianas, a la amistad, de: BLANCHOT, MAURICE. *Michel Foucault tal y como yo lo imagino*, Pretextos, Valencia 1988.

⁷⁰ ST 1-2, q. 65, 5c; 2-2, q. 23, 1c et 5c.

⁷¹ VASARI, GIORGIO. O. c., 22.

⁷² *Ibid.*, 23.

⁷³ *Ibid.*, 18.

⁷⁴ *Ibid.*, *passim*.

⁷⁵ *Ibid.*, 19.

⁷⁶ *Ibid.*, 25.

Roma, papas, cardenales, señores feudales, Aviñón, Padua, Ferrara, Rávena, Lucca, Nápoles, reyes, Gaeta, Rímíni figuran en su destino y ocupación⁷⁷.

Ya en este Olimpo surge una anécdota que no es anecdótica: el papa Benedicto IX, conocedor de sus realizaciones, le envía un mensajero para proponerle que fuese a Roma y trabajara en la basílica de San Pedro. El mensajero lo halla en su estudio y le pide uno de sus recientes dibujos para mostrárselo al pontífice. La respuesta no se deja esperar: "Hízole una reverencia el pintor y, tomando un pincel que impregnó de bermellón, trazó en un cartón, sin vacilar y en un abrir y cerrar de ojos, un gran círculo, tan perfecto como si lo hubiese hecho despaciosamente y con un compás"⁷⁸. El nuncio papal queda desconcertado, máximo cuando lleva dibujos de los pintores más renombrados de Florencia: ¿Qué vale un cartón con un círculo rojo frente a estos otros dibujos?⁷⁹ Poco sabía de arte este mensajero, que de Hermes poco tenía y sí de Epimeteo. El sumo pontífice "comprendió inmediatamente la intención del florentino, que comentó con algunos de sus cortesanos aficionados y conocedores como él de las bellas artes"⁸⁰. Otra vez la suerte está echada y el Rubicón vuelve a ser atravesado: "todos rieron de buena gana de la ocurrencia del Giotto, que con tanta gracia daba a entender que su superioridad de artífice no necesitaba cotejarse con las pretensiones de ningún otro"⁸¹. Estas anécdotas revelan varias cosas: la labor del artista es inseparable de los mecenas que lo patrocinan y pagan⁸², la competencia entre artistas y mecenas se pone al orden del día en cuestiones de la actividad misma, el oficio del artista es reconocido social, política, económica y culturalmente: está al mismo nivel de escritores, pensadores y cultivadores de las artes liberales, las artes mecánicas dejan de ser serviles y ocupan el mismo estrato cultural de las liberales. Giotto ha contribuido a todo ello: "No tardó el Papa en hacerle ir a Roma, donde le honró extraordinariamente, prodigándole sus elogios y haciéndole pintar multitud de obras"⁸³, hasta tal punto que el inolvidable mecenas lo colmó de mercedes y ducados de oro⁸⁴. Ante tanta superioridad y a raíz de la anécdota con el círculo, surgió una paremia que se hizo famosa: "*eres más redondo (bobo, perogrullesco) que la O del Giotto*" (*Tu sei piu tondo che l'O del Giotto*)⁸⁵. Arte, artista y paremiología se dan la mano y la paremia, como síntesis de toda una manera de ver la cultura y expresar sus mediaciones simbólicas, entra a formar parte del río semántico y semiótico de la pragmática lingüística medieval. Vasari subraya este carácter del Giotto en forma especial: "Tuvo en vida el grande hombre fama de muy agudo en sus dichos, así como de gustar de burlas que nunca enfadaban y hacían reír a aquellos

⁷⁷ Vasari, en su relato, nos describe la producción del Giotto en cada una de estas estadias y servicios.

⁷⁸ *Ibid.*, 20.

⁷⁹ *Ibid.*, 20-21.

⁸⁰ *Ibid.*, 21.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² "*Se sentía también profundamente el arte en Francia, donde príncipes y grandes señores se afanaban por alhajar sus mansiones con el fruto del genio de los artistas, y de éstos eran reputados como los supremos de Europa los italianos*" (*Ibid.*, 22).

⁸³ *Ibid.*, 21.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

mismos a quienes iban dirigidas”⁸⁶. De estas bromas sobresale la jugada a Cimabue. Nuestro biografiado pintó una mosca en la nariz de un retrato que acaba de ejecutar su maestro. Éste entra en su taller, mira su obra e “intentó varias veces espantar la mosca con la mano, sin darse cuenta que estaba pintaba”⁸⁷. La risa, a la que Bajtin ha consagrado su célebre estudio: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*⁸⁸, no sólo transgrede la cultura oficial sino que la pone patas al revés, al crear mediaciones simbólicas que habitan el mundo desde lo otro de lo oficial. Este rasgo del Giotto es así muy significativo: el arte como risa transgrede y voltea los paradigmas de la cultura oficial y sus códigos desgranando otras alternativas para producir, reproducir y hacer circular el saber, el poder y el creer, ejes de toda cultura.

Esta estancia en Roma lo unió amistosamente con el “más concienzudo y maravilloso miniaturista que puede imaginarse”⁸⁹. No era otro que Oderico Aggobio, el miniaturista que vimos citado en los versos de Dante en el *Purgatorio*. El arte de las miniaturas medievales fue uno de los más representativos a nivel de producciones. En ambientes oscuros apenas iluminados surgen estas maravillas de colores y luminosidad especial, cuya plenitud puede verse en la miniatura flamenca y borgoñona, en especial las *Très riches heures du Duc de Berry*⁹⁰. Oderico Aggobio o de Gubbio “minió con exquisito arte muchos libros, códices y documentos de la biblioteca pontificia”⁹¹ y “Oderico Aggobio y otro, tal vez tan hábil miniaturista como Oderico (me refiero a Franco Bolognese), son citados por el excelso Dante Alighieri en uno de los cantos de ‘El Purgatorio’ de su Comedia”⁹². Los epítetos de Vasari son significativos: maravilloso, concienzudo, hábil, exquisito, excelso. Estos calificativos revelan que el arte y el artista no son los intrusos de la cultura ni los de menor rango frente a los cultivadores de las llamadas artes liberales. Ha caído lo que decía el Aquinate: “Las artes que se ordenan al trabajo de la razón se llaman liberales. Las que tienen que ver con las obras del cuerpo se llaman serviles”⁹³. Artista e intelectual corren parejos en la descripción de Vasari y Giotto es para él el prototipo del artista intelectual, como también el “*excelso Dante*”.

En este *Sitz im Leben* y gracias a “su agudeza de ingenio”⁹⁴, el artista puede hacer acciones políticas a través de sus obras. Es lo que sucede durante su estancia en Nápoles

⁸⁶ *Ibid.*, 27.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Barral Editores, Barcelona 1974.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Cf. DUFOURMET, JEAN. *Las muy ricas horas del Duque de Berry*, Biblioteca de la Imagen, Verona 1998. Una expresión del autor es muy significativa y resume, en nuestro sentir, la importancia de esta producción: “participando en la conquista de una imagen real del mundo y de la naturaleza, los hermanos Limbourg y sus sucesores nos han dejado una crónica de la vida principesca y una enciclopedia de una Edad Media acabándose que ve el universo en su estructura cósmica y su jerarquía social” (p. 2). El Duque de Berry vive entre 1340-1416. Giotto, según Vasari, entre 1276-1336. *Las muy ricas horas* se realizan entre 1410-1411.

⁹¹ VASARI, GIORGIO. O. c., 21.

⁹² *Ibid.*, 22.

⁹³ *Ibid.*, 22.

⁹⁴ VASARI, GIORGIO. O. c., 23.

al servicio del rey Roberto: "Cierta día pintó delante de Roberto un asno con una lujosa montura, a uno de cuyos lados se veían dibujadas las armas reales. Lejos de enfadarse, el rey se rió mucho de la ocurrencia cuando al pedir al Giotto que le explicara qué significaba aquello le manifestó que el asno era el pueblo esperando que sobre la elegante albarda le montase su amo"⁹⁵. Esta idea aparece claramente en El Aquinatense cuando pone como condición de posibilidad del ejercicio del poder la búsqueda del bien común⁹⁶; la misma idea aparece en *el Convite* de Dante cuando determina el *Arte imperial* como el arte del buen gobierno y de la justicia, el arte de promulgar leyes aptas para el buen gobierno de los súbitos⁹⁷. Al artista le corresponde por oficio anunciar y denunciar los abusos políticos; en este sentido su misión es profética en el sentido cristiano del término: denuncia la opresión y anuncia la liberación. Es lo que hace Giotto con el rey Roberto y en la figura de la joven acusada de adulterio por haber parido un hijo negro. En esta pintura, "dibujo suelto y pulido, colorido espléndido, variado de tonos en los ropajes, cálido en las carnes de las mujeres y hombres"⁹⁸, el artista muestra a la mujer en su hermosura exterior como limpia de toda culpa, a pesar de la mirada furiosa de su marido; es que el exterior es signo del interior en cuanto la belleza externa sólo puede ser medida desde la belleza interna⁹⁹ y las obras de arte deben mostrar "a los siglos venideros la espiritualidad de los hombres y de las ciudades"¹⁰⁰.

El remate vasariano de la vida y obra de Giotto termina con la interpretación que hace de la última obra del artista: el campanario de Santa María del Fiore de 1334: sus cálculos, dirección y armonía arquitectónica. Allí nuestro artista mezcló las tres grandes y nobles artes: pintura, escultura y arquitectura. El llamarlas nobles vuelve a aludir a su situación, no ya de serviles, sino de nobles y no viles ni torpes frente a las artes liberales. De ahí la leyenda que en su escultura, realizada por Benedetto de Maiano, colocó "el divino poeta" Angelo Poliziano: "La pintura, ya muerta, con mi mano yo la resucité, de tal manera, que en ella se mostró naturaleza con cuanto de esplendor la pertenece. Mi fama se elevó hasta las estrellas cual de la torre el son de la campana. Yo soy el Giotto, y mi solo nombre lo dice todo más que el mejor cántico"¹⁰¹.

A MODO DE EPÍLOGO

Dejemos que sean los mismos medievales los que saquen "nuestras conclusiones":

⁹⁵ O. c., 23.

⁹⁶ ST 1-2, q. 92, l ad 3.

⁹⁷ C 4, 9, 654-655.

⁹⁸ VASARI, GIORGIO. O. c., 24.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.* Vasari alude a la tumba del obispo y señor de Arezzo, Guido Tarlati de Pietramala, encargada por sus familiares a nuestro artista; este Guido fue caudillo del partido gibelino en Toscana, lo cual remite a la lucha entre güelfos y gibelinos, de la que el mismo Dante participó y por la que fue expulsado de Florencia. Los problemas políticos no fueron ajenos, pues, a ambos artistas y amigos.

¹⁰¹ *Ibid.*, 27.

- Buenaventura:

"Todas las cosas son, por lo tanto, bellas y en cierto modo agradables; y no hay belleza ni deleite sin proporción, y la proporción se halla... en los números: es necesario que todas las cosas tengan una proporción numérica y, por consiguiente, 'el número es el modelo principal en la mente del Creador' y el rastro principal que, en las cosas, conduce a la sabiduría"¹⁰². "Cuán gran resplandor se producirá cuando la luz del sol eterno ilumine las almas glorificadas... Una alegría extraordinaria no puede ser ocultada, surgen la alegría y el júbilo y los cánticos de cuantos verán el reino de los cielos"¹⁰³. "Porque es evidente que a la imagen se la considera bella cuando está bien pintada, y también se dice que es bella cuando representa bien aquello de lo que es imagen. Y que esta sea otra razón de belleza resulta del hecho de que puede existir sin la otra; por la misma razón por la que se dice que la imagen del diablo es bella cuando representa bien la fealdad del diablo y por este aspecto es ella también fea"¹⁰⁴.

- Guillermo de Conches: "La belleza del mundo es todo lo que aparece en cada uno de sus elementos, como las estrellas en el cielo, los pájaros en el aire, los peces en el agua, los hombres sobre la tierra"¹⁰⁵.

- Juan Escoto Erígena:

"Como la verdadera razón no duda en afirmar, todas las cosas que en una parte del universo son malas, deshonestas, torpes, míseras, y son consideradas crímenes por quien no puede ver todas las cosas, en la visión universal, como sucede con la belleza de un cuadro, no son ni delitos, ni cosas torpes o deshonestas, ni malas. En efecto, todo lo que está ordenado según los diseños de la divina Providencia es bueno, es bello, es justo. ¿Hay algo mejor que del enfrentamiento de los contrarios se obtenga la alabanza inefable del universo y del Creador?"¹⁰⁶

- Anónimo:

"Pero los colores naturalmente necesarios para miniar son ocho, esto es, el negro, el blanco, el rojo, el amarillo, el azulado, el violáceo, el rosáceo y el verde... Y puesto que siempre es mejor la práctica que la teoría, no voy a explicar detalladamente cuanto sé: 'A buen entendedor pocas palabras bastan'"¹⁰⁷.

- Hugo de San Víctor:

¹⁰² *Itinerarium mentis in Deum* II, 7.

¹⁰³ *Sermones* VI.

¹⁰⁴ *Comentario a las Sentencias* I, 31, 2.

¹⁰⁵ *Glosae super Platones*.

¹⁰⁶ *De divisione naturae* V.

¹⁰⁷ *De arte illuminandi* I.

“¿Hay algo más bello que la luz que, aun no teniendo color en sí misma, sin embargo hace aparecer los colores de todas las cosas iluminándolas?”¹⁰⁸

- Roberto Grossatesta:

“... ya la belleza es armonía y adecuación de sí a sí misma y de cada de sus partes a sí misma y entre ellas y armonía del todo, y del todo mismo a todas las cosas”¹⁰⁹.

Toca poner fin a nuestro *excursus*. Unas palabras de Dante harán este final: “Ha de saberse, pues... que el arte se encuentra en tres situaciones, es decir, en la mente del artista, en el instrumento y en la materia elaborada por el arte”¹¹⁰.

¹⁰⁸ *Eruditio didascalica* XII.

¹⁰⁹ *Comentario a los Nombres divinos* VII.

¹¹⁰ *La Monarquía* 2, 2.

