

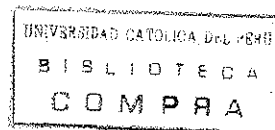
**Alianza Forma**

Frederick Antal

**El mundo florentino  
y su ambiente social**

**La república burguesa anterior a Cosme de Médicis:  
siglos XIV-XV**

**Versión española de  
Juan Antonio Gaya Nuño**



**Alianza Editorial**



## Índice general

<i>Prólogo a la edición española</i> .....	13
Prefacio .....	15
Introducción .....	17

### I. LOS FUNDAMENTOS. SIGLO XIV Y PRINCIPIOS DEL XV

1. Historia Económica, Social y Política .....	27
--	----

Causas de la prominente importancia de Florencia. La industria textil, pp. 27-28. El comercio, pp. 29-30. La banca, pp. 30-31; los banqueros florentinos y la Curia, pp. 32-33; los banqueros florentinos y los príncipes, pp. 33-34. La clase media, organizada en gremios, se sobrepone a la nobleza a finales del s. XIV y desde entonces gobierna la ciudad, pp. 34-35. La clase media alta y los gremios mayores, pp. 35-37. Relaciones sociales y políticas entre la clase media alta y la nobleza, pp. 37-38. La clase media baja organiza gremios menores; conflictos con la clase media alta, pp. 37-38. Los contrastes sociales de los grandes gremios textiles, pp. 37-38. Gobierno del Duque de Atenas (1342), sus consecuencias sociales y políticas, pp. 37-38. Gobierno de los sectores medios de la burguesía desde 1340 a 1370, pp. 38-39. Revuelta de los *ciompi* y su derrota en 1378, pp. 39-40. Supremacía de la clase media baja (1378-82) y su derrota, pp. 39-41. Gobierno de la clase media alta a partir de 1390, p. 42. Situación económica de Florencia a principios del siglo XV; pp. 42-43. Costumbres sociales de la clase media alta a principios del siglo XV, pp. 42-43. Subida al poder de los Médici, pp. 44-45.

2. Ideas Políticas, Económicas y Sociales .....	47
---	----

Ideas políticas, económicas y sociales en el sistema de Santo Tomás de Aquino, pp. 47-48. Teorías económicas y sociales de la Iglesia después de Santo Tomás (Dominici, San Bernardino), pp. 49-52. Teorías políticas de la Iglesia después de Santo Tomás, pp. 53-54. Puntos de vista y consignas de la clase media florentina en cuestiones económicas, sociales y políticas, pp. 55-56. Derecho romano, patriotismo florentino y renacimiento de la Antigüedad clásica, pp. 56-58. Ideas económicas, sociales y políticas de la *Crónica* de Villani, pp. 56-57. Escritos profanos sobre eco-

nomía práctica en Florencia, pp. 57-59. Actitud general de los humanistas en cuestiones económicas, sociales y políticas, pp. 59-60; de Boccaccio, p. 61; de Salutati, pp. 62-63; de Bruni, pp. 63. Características de los discursos políticos florentinos a principios del s. xv, p. 64. Ideas económicas, sociales y políticas de Poggio, pp. 63-64; de los sectores inferiores, pp. 64.65.

### 3. Historia del sentimiento religioso ..... 67

Las sectas y las diferentes clases sociales, pp. 67-70. San Francisco y la Orden franciscana, pp. 69-72. Lucha entre la Curia y los espiritualistas franciscanos en lo referente a la pobreza, pp. 73-74. Nueva actitud de la Orden franciscana en cuanto a la pobreza: expulsión de los espiritualistas y de los *fratricelli*, pp. 75-78. Los franciscanos observantes (San Bernardino), pp. 77-78. La Orden dominica y los observantes dominicos (Dominici), pp. 78-79. El papel social desempeñado por los franciscanos y los dominicos en Florencia, pp. 79-80. Sistemas teológicos de los franciscanos y dominicos, pp. 80-84. Las Ordenes monásticas en Florencia, p. 85. Influencia ejercida en Florencia por las Ordenes monásticas a través de sus sermones, pp. 85-86; a través de las hermandades, pp. 85-86. Características del sentimiento religioso de la clase media alta, p. 86-87. Las visiones de Santa Brígida, p. 86. Las buenas obras, pp. 86-87. Apoyo prestado por el clero a la clase media alta en cuestiones económicas, p. 87. Alianza política entre la Curia y la clase media alta, pp. 87-88. Actitud crítica de la clase media frente la Curia en los períodos democráticos (de 1370 a 1380), pp. 88-89. Actitud política de la clase media alta frente a la Curia a principios del s. xv, pp. 88-90. Sentimiento religioso de las clases sociales inferiores, pp. 89-90.

### 4. Filosofía, erudición y literatura ..... 91

Actitud de la clase media florentina hacia el tomismo, el nominalismo y el averroísmo, pp. 91-92. Su actitud general hacia la cultura antigua, pp. 92-94. Su actitud y la de los humanistas hacia la filosofía clásica, pp. 94-96. Circunstancias en que tuvo lugar la conquista de la cultura clásica en Florencia, pp. 95-96. Petrarca y Boccaccio, pp. 95-96; Salutati, Bruni, Niccoli y Poggio, pp. 96-97. Actitud de los intelectuales conservadores hacia la cultura clásica, pp. 97-98. La influencia conservadora de las Enciclopedias y de la *Divina Commedia* en cuestiones de erudición, pp. 98-100. Importancia concedida a las ciencias naturales y a las matemáticas, pp. 100-101. Ambiente social de algunas obras literarias que inspiraron las artes visuales, pp. 101-102.

## II. EL ARTE DEL SIGLO XIV

### 1. Visión general ..... 105

Elementos racionales e irracionales en las ideas de la clase media alta de Florencia, pp. 105-106. Su sentimiento religioso y su cultura, pp. 107-108. Sus exigencias artísticas, pp. 108-109. Sentimiento religioso y cultural de los sectores inferiores: sus exigencias artísticas, pp. 108-111.

### 2. Arquitectura ..... 113

Grandes empresas para la construcción de edificios públicos desde finales del s. XIII, pp. 113-114. El estilo de las iglesias florentinas, pp. 114-115. Edificios profanos menores, p. 116-117.

### 3. Pintura y escultura ..... 119

#### A. Análisis general ..... 119

#### B. Pintura religiosa ..... 121

##### a) Representaciones de Cristo, de la Virgen y de los santos ..... 121

#### Consideraciones generales ..... 121

Evolución de los asuntos como consecuencia de las nuevas ideas de la clase media, pp. 120-121. Algunas consecuencias formales de los asuntos nuevos, pp. 121-122. Fuentes literarias para las representaciones de la vida de Cristo y de la Virgen, pp. 122-123. Nueva concepción de la representación de Cristo en la Cruz, pp. 122-123. El Varón de Dolores, p. 122. Variaciones en la forma de representar a la Virgen, pp. 122-125. La Madonna de la Humildad, p. 129; la Madonna de la Merced, p. 129; el retablo de la Virgen con santos, pp. 129-130. Literatura sobre la representación de las vidas de los santos, p. 130. Retablos con un solo santo, pp. 130-131. Representación de los santos dominicos, pp. 131-132; de los santos eremitas, p. 132; de San Francisco, pp. 133-134; del Apocalipsis, pp. 134-135; del Antiguo Testamento, p. 136.

#### Desarrollo estilístico ..... 136

Giotto, pp. 136-144; sus protectores, pp. 136-137; su posición social y sus ideas sobre la pobreza, p. 137; sus frescos de Padua, p. 139; Giotto y Cimabue, p. 140; los frescos de Giotto en Santa Croce, p. 141; Giotto y Duccio, pp. 141-142. El Maestro de Santa Cecilia, pp. 143-144. Pacino de Buonaguida, p. 144. Los encargos más importantes del s. XIV posteriores a Giotto, pp. 145-146; encargos de esculturas, pp. 146-147. Características generales de la pintura florentina posterior a Giotto, p. 147; el estilo de Giotto y el taller de Giotto, p. 148. El taller de Giotto en Asís, pp. 148-149. Taddeo Gaddi, pp. 149-151. Relación entre la pintura florentina y la sienesa después de Giotto, pp. 150-151; Simone Martini, pp. 153-154. Pietro Lorenzetti, pp. 153-154. Ambrogio Lorenzetti, p. 154. Maso di Banco, p. 155. Bernardo Daddi, pp. 155-161. Aparición de Madonna de la Humildad, p. 156. El iluminador Biadaolo, pp. 159-160. El Maestro de las Figuras Dominicas, p. 161. Jacopo del Casentino, pp. 162-164. Los frescos del cementerio de Pisa y su relación con la pintura florentina, pp. 164-165. Nardo di Cione y los frescos de la capilla Strozzi, pp. 164-165. Andrea Orcagna y el retablo Strozzi, pp. 166-167. Jacopo di Cione, p. 167. Las relaciones entre la pintura florentina y la sienesa desde 1360 a 1670, pp. 168-169. Giovanni da Milano, pp. 169-170. Niccolò di Tommaso, pp. 170-171. La Visión de Santa Brígida y la Natividad, pp. 171-172. Andrea da Firenze y los frescos narrativos de la Cappella Spagnola, pp. 172-173. Agnolo Gaddi, pp. 175-176. Gherardo Starnina, p. 178. Antonio Veneziano, pp. 178-179. Giovanni del Biondo, pp. 179-180. Spinello Aretino y los frescos de San Miniato, pp. 180-181. Niccolò Gerini, pp. 183-184. Las Miniaturas de la leyenda de Santa Margarita, pp. 184-185. Las miniaturas benedictinas, p. 185.

b) Arte simbólico y alegórico .....	185
Consideraciones generales .....	185
Los ciclos de la Redención, pp. 186-187. Fuentes literarias y del arte simbólico y alegórico, pp. 188-189.	
Desarrollo estilístico .....	189
Los frescos de Giotto de las Virtudes y Vicios en Padua, pp. 189-190. Alegorías franciscanas del taller de Giotto en Asís, pp. 190-191. Los relieves del Campanile de la catedral con el ciclo de la Redención, pp. 191-192. La alegoría de la muerte en Asís, pp. 192-193. Representaciones de los Tres Vivos y los Tres Muertos, pp. 196-197. Los frescos alegóricos de la Capella Spagnola pintados por Andrea da Firenze, pp. 197-198. El fresco de la Misericordia del Bigallo, pp. 199-200. Miniaturas de las buenas obras, pp. 200-201. Las ilustraciones de un manuscrito florentino del <i>Speculum</i> , pp. 203-204.	
C. Pintura profana .....	204
Representaciones del Escarnio, pp. 204-205. Las Miniaturas del iluminador Biadaio-lo que representan el comercio florentino del trigo, pp. 205-209. El fresco de los niños expósitos del Bigallo pintado por Gerini, p. 208. El ciclo de los frescos de la <i>Chastelaine de Vergi</i> del Palacio Davanzati, p. 208. Las miniaturas de la <i>Divina Commedia</i> , pp. 209-210. Las miniaturas del <i>Documenti d'Amore</i> de Francesco da Barberino, pp. 210-211. Las miniaturas de la <i>Crónica</i> de Villani, pp. 211-212. Las miniaturas del <i>Ammaestramenti degli Antichi</i> de Bartolommeo de S. Concordio, pp. 211-212. Motivos antiguos en el arte florentino del s. XIV, pp. 211-212.	
4. Posición social de los artistas. Criterios coetáneos acerca de su arte ..	213
Puntos de vista de la Iglesia en materia de arte, pp. 213-214. Escritos profanos sobre arte en Italia, pp. 214-215; Cennini, p. 216. La posición de los artistas en el gremio y en la Compañía de San Lucas, pp. 217-218. El reglamento de los pintores, p. 218. La organización de los talleres de los artistas, pp. 218-219. Los contratos de los artistas, pp. 219-220. Libertad del artista, p. 221.	

### III. EL ARTE DEL SIGLO XV

1. Visión general .....	225
Elementos racionales e irracionales en las ideas de los diferentes sectores de la clase media florentina: sus exigencias, pp. 225-228.	
2. Arquitectura .....	229
Los edificios civiles de Brunelleschi, pp. 229-230. Las iglesias de Brunelleschi, pp. 230-231.	
3. Pintura y escultura .....	233

A. Análisis general .....	233
Tipos de encargos, p. 233. Asuntos religiosos, pp. 233-234. Los retratos, pp. 233-234. Los <i>cassoni</i> , p. 235.	
B. Encargos principales .....	235
Encargos pictóricos, pp. 235-236. Encargos escultóricos, pp. 237-238.	
C. Pintura religiosa .....	239
Brunelleschi escultor y la Antigüedad clásica, p. 239. Nanni di Banco y la Antigüedad, p. 239. El joven Donatello y la Antigüedad, pp. 239-240. Masaccio y los frescos del Carmine, pp. 241-243. Representaciones de los Reyes Magos de Masaccio y de Gentile da Fabriano, pp. 242-243. Gentile da Fabriano, pp. 244-246; Lorenzo y Monaco, pp. 247-248; su ambiente y las características generales de su arte, pp. 247-250; sus asuntos principales y la manera de representarlos, pp. 249-252; los ermitaños de Lorenzo y la Tebaida de Starnina, pp. 251-252; las representaciones de los Reyes Magos de Lorenzo y el estilo de su última época, pp. 252-254. Relación de los otros artistas del periodo Albizzi con los estilos de Masaccio, de Gentile y de Lorenzo Mónaco, pp. 256-257; y con el de Massolino, pp. 257-258. Pintores conservadores: la última fase de Gerini, pp. 260-261. Mariotto di Nardo, pp. 261-262; Cenni di Francesco, p. 261. Rossello di Jacopo Franchi, Giovanni dal Ponte, Bicci di Lorenzo, p. 262. Francesco d'Antonio, Andrea di Giusto, pp. 262-263. Pintores cortesanos: Maestro del Bambino Vispo, pp. 263-264; Maestro del Juicio de París, pp. 265-266. Obras tempranas de Fra Angelico, pp. 269-270. Ghiberti y el joven Donatello, pp. 270-271. Los frescos de Uccello y otros en el Chiostrro Verde, pp. 272-273. El joven Filippo Lippi, p. 274.	
D. Transición entre la pintura religiosa y la profana .....	274
Platos para conmemorar un nacimiento, pp. 274-275. Las Artes Liberales representados en un <i>cassoni</i> (Giovanni dal Ponte), pp. 275-276. Miniaturas para la <i>Divina Commedia</i> , p. 276. Los frescos de la historia del papa Alejandro III pintados por Spinello Aretino en Siena, pp. 276-277. Representaciones de la Consagración de una Iglesia, pp. 276-277. El fresco de la consagración de la Orden carmelita, de Filippo Lippi, pp. 277-278. Dibujos para ilustrar el viaje de un dominico a Palestina, p. 278. Retratos de donantes y retratos independientes, p. 279.	
E. Pintura profana .....	279
<i>Cassoni</i> con representaciones de la fiesta de San Juan Bautista, pp. 279-280. <i>Cassoni</i> con escenas de diversiones cortesanas, platos nupciales y miniaturas, pp. 280-282. <i>Cassoni</i> con motivos orientales, pp. 283-284. Los cuentos de Boccaccio en los <i>cassoni</i> , pp. 283-285. Ilustraciones de Petrarca en los <i>cassoni</i> , p. 285. Los <i>cassoni</i> y las historias amorosas de la Antigüedad, p. 286. El Maestro del Juicio de París, pp. 286-287. Diferentes interpretaciones de la Antigüedad en diversos tipos de pintura, pp. 286-287.	
4. Posición social de los artistas. Criterios coetáneos acerca de su arte ..	289
Características generales de la posición social del artista, p. 289. Teoría sobre el arte, pp. 289-290; Filippo Villani, pp. 290-291; los <i>Commentarii</i> de Ghiberti, pp. 291-292. Posición social de los artistas más avanzados, pp. 292-293.	



Notas .....	295
Índice de ilustraciones .....	365

## Prólogo a la edición española

*El libro que hoy ponemos en manos del lector de habla hispana es algo más que una investigación erudita; es una visión de todo cuanto puede ser visto tras la más brillante superficie de un importante período artístico. En realidad, un procedimiento que entiendo marcará época, iniciándola en lo que se refiere a la disección de lo que hasta ahora no era analizado sino en sus matices más placenteros. Desde ahora —y dando por supuesto que la compleja técnica expositiva de Frederick Antal contará con numerosos cultivadores— será imposible despachar el estudio de una escuela pictórica con un estudio estético de sus accidentes más relevantes. Será necesario un trabajo bastante más cuidadoso de las mil complejas circunstancias que rodeaban al artista y a su mundo estrictamente profesional.*

*En efecto, las condiciones sociales y económicas que posibilitan la creación artística, el panorama de hechos que normalmente se encogen y ocultan aun a los ojos de sus contemporáneos, las leyes de varia procedencia que marcan un determinado nivel de vida, los metabolismos del gusto —siempre obedientes a otras causas—, la evolución de las ideas religiosas, otros mil factores extremadamente decisivos que no se solían exponer cuando se procuraba exaltar la belleza de una tabla de Mariotto di Nardo o de un fresco de Giotto, quedan patentes en este libro. Muy bien pudiera ocurrir que el amante de la belleza por sí misma se escandalizara ante una autopsia tan inclemente como la de Antal, enseñados cual estamos todos a no ver en el arte sino una graduación de aportaciones estéticas. Las cuales continúan subsistiendo, ciertamente, pero respaldadas por un implacable razonamiento de sus trasfondos y de sus determinantes de todo orden extraestético. El aparato documental de que se sirve el autor es sumamente complejo, y sus razonamientos parecen desviarse con frecuencia hacia hechos poco relacionados con el arte. No importa. Sígase la lectura y pronto se verá cómo esas pretendidas evasiones del asunto que da título a este libro vuelven al tema del mismo. Y aún más exactamente, su pertinencia se hace tan clara que, para el atento lector, mucho del arte florentino que está acostumbrado a amar cobrará nuevos matices y novísimas valoraciones.*

*Pero sí hemos de anticipar que no estamos abriendo un libro fácil ni repleto de amenidades. Este de Antal es un mecanismo de muy cruzadas y entrecruzadas circunstancias, exigentes de comprensión multiforme. Se va a hablar aquí de salarios, de gremios, de comercio, de política, de rivalidades de orden religioso, de afición a muy distintas cuestiones culturales y humanísticas. Se hablará también de arte, pero de un*

arte que no es sino el resultado de muchas determinantes extrañas a él en principio. En realidad, el de Antal es un libro sobre Bellas Artes en que éstas no son tratadas per se, sino como consecuencia de unas actividades sociales sumamente imperfectas y discutibles. Sólo el mejor lector, el capaz de conservar su capacidad de entusiasmo ante la creación bella, quedará persuadido, al acabar la lectura, de que ese su mundo predilecto sale de la investigación de Antal absolutamente ileso.

\* \* \*

Algo más debo advertir acerca de este importante y difícil libro. Como ya asevera su autor en el prefacio, la lengua del que lo hemos traducido no es la materna de Antal, y por ello, éste pide excusas. En efecto, bien se advierte el hecho. Frederick Antal no es precisamente un estilista del idioma inglés, y, antes bien, lo convierte en una lengua reiterativa, pleonástica y nada fluida. El traductor tenía que optar entre una versión libérrima del original o una literalidad casi absoluta. En el primer caso, la acumulación de datos se oponía al buen éxito deseado. En el segundo, la versión española habría quedado difícilmente legible. Una postura intermedia, buscando esa literalidad en lo posible, pero sin esclavizarse a ella, ha sido la adoptada, entendiéndola como la más fiel al espíritu original del volumen. No se trataba de entregar al lector español la obra de ningún clásico, sino una seria investigación que sólo ha podido permitirse la avidez de nuestro tiempo para con la verdad.

J. A. GAYA NUÑO

## Prefacio

Este libro fue escrito entre 1932 y 1938. Circunstancias exteriores, entre ellas la guerra, dilataron su publicación hasta 1947, con lo que he cumplido, tan literal como involuntariamente, el postulado horaciano *nonumque prematur in annum*. Pero entre tanto —y esto no es poesía— he procurado, en tanto lo permitían las condiciones de esos años, poner al día el original con referencias a lo publicado durante el intervalo. Y más grato que volver la vista al forzado retraso, será recordar las varias ayudas que han facilitado este libro. Siento la más sincera gratitud hacia la Society for the Protection of Science and Learning, que me permitió trabajar durante tiempos particularmente difíciles. El profesor F. Saxl, director del Warburg Institute, me ayudó eficazmente en la redacción del volumen. A Mr. Herbert Read debo mucho por su acogida comprensiva en cuanto a cuestiones relacionadas con la publicación. Conversaciones con colegas, particularmente con el Dr. Gronau, con el profesor R. Offner, de la Universidad de Nueva York, con Mr. Pope-Hennessy, con Mr. P. Pouncey y con el Dr. E. Wind, me han sido muy útiles para esclarecer diversos extremos. El Dr. Gronau y el profesor Offner, además del profesor O. Siren, del Museo de Estocolmo, han sido generosos en extremo al brindarme reproducciones gráficas. Muy agradecido estoy a Sir Robert Witt por el reiterado uso que he podido hacer de la Art Reference Library. Deseo dar cálidas gracias, individuales y colectivas, a los numerosos museos públicos y a los propietarios de colecciones privadas cuya cortesía me ha hecho posible la reproducción de pinturas pertenecientes a unos y otras. En fin, estoy particularmente obligado al profesor E. Weekley y a los siguientes amigos y colegas que me han ayudado a superar las dificultades de expresión, toda vez que el inglés no es mi lengua materna: A. Blunt, J. Byam Shaw, G. Clutton, P. Floud, Dr. F. D. Klingender, C. Mitchell, D. Streatfield y A. West. Y no podría concluir este Prefacio sin rendir un sentido y sincero tributo a mi esposa, por los ánimos, paciencia y sentido crítico que me comunicó.

FREDERICK ANTAL

Londres, 1947.

## Introducción

En la gran sala central de la National Gallery de Londres cuelgan simétricas<sup>1</sup> dos tablas de la Virgen con el Niño: una es de Masaccio, la otra de Gentile da Fabriano (Láms. 122 y 123). Ambas fueron pintadas en Florencia, y sus fechas, 1426 y 1425, no difieren sino en un año. Sin embargo, existe entre las dos pinturas una gran diferencia.

La de Masaccio es realista, sobria y claramente definida. Los personajes sacros tienen un marcado acento telúrico. María se nos presenta como una mujer sencilla y un tanto cansada. El niño, completamente desnudo, aún muestra menos su carácter divino, y parece más bien un Hércules que un Niño Jesús. Sus manos no se unen en un gesto ritual, sino que se chupa el pulgar como cualquier criatura humana. Este concepto realista está en consonancia con la manera de estar tratadas las figuras y con su colocación en el espacio. La estructura de éstas es bien clara, así como sus posturas. El sencillo atavío de María y el plegado de su manto revelan claramente la conformación de su cuerpo. La desnudez del Niño Jesús coopera al mismo propósito: evidentemente, el artista atribuye la mayor importancia a los problemas del cuerpo humano. El restringido uso del color (azul del manto, rosa carmín de la túnica, gris piedra del trono) y la iluminación meticulosamente calculada también procuran reforzar el modelado. El espacio y la colocación de figuras y objetos reciben un trato tan racional como el de las propias figuras. El trono de María retrocede hacia el fondo abreviándose casi con precisión de libro de texto. En el fondo, la profundidad se consigue con unos escalones que conducen al trono. Éste queda sólidamente erigido en el centro de la pintura-espacio, con dos ángeles colocados delante y otros dos detrás, para valorar aún más la profundidad. Todas las figuras de la tabla se agrupan con equilibrio natural, propiciando una limpia y sencilla composición de horizontales, verticales y tranquilas diagonales.

El cuadro de Gentile nada tiene de esta claridad y objetividad y absolutamente nada de la austeridad del de Masaccio. El atuendo y actitud de María son los de una graciosa y encantadora reina entronizada con amorosa pompa en la corte de los cielos. Su manto, abierto por delante, deja entrever sus ropas ricamente ornamentadas y, comparado con los de Masaccio, adquiere escasa plasticidad. Hieráticamente sentada, sin el acortamiento de perspectiva que valora el volumen de su cuerpo en el cuadro de Masaccio, Gentile no construye su figura robustamente

desde dentro, sino que la define por medio de líneas ondulantes y rítmicas. Sus manos carecen de firmeza al sostener al niño, y, delicadamente dobladas, despliegan sus dedos con elegancia. También el ropaje sirve a un propósito distinto que el de Masaccio, dado que no se emplea para dar importancia al modelado del cuerpo, sino con el objeto de crear una delicada fluctuación de líneas rítmicas a su alrededor. No cae en pliegues naturales de acuerdo con las leyes de la gravedad, sino que está dispuesto en graciosos y decorativos paños. El Niño Jesús de Gentile es un hijo de familia rica; viste rico atuendo bordado de oro y se cubre con oscuro manto dorado, de forma que no queda al descubierto ninguna parte de su cuerpo. La pompa cortesana es tan característica del asunto como el plano de sus dos dimensiones lo es de la forma. Las colgaduras y almohadones del trono son de costosos tejidos, así como los de las ropas de María, reforzando el efecto del entretendido bidimensional de ropajes y figuras. El gran despliegue del paño del fondo con sus grandes flores doradas acentúa aún más el carácter preponderantemente decorativo y falto de profundidad de la pintura, así como los ángeles alargados que forman la corte de la Virgen y que disfrutan de tan escaso espacio, colocados como están unos encima de otros. La impresión producida por el conjunto es la de una superficie cubierta con ricos materiales en la cual han sido introducidas las figuras según un esquema rítmico.

¿Cómo pudieron ser pintados estos dos cuadros tan diametralmente distintos en la misma ciudad y al mismo tiempo? ¿Qué contestación puede dar a esta pregunta la historia del arte?

La historia del arte, según se comprendió hasta ahora, hacía primeramente un análisis formal de la severa composición de Masaccio y una descripción del oscilante ritmo lineal de la de Gentile. Intentaría explicar la diferencia entre estas dos pinturas diciendo que cada una corresponde a distinta corriente estilística, una de las cuales se llama «clásica» o «renacentista» y la otra «gótica tardía»<sup>2</sup>. Porque cada estilo tiene su propio desarrollo específico y la historia del arte es la historia de los estilos.

Más ¿pueden sólo ser explicados los estilos poniendo sobre cada uno una etiqueta y describiendo sus características? En otras palabras, ¿se explica la coexistencia de varios estilos en el mismo período sólo con establecer el hecho de que coexisten?

Una y otra vez se ha intentado explicar cómo pueden ocurrir estas coincidencias. Una de las respuestas que suelen darse es que los artistas estudiados pertenecen a distintas generaciones, y entonces el estilo del más joven de los artistas es definido corrientemente como «avanzado» y el del más viejo como «reaccionario». En el caso que nos ocupa, el estilo de Masaccio puede ser considerado como avanzado y el de Gentile como reaccionario. Pero ¿y si los artistas no sólo son contemporáneos, sino coetáneos también? He seleccionado estos dos cuadros porque la identidad de asunto, fecha y paradero actual son especialmente apropiados para tal comparación, mas ¿que ocurriría si sustituyéramos a Gentile por uno de sus más jóvenes imitadores, Antonio Pisano, famoso también en toda Italia? O, si deseamos reducir el caso únicamente a Florencia, ¿qué sucedería si comparásemos la obra de Masaccio con el estilo contemporáneo de artistas tan impecados como Fra Angelico o Paolo Ucello? En cualquier caso, encontramos discrepancias

estilísticas tan importantes sustancialmente como en la anterior comparación.

¿Cuáles son los caracteres por los que la historia del arte, basándose solamente en el criterio de estilo, clasifica a ciertos artistas como avanzados y a otros como regresivos? En general, el estilo más antiguo se clasifica como reaccionario mientras el más reciente como avanzado. Pero las cosas no son tan sencillas. Riegl y Dvorak, los dos grandes historiadores de la escuela vienesa, han demostrado que la acentuación del naturalismo no es necesariamente la característica esencial de un estilo más reciente, sino que, por el contrario, el desarrollo cronológico se dirige a menudo en dirección opuesta. La corriente de la pintura florentina después de Masaccio pertenece a este caso; ningún pintor de la segunda mitad del siglo XV siguió realmente la tradición de Masaccio, y toda la pintura de este período puede ser clasificada más o menos como «gótica tardía». ¿Quiere esto decir que debamos considerar como reaccionarios a artistas tan insignes como Botticelli o Filippino? ¿Tenemos derecho a describir como regresivo el arte de largos períodos o de siglos enteros?

Podríamos aducir otra explicación refiriéndonos a la «influencia», dado que las variaciones de estilo e incluso la coexistencia de varios son a menudo adscritas a distintos influjos. En el caso que nos ocupa, acaso podría ser descrito el estilo de Masaccio como «específicamente florentino», mencionando quizá la influencia de Giotto, mientras que en el de Gentile, artista no nacido en Florencia, podría hacerse referencia a influencias del norte de Italia, francesas, umbrias y sienesas. Mas ¿cómo se producían estas influencias? ¿Por qué algunas afectan a unos estilos y no a otros? El estudio de influencias tan confusas y frecuentes requiere explicación tan urgente como la de los mismos estilos, dado que la influencia sólo puede llegar a hacer efecto si el campo donde han de producirse está preparado o si en él se siente la necesidad de su acción. Tampoco pueden las influencias explicar la esencia del estilo, sino que son meramente factores concomitantes, y, aunque aceptemos su efecto, estamos lejos de llegar por ello a una explicación.

La historia de los estilos, siempre preocupada por los elementos formales del arte, no puede dar una respuesta satisfactoria a nuestra pregunta. Sus términos de referencia sólo permiten juicios basados en el gusto personal, de escaso valor en la investigación histórica. No habrá progreso posible mientras consideremos el problema estilístico desde el punto de vista formal —como aún se sigue haciendo en la mayoría de las historias del arte— y mientras continuemos estudiando el desarrollo de los estilos aisladamente, sin conexión con otros aspectos del desarrollo histórico. Debemos ir más allá de la historia de los estilos y razonar más profundamente la respuesta. En el análisis de las pinturas de Masaccio y Gentile he comenzado deliberadamente refiriéndome a sus elementos temáticos. Después de Riegl, de Dvorak y de las investigaciones efectuadas en el Warburg Institute por varios historiadores del arte americanos, ingleses y rusos durante las dos últimas décadas, parece permisible establecer que el asunto de una obra es de tanta importancia como sus elementos formales. Si consideramos cada estilo como una combinación específica de los elementos de asunto y de forma, los primeros constituyen un documento inmediato de las costumbres de entonces y de la filosofía de la que derivan los cuadros en cuestión. Las obras de arte así consideradas dejan de estar aisladas; hemos podido penetrar más allá de su aspecto formal y palpamos algo

más profundo: su concepto de la vida. Los elementos formales también dependen en último análisis de la filosofía del día, pero las relaciones son menos directas y sólo pueden ser claramente discernidas después de haber comprendido la primera conexión. Porque el tema, el asunto de una pintura, es lo que mejor refleja cómo lo en ella representado es parte del sentir, de las ideas del público, expresadas por medio del artista.

Pero el público no se muestra siempre unánime en su concepto de la vida y esta divergencia de criterios entre sus varios sectores explica la coexistencia de distintos estilos en el mismo período. Tal divergencia es debida al hecho de que lo que nosotros llamamos espectadores o público no es un cuerpo homogéneo, sino que está diseminado entre otros grupos, a menudo antagónicos. Mas como el público no es más que otro término con que designar a la sociedad en su capacidad recipiendaria del arte, se requiere ante todo que examinemos la estructura de la sociedad y las relaciones entre sus varias secciones. Con este fin debemos establecer las causas económicas y sociales que han producido estas divisiones. Estudiaremos primeramente estas causas, único terreno en donde podemos pisar con firmeza<sup>3</sup>. Resumiendo: sólo podremos comprender los orígenes y naturaleza de la coexistencia de los estilos si estudiamos los varios sectores de la sociedad, reconstruyendo sus conceptos filosóficos y penetrando así en la esencia de su arte.

Esto es lo que pretendemos en el presente libro, en el que estudiaremos la historia de la pintura florentina durante el período en el que la porción dominante de la sociedad era en su mayor parte la clase media. En los últimos años del siglo XIII la clase media florentina, extraordinariamente próspera, había obtenido una gran victoria sobre la aristocracia y dado a la ciudad una constitución; pero, en 1434, Cosme de Médicis puso fin al régimen sostenido por varias facciones de la burguesía convirtiéndose de hecho, aunque no de nombre, en jefe de la ciudad, cuya prosperidad ya estaba declinando. La pintura del período comprendido entre estos dos hechos históricos, es decir, el siglo XIV y el primer tercio del XV, período que abre Giotto y cierra Masaccio, será el objeto de este libro.

Partirá de ciertos hechos, firmemente establecidos en la actualidad, concernientes a las condiciones sociales, políticas y económicas de la Florencia de aquel entonces. A principios del siglo XX se descubrieron nuevos datos, desconocidos hasta entonces, relacionados con la historia social y económica de Florencia que revelaron la existencia de factores tan dinámicos que anulan para siempre el concepto de que Florencia fué una comunidad establecida en condiciones de libre prosperidad, armonía general y belleza intemporal. Este nuevo conocimiento apenas ha penetrado hasta ahora los compartimientos estancos de ciertas especializadas ramas del saber. Yo he intentado aquí hacer uso de estos datos en servicio de la historia del arte y, gracias a ellos, he podido establecer las características especiales de cada sector de la sociedad y distinguirlos entre sí<sup>4</sup>. He intentado reconstruir el estilo de vida de los distintos grupos sociales o, en todo caso, lo necesario para averiguar la naturaleza de su arte. Apoyándome en los resultados obtenidos en distintas ramas de la historia he tratado de descubrir lo que pensaba y sentía la gente de las distintas esferas sociales acerca de las cosas que más les importaban. La manera de pensar y las relaciones mutuas entre estas capas sociales se revelan claramente en sus ideas políticas, económicas y sociales, pero, además de éstas, a las

cuales dedico especial atención, otro importante componente —el esencial, indiscutiblemente, en el panorama de nuestro período, considerado desde el punto de vista del arte— es el sentimiento religioso, del que rara vez estaban desligadas las actividades prácticas o líneas de pensamiento<sup>5</sup>. Por supuesto, he tenido que determinar la actitud religiosa dominante en las distintas capas de la sociedad y en las generaciones sucesivas. En mi opinión, la filosofía y la literatura, únicos medios a los que ha recurrido siempre la historia del arte para explicar el de un período determinado, son mucho menos importantes a este respecto que el sentimiento religioso, que debe ser estudiado a la luz de interesantes fenómenos paralelos. Las victorias de la ciencia también han proporcionado por su parte un impulso vital a ciertas corrientes estilísticas.

Los capítulos preliminares, acerca de las condiciones sociales y las distintas ideologías, no ofrecen nada nuevo a los especialistas de cada uno de los temas tratados, pero el historiador y el lector corriente acaso puedan hallar algunos hechos desconocidos hasta entonces para ellos, aunque también tendremos que incluir mucho de lo ya sabido. Mi objeto ha sido hacer que de los primeros capítulos, dedicados al aspecto social, surja naturalmente la discusión sobre el arte del período, trayendo a la luz —por implicaciones, si no por referencia directa— muchas analogías y antecedentes importantes. Algunos de los hechos relacionados con el desarrollo ideológico y económico o con las condiciones sociales y políticas pueden a primera vista parecer un tanto desconectados con la historia del arte, incluso con una tan heterodoxa como ésta, y aunque de tales hechos no puedan extraerse conclusiones directas, no estaría dispuesto a omitirlos<sup>6</sup>, pues son precisamente esos detalles los que a menudo alumbran con mayor claridad la maraña de hechos o de ideas con que tenemos que enfrentarnos, capacitándonos para establecer un cuadro realista, lejos de todo romanticismo, del mundo del Renacimiento, para comprender mejor su concepto de la vida y así apreciar más plenamente su arte.

Cuando hayamos llegado a entender los diferentes puntos de vista, podremos, en los capítulos dedicados al arte, asociar cada estilo al concepto de la vida que le corresponda, dado que, como hemos explicado anteriormente, el contenido de las obras de arte provee una relación directa entre aquélla y el arte. Por consiguiente, es esto lo que debemos considerar antes que nada. Solamente entonces podrá ser discutido el verdadero desarrollo histórico de la pintura, la agrupación de los estilos y el análisis de las obras de arte individuales. La disposición de las materias a tratar difiere en cierto modo en las dos partes del libro que conciernen a la historia del arte. En la primera, que trata del siglo XIV, he adoptado intencionalmente un procedimiento algo pesado, avanzando lentamente, paso a paso; este método implica ciertas repeticiones que en mi opinión son inevitables. Comienzo por discutir el asunto de los cuadros con mucho detalle; discusión necesaria debido a la tendencia que ha habido a desdeñar el papel del asunto en la obra de arte; por la misma razón dedico bastante espacio al problema del contenido en la subsiguiente discusión del desarrollo estilístico. Los asuntos religiosos y seculares han sido tratados por separado y, entre los primeros, también se tratan aisladamente los temas narrativos y puramente rituales —representando a Jesús, a la Virgen y a los santos— y los de carácter alegórico y simbólico: esta distinción se ha mantenido también en el

estudio del desarrollo estilístico<sup>7</sup>. Una vez explicado el método en lento bosquejo al tratar del siglo XIV y clasificados con detalle los diversos asuntos, he podido proceder con más rapidez al tratar de las obras de comienzos del XV. En este capítulo he empezado tratando del desarrollo estilístico, manteniendo únicamente la distinción entre asuntos religiosos y seculares.

Dado que el arte del período que nos ocupa expresa principalmente el ambiente de sus patrocinadores, hemos dado mayor importancia a esto que a los puntos de vista del artista, generalmente inferior a sus protectores en la escala social. De acuerdo con ello, he intentado explicar algunas particularidades de los encargos individuales, que caracterizan tanto a los que los proponen como a los artistas que los aceptan<sup>8</sup>. Naturalmente, también se han estudiado la posición social del artista y su situación económica, dado que tienen una influencia profunda sobre las condiciones en que se produce la obra de arte. Estrechamente relacionado con la posición social del artista está el concepto que sobre el arte se tenía en aquel momento, pues, como todas las ideologías, éste tenía sus repercusiones en la vida práctica.

Una vez establecidas las diferentes capas de la sociedad, con sus maneras de pensar y sus necesidades espirituales<sup>9</sup>, y considerado el contenido de las obras de arte, se pone pronto de manifiesto que las divergencias estilísticas entre varias obras de arte son debidas no solamente a diferencias individuales entre los distintos artistas, sino también al hecho de que estas obras estaban destinadas a distintos grupos sociales<sup>10</sup> o satisfacían diferentes necesidades. He intentado hacer justicia a los artistas como individuos, pero, deliberadamente, he procurado rehuir la interpretación de cada uno de ellos y de las obras de arte con la extensión acostumbrada en la historia del arte. La capacidad creadora de la personalidad del artista y el carácter único de la obra de arte no han sido, naturalmente, descuidados, sino dispuestos dentro del armazón de la evolución histórica, habiendo así perdido toda la superimportancia que se les dedica en la historia «del arte por el arte»<sup>11</sup>.

En principio, mi intención era limitarme únicamente a la historia de la pintura, pero es difícil separar rígidamente las tres artes; por lo tanto, el método de este libro tiende también a lanzar nueva luz sobre la arquitectura y la escultura.

No ha sido mi propósito proporcionar nuevos materiales para la historia del arte o discutir en este sentido cada uno de los cuadros florentinos más famosos; lo que me he propuesto es dar una interpretación, sobre nuevas y firmes bases, del material más o menos conocido. El punto de vista de este libro obliga necesariamente a fijar la atención en algunas obras de arte que apenas se habían estudiado hasta ahora<sup>12</sup>. En lo que se refiere al siglo XIV, aún esperan solución<sup>13</sup> muchos problemas de atribución y cronología para poder hacer la clasificación de acuerdo con los distintos grupos estilísticos y mercados artísticos, labor que aún no está completa<sup>14</sup>.

Muchas veces me ha extrañado lo poco que se ha progresado en las investigaciones iconográficas<sup>15</sup>; la explicación se debe a la actitud generalmente formalista adoptada hasta época reciente por los historiadores del arte. Aún se ha dedicado menos estudio a la importante cuestión del patronazgo<sup>16</sup>. Todas estas circunstancias aumentan el número de incertidumbres incluso en materias relativas a la historia del arte en sí, que pueden haberse introducido en el presente libro, aunque

yo no me ocupo aquí únicamente de la historia del arte. Se comprenderá que es casi imposible que un no especialista, cuando explora tan enormes y variadas esferas del conocimiento, no cometa equivocaciones, cuando los especialistas están continuamente difiriendo en opinión y contradiciéndose a sí mismos<sup>17</sup>. Aún está en la infancia el estudio riguroso de la historia del sentimiento religioso o de las ideas políticas de cada momento; están puestas las bases, mas todavía hay numerosas brechas, incluso en lo escrito sobre historia social, obligando a veces a que las deducciones ocupen el lugar de los hechos. Sobre todo, aún sigue en estado rudimentario la cooperación entre las distintas ramas de la ciencia histórica y es muy reducido el número de libros sobre la psicología de las clases sociales, y aún lo es más el de los que tienen en cuenta el desarrollo histórico. Así las cosas, no puede ser eliminado el riesgo de caer en una falsa interpretación de los hechos.

Sólo puedo esperar que tales inevitables errores no lleguen a utilizarse como argumentos contra el método en sí, o contra las directrices y conclusiones de este libro. Sin duda llegará un tiempo en que podrá ser establecida la base estricta de los hechos, así como el método de la interpretación sociológica, mucho mejor de lo que lo son hoy y sobre bases más sólidas; entonces, cada detalle tendrá su lugar apropiado y será interpretado correctamente. Sin embargo, incluso en tan primitivo estado de las investigaciones, algunas de las conclusiones de este libro pueden resultar esclarecedoras. En todo caso, espero que se pueda dar una respuesta satisfactoria a la pregunta hecha al comienzo de esta introducción: ¿Cómo pueden coexistir dos estilos tan distintos como los de los cuadros de Massaccio y Gentile que nos han servido de punto de partida?

**I. Los fundamentos  
siglo XIV y principios del XV**

## 1. Historia económica, social y política

El propósito de este capítulo es delinear las causas de la preponderante importancia económica de Florencia, el desarrollo de su estructura social y los principales acontecimientos de su historia política sobre el plano económico y social <sup>1</sup>.

El gran poder económico de Florencia no se manifestó en fecha demasiado temprana; fue creciendo durante el siglo XII, y expansionándose durante el XIII y XIV en proporciones que no tuvieron paralelo en ninguna parte de Italia ni de Europa. Sus orígenes se basaron en tres factores: la industria, el comercio de tejidos y de otros productos y las operaciones bancarias. El elevado desarrollo de la organización económica florentina fue el factor principal del origen de la penetración de una economía monetaria definida y de las formas primarias del capitalismo en toda Europa.

De las dos ramas de la industria textil de las cuales dependía el crecimiento y el poder económico de Florencia, una era la de Calimala, que se dedicaba al acabado (confección y teñido) de las telas importadas de Francia y de Flandes, y que sólo prosperó durante los siglos XII y XIII, hasta que fue avasallada por la competencia y la hostil política comercial de Francia. La segunda, la de Lana, traficaba en el tejido de paños importados de Inglaterra y en menor grado de Francia y Flandes, pero el proceso completo de su manufactura terminaba en Florencia. La lana era el elemento más importante del atuendo del ciudadano medieval y la prosperidad de las ciudades se fundaba en este fenómeno <sup>2</sup>. Sin embargo, en ninguna otra ciudad se expandió la industria textil tan amplia y tan rápidamente como en Florencia. Alcanzó su culminación en el período comprendido entre mediados del siglo XIII y mitad del XV, y durante el XIV desplazó casi completamente a la industria del acabado. La Seta, o industria de la seda, no adquirió importancia hasta el XIV, alcanzando su gran preponderancia en el XV.

En todas estas industrias no era el maestro artesano el que disponía cuáles debían ser los precios para el comprador, sino el capitalista o *entrepreneur*, que vendía las mercancías al comprador. Tal mecanismo, operado primeramente en las ciudades de Italia y particularmente en Florencia, tuvo un tremendo efecto sobre toda Europa. El nuevo *entrepreneur* únicamente dirigía el proceso de producción y negociaba el producto acabado; nada tenía que ver con la fabricación propiamente dicha. Pero todas las decisiones eran adoptadas por él, y nadie más tenía ni siquiera



un asomó de independencia. Esta supervisión, efectuada durante todo el proceso de producción, desde la compra de las materias primas en adelante, distinguía a las industrias florentinas de la lana y de la seda de las antiguas industrias de acabado.

En 1300 había 300 empresas que se dedicaban a la industria florentina de los tejidos, pero muchos negocios pequeños fueron absorbidos por otros más potentes debido a que el alto costo de las materias primas requería un capital muy grande; así, en 1338, el número de industrias se había reducido a unas 200. Éstas vendían entonces anualmente de unas 70 a 80 mil piezas de tela cuyo precio total aproximado era de 1.200.000 florines<sup>3</sup>, y eran empleadas en su fabricación 30 mil personas de las 90 mil que constituían la población total de Florencia, una de las más grandes de Europa<sup>4</sup>.

El proceso de producción estaba, sin embargo, bastante descentralizado. La manera de dividir el trabajo de producción carecía de un plan coherente sobre el que basarse, y simplemente se amoldaba a las oportunidades que surgían de las condiciones históricas. El material tenía que pasar veinte veces de un lugar a otro con la consiguiente pérdida de tiempo y energía. Sólo una tercera parte de los trabajadores estaban empleados en el taller del *entrepreneur*, y éstos únicamente llevaban a cabo los procesos preparatorios de limpieza y cardado de la lana. Las restantes etapas de la producción eran efectuadas por personas que trabajaban en su casa (hilanderos y tejedores) o en talleres aparte (tintoreros). La técnica florentina del tejido de la lana era toda manual, pero su fabricación había alcanzado un alto nivel de desarrollo, una división y especialización del trabajo y un refinamiento de método desconocidos hasta entonces. Este refinamiento de método, particularmente en sus primeras etapas, fue en parte debido a los frailes Humildes, una rama de los benedictinos, que se establecieron en Florencia hacia mediados del siglo XIII y que emplearon en sus monasterios obreros a sueldo.

Los industriales de Florencia tenían también el monopolio de comercio de sus productos, además de comerciar con otros artículos importados; porque la fabricación de productos exportables era el aspecto más importante de la industria florentina, que llegó a conquistar el mundo con su comercio textil. Éste, a diferencia de su fabricación, estaba organizado en gran escala con amplios programas de compra y venta en el extranjero y una vasta red de contactos que abarcaban la mayor parte del mundo cristiano e islámico; en todas las ciudades importantes, particularmente en Inglaterra, Francia y Flandes, tenían los mercaderes de Florencia sus agencias y sucursales. Importaban del Este, para luego reexportarlas, especias y drogas, indispensables en Europa, y artículos de lujo como perlas, piedras preciosas, pieles, etc.<sup>5</sup> Aún más, en lo que respecta a Italia, el comercio de Roma, e incluso el de Nápoles (exportación de grano), estaba casi enteramente en manos florentinas<sup>6</sup>. Expertos en finanzas, tanto como en comercio, adoptaron la moneda oro y, gracias a su constante reserva, del florín florentino<sup>7</sup> —introducido en 1252 por la alta clase media en conmemoración de su victoria sobre los nobles gibelinos el año anterior y de su primera constitución democrática— desplazó las fluctuantes piezas de plata como moneda internacional en el mercado mundial.

La industria de Florencia, en especial la de las telas, y el comercio internacional conectado con éstas, fue sin duda la empresa de carácter capitalista más importante en los últimos tiempos de la Edad Media<sup>8</sup>. En Florencia se desplegaron tal capaci-

dad de cálculo y tal visión racional de la realidad, y se llegó a un conocimiento tan profundo en materia de negocios, como no lo hubo igual en ningún otro lugar del mundo cristiano<sup>9</sup>.

Este juicio, sin embargo, requiere una modificación a la luz de otros hechos. Debemos recordar que la base del sistema de producción no estaba organizada racionalmente en ningún aspecto. Aún más, la industria textil florentina tendía a convertirse en industria de lujo. Era de esperar que esto ocurriera en la industria Calimala, la rama que se dedicaba al terminado de paños importados, mas también afectaba en gran medida a la industria textil autóctona. Incluso aunque la fabricación de telas para uso corriente ocupara una gran parte de la producción cuatrocéntista, siempre se daba preferencia a los paños más finos y teñidos con los mejores tintes, y, más tarde, a las sedas más delicadas. Es muy significativo que, a pesar de que durante las cuatro primeras décadas del siglo XIV fuese reduciéndose la producción total de 100.000 piezas de tela a un número que oscilaba entre 70 y 80.000, su valor se duplicase debido al empleo de lana inglesa importada de la mejor calidad<sup>10</sup>, en vez de la española o norteafricana que se habían utilizado hasta entonces. Hacia la mitad del siglo, el valor de una pieza de tela era de unos dieciséis florines, en lugar de seis que costaba al principio. Aparte de sus relaciones comerciales con Oriente, con las cortes extranjeras y la nobleza europea, la industria se dedicaba, sobre todo, a los sectores más prósperos de la clase media, únicos que podían permitirse este lujo, dado que el paño Calimala costaba entonces treinta florines la pieza<sup>11</sup>. A veces se obtenían grandes ganancias con tan exquisitos artículos, mas esto era únicamente posible, como veremos más tarde, manteniendo muy bajos los salarios de los obreros, lo cual era imperativo, si los artículos habían de ser vendidos a un precio que cubriera los mayores riesgos, que hiciese posible tener gran ganancia y que al mismo tiempo sostuviese la competencia en el mercado mundial. La materia prima era costosísima, dado que había de ser traída desde muy lejos y el coste del transporte era muy alto<sup>12</sup>. Además, los riesgos del negocio con los compradores feudales eran siempre muy grandes. En muchos casos, también había que deducir un tanto por ciento de beneficios de carácter religioso con objeto de atenuar la infracción de ciertas prohibiciones canónicas en lo referente a la percepción de intereses. Todos estos factores impedían hasta cierto punto el desarrollo racional y consistente de la industria y el comercio.

Los mismos ciudadanos florentinos que eran los industriales más importantes del mundo resultaron ser también los banqueros más poderosos<sup>13</sup>. Las oficinas comerciales de las industrias florentinas diseminadas por todo el mundo eran a la vez bancos de cambio. Todo era manejado por las mismas manos: producción, comercio y préstamos. En esta combinación estaba basado el sin igual poder expansivo de la alta clase media florentina por todo el mundo, dando por resultado que el capital activo de las grandes empresas pudiera ser aumentado y los riesgos distribuidos equitativamente. También incrementaron su riqueza con la adquisición de amplias propiedades de campo que habían pertenecido a la nobleza feudal<sup>14</sup>, elevando así su prestigio y las probabilidades de obtener crédito, al tiempo que colocaban el capital de la única forma segura.

Los banqueros de Florencia manejaban las finanzas de las más importantes cortes extranjeras, proveyéndolas del dinero que tanto solían necesitar. Y, algo

más importante, hacia mediados del siglo XIII desplazaron a los sieneses, adquiriendo un control cada vez más creciente y casi exclusivo al fin en los negocios bancarios de la corte de los Papas, reteniendo su monopolio hasta finales del siglo XV, aunque se les escapó un tanto durante el «cautiverio» de Avignon. Los Papas tenían más confianza en los banqueros florentinos que en los sieneses, porque los primeros, siendo al mismo tiempo industriales y mercaderes, tenían el control de todos los aspectos de la vida florentina, incluyendo la política<sup>15</sup>. A finales del siglo XIII las bancas más importantes que operaban con la Curia eran las de Scali, de Mozzi, de Spini y de Cerchi; durante la primera mitad del siglo XIV, las de Bardi y Peruzzi y, durante la segunda mitad, cuando ya había decrecido la influencia de los banqueros florentinos en la Curia, fue la de Alberti. A través de sus muchas, variadas y nuevas empresas, el papado creaba, de una manera indirecta, los modernos bancos europeos; el conjunto de diezmos que toda la clerecía de Europa tenía que pagar anualmente al Papa fue la verdadera fuente de prosperidad de las fuertes bancas florentinas<sup>16</sup>. Los banqueros florentinos, además, por medio de sus agentes, cambiaban a la misma moneda los impuestos pagados a la Curia en los diferentes países, facilitando el transporte por medio de billetes de cambio, que entonces comenzaban a utilizarse, y concediendo adelantos contra los diezmos de la Iglesia<sup>17</sup>. Todas estas transacciones requerían un considerable capital y extensas relaciones. La Curia, por su parte, contribuía grandemente a la extensión de la economía monetaria, pues gracias a sus impuestos se apropiaba de una gran parte de la renta europea, incrementando con su dinero el creciente capitalismo de Italia. Los Papas, a su vez, necesitaban grandes recursos financieros para sostener su poder político mundial en gran escala, fortalecer su influencia sobre los príncipes europeos y, sobre todo, fortificar su posición en la misma Italia. Durante el siglo XIII, en particular, el papado extendió su poder político, restableciendo el Estado papal y emergiendo victorioso de su lucha con el Emperador<sup>18</sup>. Prosiguiendo su política mundial, que alcanzó su culminación bajo el mandato de Bonifacio VIII y continuó en cierto modo también bajo los Papas de Avignon, el papado necesitaba suministros adicionales para sostener su enorme ejército de empleados, el cuerpo administrativo más moderno y centralizado de su tiempo. Por entonces, su sistema financiero estaba ya racionalmente organizado según las normas capitalistas<sup>19</sup>. Las transacciones de los banqueros florentinos con el papado, sus adelantos, créditos y préstamos estaban enteramente libres de riesgos, dado que las colectas eclesiásticas proveían una seguridad permanente. Tampoco ponía en práctica la Iglesia su teórica prohibición sobre los intereses; éstos habían sido cobrados por lo menos desde el siglo XIII, de una forma disfrazada, porque todas las transacciones monetarias de los banqueros florentinos, el nuevo negocio bancario y el nuevo sistema económico estaban basados, precisamente, en el pago de intereses. Y aunque seguía estando prohibido en teoría, banqueros y mercaderes encontraban infinitas maneras de eludir la prohibición de hecho, con la connivencia de la Iglesia, lo mismo en las transacciones con aquella que con otros<sup>20</sup>. El promedio del interés anual que regía en Florencia era del 15 al 25 por ciento; el del 30 al 60 por ciento no era corriente, y, sin embargo, en algunos casos excedía del 100 y a veces del 200 por cien<sup>21</sup>.

Los negocios de los banqueros florentinos con la Curia romana e incluso con

los incontables dignatarios eclesiásticos del extranjero<sup>22</sup> eran realizados con mucho menos riesgo que los de los gobiernos extranjeros, como los de Nápoles, Francia e Inglaterra. Las grandes casas bancarias florentinas (Guidi, de Francia, Frescobaldi y Pulci, de Inglaterra, durante los últimos años del siglo XIII; en la primera mitad del XIV los Bardi y Peruzzi, que aún tenían mayor influencia en esos dos países, y los Acciaiuoli, que eran los más importantes de Nápoles) tenían que confiar enteramente en la buena fe de los respectivos soberanos y estaban a merced de cualquier crisis de la administración del Estado, que era en muchos aspectos todavía feudal. Los príncipes medievales no tenían ingresos tan regulares como el Papa<sup>23</sup>, y la manera de financiar sus frecuentes guerras, con el consiguiente aumento de gastos<sup>24</sup>, era imponiendo impuestos extraordinarios, devaluando la moneda en curso, vendiendo oficios y enajenando tierras de la corona<sup>25</sup>. Los banqueros, por lo tanto, intentaban cubrirse de todas las maneras posibles, explotando el riesgo con la obligación de la mayor cantidad posible de monopolios de los príncipes. Mas los riesgos del trato con éstos eran mucho mayores, dado que siempre era posible que se declarasen en quiebra, recurso que no dudaban en emplear, siendo bastante significativo que la Iglesia nunca lo hiciera. Cuando se declaraban en quiebra justificaban su acción por la canónica prohibición de cobrar intereses<sup>26</sup>, y así resultaba que imponían una mayor tasa de descuento que la Iglesia. En 1339, la campaña de Eduardo III contra Francia fue financiada por las dos bancas florentinas más potentes, las de Bardi y de Peruzzi, que al principio del siglo habían controlado toda la administración financiera de Inglaterra y tenían grandes propiedades en este país<sup>27</sup>. El fracaso de la campaña, el empobrecimiento del país, la incapacidad del rey de saldar sus deudas (1.365.000 florines) provocaron la bancarrota de las ramas inglesas de las dos firmas y condujeron entre 1343 y 1346 a la quiebra total a las casas matrices<sup>28</sup>. Florencia resultó envuelta en una catástrofe de la que tardó mucho tiempo en recobrase, dado que amplios sectores de la clase media tenían depósitos en Bardi y Peruzzi y las obligaciones de éstas excedieron muy ampliamente a sus fondos. La casi completa quiebra de la ciudad entera resultó de la crisis de los estados feudales o semif feudales, con el consiguiente fallo de los príncipes en pagar sus deudas. Sin embargo, estas causas produjeron tal resultado sólo porque la prosperidad de Florencia estaba basada en las actividades bancarias y mercantiles de unas pocas casas. Y es precisamente en este hecho en donde se encuentran las principales características del capitalismo florentino.

La organización de comerciantes y banqueros en gremios, que tuvo lugar en todas las ciudades europeas, se implantó en Florencia en fecha muy temprana. Estos grupos colectivos tenían, como en todas partes, una base profesional, resultando como un estado dentro del Estado; una transición entre el Estado feudal basado en órdenes o sectores y el Estado capitalista cívico. Aspiraban a proteger los intereses económicos de las profesiones que representaban al mismo tiempo que a adquirir poder y emancipación política para su estrato burgués. En su temprana fase revolucionaria del siglo XIII, intentaban socavar el poder de la nobleza feudal, que era enemigo de la expansión capitalista, con el primordial objeto de reemplazar su control del Estado por el de la nueva burguesía.

En esta lucha los prósperos mercaderes y banqueros florentinos y el partido güelfo, opuesto al de los nobles gibelinos leales al Emperador, estaban unidos al

Papa por intereses económicos. Esta relación era en parte responsable de las conexiones políticas y económicas con sus más o menos constantes aliados, los reyes de Francia y los de la casa de Anjou que gobernaban en Nápoles<sup>29</sup> y en el sur de Francia, y que estaban emparentados con la familia real francesa. Era principio de la burguesía florentina, particularmente en sus altas esferas, mantener amistad política y económica con sus clientes más importantes. El revolucionario contacto de la burguesía con la nobleza alcanzó su etapa más decisiva en la segunda mitad del siglo XIII. Por entonces, los gremios ya se habían convertido en organizaciones de choque, en el más amplio sentido de la palabra, llegando a ser, hacia 1251, instituciones tanto militares como profesionales. Además, durante el siglo XIII, la mentalidad de la alta clase media era sinceramente republicana y burguesa, radicalmente opuesta a la nobleza, que se adhería tenazmente a la tierra en que vivía. Gracias a su poder económico, la alta clase media, apoyada en su lucha por los estratos medio y bajo de la burguesía y acaudillada por el Calimala, el gremio más próspero e importante de su tiempo, logró vencer paso a paso la violenta resistencia de la nobleza<sup>30</sup>. En 1266, los llamados siete grandes gremios, representantes de la burguesía rica y compuestos por comerciantes y banqueros que se habían organizado aun antes que los artesanos<sup>31</sup>, ganaron la igualdad de derechos con los nobles. Por la Constitución de 1282, sólo los nobles que pertenecían a alguno de los gremios gozaban de derechos políticos. Y por la decisiva Constitución de 1293, conocida como *Ordinamenti di Giustizia*, fue ganada la victoria final por la alta clase media, organizada en gremios, y, hasta cierto punto, por sus aliados, el estrato intermedio: los gremios se hicieron cargo del poder político.

Desde entonces, los gremios no sólo organizaron las fuerzas políticas y sociales, sino que funcionaron también como parte de la administración comunal con gran autonomía (jurisdicción separada, poderes disciplinarios, administración financiera independiente, derecho a extender su constitución, supervisión de los grandes edificios cívicos) y, sobre todo, se convirtieron en los mantenedores de la constitución política. Los *Ordinamenti di Giustizia* contenían severas disposiciones dirigidas contra la nobleza. Por ejemplo, sólo aquellos que se dedicaban activamente a la profesión de su gremio gozaban de derechos políticos, e incluso les estaban prohibidos algunos altos cargos, mientras que los mayores castigos (muerte o confiscación de bienes) solían aplicarse a los nobles gibelinos que no se colocaban sin reservas del lado de la burguesía, que intentaban resistir o que empleaban la violencia contra los ciudadanos<sup>32</sup>. La ejecución de estas medidas de emergencia era confiada a autoridades especiales, particularmente del partido güelfo<sup>33</sup>, el cual había sido organizado en 1267 por el Papa y por Carlos de Anjou, hermano del rey de Francia y él mismo rey de Nápoles, al que el Papa había nombrado Vicario de Toscana. Los plenos derechos de la ciudadanía florentina estaban restringidos por la constitución de los miembros activos, dotados de amplios privilegios de cualquiera de los veintitún gremios. Esta previsión, como veremos más tarde, iba dirigida contra las clases más bajas, cuyos elementos no eran miembros de los gremios, en toda la extensión de la palabra, es decir, los innumerables artesanos modestos y sus subordinados. De hecho, incluso desde 1295 y más aún en el curso del siglo XIV, cuando la nobleza se había convertido en algo relativamente inofensivo, las medidas contra ella estaban marcadas por una cierta lenidad; la alta bur-

guesía empezaba a cambiar sus puntos de vista muy rápidamente porque el peligro real se advirtió ahora en las clases bajas y en los obreros.

El rasgo esencial del desarrollo, en lo que se refiere a la historia del siglo XIII, puede decirse que fue la oposición entre la alta clase media y su aliada, la clase baja, por un lado y la nobleza feudal por otro; con respecto al XIV, cuando la ciudad ya estaba más avanzada económicamente, lo fue la lucha entre la alta clase media y los obreros, mientras que la nobleza, ya insignificante económicamente, equilibraba la balanza.

Los gremios en los que estaba organizada la burguesía estaban muy lejos de tener igualdad de derechos entre sí. Los siete grandes gremios que representaban la riqueza de la ciudad comprendían, aparte de los cuatro ya mencionados —los de la industria del acabado (Calimala)<sup>34</sup>, manufacturas de paño (Lanas), manufacturas de seda (Seta) y banqueros (Cambio)—, el de los peleteros, el de médicos y boticarios, organización en parte intelectual y en parte tradicional y, finalmente, el gremio de jueces y notarios, un cuerpo puramente intelectual. Estos últimos, como intérpretes de la ley, jugaban un papel muy importante en lo concerniente a la propiedad de los ricos. Los jueces eran elegidos entre las familias patricias de la ciudad; los notarios, aunque no pertenecientes a tan alta clase social, estaban, sin embargo, muy estrechamente relacionados con la alta clase media. Su importancia la demuestra el hecho de que el vicecónsul de los otros gremios importantes era siempre un notario. Los primeros cuatro gremios mencionados eran los más poderosos, porque, a pesar de la decadencia económica del Calimala a comienzos del siglo XIV, las familias patricias del gremio mantenían su rango social y algo de su influencia política. Según la ley y, mejor aún, según los hechos, los grandes gremios eran mucho más influyentes en la administración de la ciudad que los otros. Después de los dos primeros años de democracia que siguieron a los *Ordinamenti di Giustizia* de 1293, el gobierno de la ciudad estuvo exclusivamente en sus manos hasta 1343. Los cargos más altos de la ciudad, el Gonfalonero y los Seis (que después fueron Ocho), que juntos formaban la Signoría, eran escogidos entre los miembros de los principales gremios, y también gozaban generalmente de un poder decisivo en los distintos consejos. La posesión de un cargo bastaba para hacer uso del poder político de una manera abierta y poco escrupulosa; pero, en la práctica, el poder real no estaba en manos de Calimala, de Lana o de Cambio, etc., sino en las de unos clanes formados por unas cuantas familias poderosas dentro de los grandes gremios<sup>35</sup>. La política de estas familias que regían la ciudad aspiraba a expandirse para alcanzar amplios mercados, a proteger los más importantes medios de comunicación y, por supuesto, a eliminar a los competidores extranjeros. Hablaremos más tarde de la política interior financiera y social que sustentaba esos objetivos.

La poderosa burguesía, organizada en los más importantes gremios, combatía a la aristocracia de la sangre en el terreno político y económico<sup>36</sup> hasta donde el caso requería, sobre todo durante el siglo XIII, pero reconocía la superioridad social de sus adversarios. De hecho, el ataque se dirigía sólo contra determinado sector de esa clase. Ciertos miembros de la nobleza habían pertenecido al partido güelfo<sup>37</sup>, el cual nunca se movilizaba contra la nobleza en sí, sino solamente contra aquellos nobles que no querían alinearse junto a la alta burguesía. Durante

el siglo XIV, los poderosos patricios de la ciudad estaban dispuestos a conceder una parte de la influencia política a aquella clase —entonces ya políticamente inofensiva—, a causa de su prestigio social. Por ejemplo, cuando en 1327 fueron establecidos dos nuevos consejos, el *Consiglio del Popolo* (presidido por el *Capitano del Popolo*) y el *Consiglio del Comune* (presidido por el *Podestà*), la mitad de los miembros del segundo eran de origen aristocrático. Se hicieron habituales los matrimonios y la fusión de propiedades e intereses entre ambos grupos. Así como la mayor parte de la nobleza se trasladaba a la ciudad y entraba en el comercio formando un sector muy respetado de la alta clase media —sólo unas pocas familias mantenían su independencia política y social—, la gran burguesía se convertía a su vez en terrateniente. Adquirieron residencias en el campo, donde vivían cuatro meses al año, intentando imitar las costumbres y adoptar las comodidades de la vida de la aristocracia. Con un sentido de seguridad<sup>38</sup> y cierta falta de independencia ideológica, llegaron incluso a adoptar los rangos y títulos de los tiempos feudales<sup>39</sup>; aunque la hidalguía era entonces conferida por el Común, el ciudadano se convertía en caballero del pueblo (*Cavaliere del Popolo*). En estas ocasiones y, desde comienzos del siglo XIV, cuando había ocasión, en muchas otras, se celebraban torneos<sup>40</sup> en la Piazza di S. Croce, participando en ellos apasionadamente los miembros de la clase media. Intentaron establecer árboles genealógicos de sus familias y adquirir escudos con cualquier pretexto<sup>41</sup>, creciendo constantemente la manía de imitar los hábitos feudales a través del siglo XIV. El hecho marcaba un gran cambio desde la «heroica» época de la burguesía del siglo XIII y de los primeros años del XIV, cuando la vida privada del ciudadano rico era casi puritana en su simplicidad<sup>42</sup>. Bien es cierto que se leían en la ciudad innumerables edictos —inicialmente apuntados contra la aristocracia y sus imitadores— con vistas a restringir el lujo; pero los adinerados podían eludirlos más fácilmente que los más humildes, y en la práctica su principal efecto era prevenir cualquier nivelación democrática en materia de lujo y despilfarro<sup>43</sup>.

En los catorce gremios menores se organizaban los distintos artesanos y pequeños comerciantes, tales como carniceros, zapateros, curtidores, albañiles, tratantes de aceite, pañeros, cerrajeros, armeros, curtidores, carpinteros, posaderos, herreros, tratantes de vinos y panaderos. Sus miembros sólo trabajaban para la demanda local. Económicamente luchaban sin cesar por la existencia, y sólo con extrema dificultad y pagando a usura conseguían procurarse el dinero necesario para vivir. A principios del siglo XIV no tenían voto en la vida política, dado que ya no era requerida su ayuda para luchar contra la nobleza, y durante las primeras décadas estuvieron ampliamente sojuzgados por la alta burguesía, que por entonces gozaba de autoridad absoluta. Sin embargo, a partir de 1340, contribuyeron varios factores a incrementar el poder de estos gremios, sobre todo en lo que a política se refiere. En la segunda mitad del siglo, Florencia ya no estaba en la cumbre de su poder económico, como lo estuviera durante la primera mitad, y los gremios mayores, debido a grandes reveses de fortuna, estaban, digámoslo así, a la defensiva. Todos los grandes financieros —los Bardi, Peruzzi, Acciaiuoli— estaban en quiebra; el comercio con Francia estaba estancado; había tenido lugar una guerra desastrosa por la posesión de Lucca; el coste de producción había subido temporalmente como consecuencia del descenso de población producido por la peste de 1348<sup>44</sup>.

En el conflicto entre las clases altas y la pequeña burguesía, que duró desde los cuarenta a los noventa, la actitud del estrato medio, cambiante según las circunstancias, fue decisiva, dado que los intereses de ciertos sectores de la alta clase media no eran tan sañudamente opuestos a los de la pequeña burguesía como a los de la oligarquía de las familias patricias. Estos sectores comprendían aquellas profesiones que en el seno de los gremios mayores tenían talleres pequeños, aparte de los intelectuales y miembros de los llamados cinco gremios intermedios, los cuales, al principio, se alinearon junto a los mayores y más tarde con los menores. Pero así como las fronteras de estos estratos no eran rígidas, los grupos sociales principales podían también alinearse en variadas combinaciones<sup>45</sup>. La disposición usual era la alianza de la alta burguesía y la nobleza contra la clase media baja. Pero, a veces, la alta burguesía hacía uso de la baja contra la nobleza, si ésta daba señales de hacerse otra vez peligrosa; en otras ocasiones, la clase media baja se aliaba con la nobleza en un frente común anticapitalista contra la alta clase media<sup>46</sup>. El conflicto de los intereses políticos y sociales en la burguesía, esto es, la fricción entre la clase intermedia y la baja, por un lado, y la oligarquía, por otro, se intensificó por la especulación de los empréstitos de Estado (*Monti*), cosa corriente entonces<sup>47</sup>. Estos empréstitos servían a propósitos de expansión económica, así como para financiar guerras. El interés de estos bonos se elevaba por tasación indirecta, que resultaba más onerosa para las clases bajas; la tasación directa estaba considerada detrimento a la acumulación de capital. Los bonos en sí constituían una inversión demasiado arriesgada para los amplios sectores de la clase media, pero una gran atracción para los especuladores capitalistas de los gremios mayores que tenían influencia en los negocios del Estado y podían así elevar los intereses de los empréstitos.

La complejidad de las luchas sociales de este período, segunda mitad del siglo XIV, no se puede explicar distinguiendo únicamente los gremios mayores y menores, es decir, la alta clase media y la pequeña burguesía. Debemos considerar también el contraste entre los patronos y sus subordinados (*sottoposti*), observando por un momento la estructura social y económica dentro de los gremios mayores, y más particularmente en los tres textiles (Calimala, Lana, Seta)<sup>48</sup>, en los cuales es más agudo el contraste.

En la industria lanera del tiempo, la más importante y más altamente capitalizada de Florencia<sup>49</sup>, sólo los *entrepreneurs* (industriales, comerciantes) eran miembros activos de los gremios y gozaban derechos gremiales; sus numerosos subordinados carecían casi completamente de ellos<sup>50</sup>. Aunque éstos constituían con mucho la mayor parte de la población estaban apartados de toda activa participación en los negocios de su gremio, y automáticamente excluidos de los derechos políticos de su constitución<sup>51</sup>. Este hecho debe tenerse siempre presente al juzgar a la «democracia» florentina, ya que tal situación, y en tan intensa forma, no tuvo paralelo en Europa. En ninguna otra parte estaba tan desarrollada y era tan poderosa la alta clase media capitalista y, consecuentemente, en ninguna otra parte los grandes comerciantes e industriales de la industria lanera llegaron a alcanzar tal supremacía política y económica. Los obreros textiles de Flandes y de Alemania, de Inglaterra y de Francia habían sabido conservar muchos más derechos.

El gremio florentino de la lana carecía de unidad real, excepto en su bien organizado estrato superior. Los propietarios de doscientas o trescientas empresas, y, en la práctica, sólo los más ricos de éstas<sup>52</sup> gobernaban oligárquicamente la organización del gremio con la absoluta autoridad que corresponde a su ilimitado poder en el proceso de la producción. Había entre los patronos y los obreros un abismo impracticable. Entre los últimos —los *sottoposti dell'arte di lana*, según se apellidaban—, la división del trabajo en un cierto número de procesos distintos creaba otros tantos de artesanía especializada, mas en términos generales éstos pueden dividirse en dos grupos. Había un grupo superior económica y socialmente, formado por los tintoreros, propietarios de sus utensilios y locales y que habían sido antes artesanos independientes, empleando a su servicio varios aprendices, con los que ahora trabajaban para el *entrepreneur*<sup>53</sup>. Como había en el seno de Lana un poderoso movimiento para reducir a los artesanos independientes a la sujeción económica de los elementos mercantiles, la lucha por la existencia se hacía todo lo difícil posible para ellos, así como para todo pequeño negocio. Sin embargo, los tintoreros consiguieron conservar algunos derechos restringidos dentro de su gremio y en el campo político<sup>54</sup>. El segundo sector, considerablemente mayor, estaba formado por los grados más bajos de la artesanía, los verdaderos obreros de la lana, de los cuales la mayoría eran cardadores, empleados en talleres (conocidos como *ciompi*), hilanderos y tejedores ocupados en industrias domésticas. Ninguno de ellos era propietario de sus herramientas, y la parte que desempeñaban en el proceso de producción, así como su nivel de vida, les colocaban en el estrato proletario de la población. Completamente carentes de derechos, oprimidos económica y políticamente, ni siquiera se les permitía asociarse<sup>55</sup>. Un sistema cuidadosamente elaborado en cada detalle hacía imposible para el trabajador luchar para lograr más altos salarios, pero capacitaba al patrón para mantenerlos bajos, mientras se le permitía elevar sus ganancias<sup>56</sup>. Los salarios, horas, condiciones y métodos de trabajo eran decididos por el patrono de manera unilateral y arbitraria<sup>57</sup>. Sólo el obrero, y no el patrono, estaba obligado a cumplir su contrato, pues aquél podía romperlo, y éste no<sup>58</sup>. Estaba completamente a merced de los jefes del gremio, designados por los patronos, y de sus consejos de administración, contra los cuales no había apelación y cuyos miembros, los cónsules del gremio, eran elegidos exclusivamente entre las clases dirigentes. Los jueces eran las únicas personas a las que los trabajadores exponían sus reclamaciones.

Así, por lo tanto, el gremio, en sus orígenes una organización profesional, sirvió para dividir a la población de la ciudad en dos amplias clases, la dotada de derechos de libre ciudadanía y la carente de ellos, y mantener la última en permanente sujeción. Las limitaciones impuestas a los trabajadores y la política económica dictada por las clases privilegiadas solamente pudieron ser llevadas a efecto debido a que el gremio y el Estado representaban una sola autoridad. Por un lado, los gremios servían para privar automáticamente al obrero de sus derechos como ciudadano; por otro, cada mejora económica de los asalariados, a expensas de los patronos, era considerada como un abuso contra el Estado y sus leyes. Los decretos del gremio de la lana —volveremos nuevamente sobre este punto— eran implantados también con el consenso de la Iglesia.

Ahora vamos a echar una ojeada sobre los principales acontecimientos de la

historia florentina desde la cuarta década del siglo XIV, teniendo como fondo el referido conflicto económico y social.

En 1342, Gualterio de Brienne, duque de Atenas, vástago de la familia feudal francesa, *condottiere* y aventurero, fue requerido en Florencia, en parte a ruego de las poderosas familias de Bardi, Peruzzi y Acciaiuoli, e investido con atribuciones de gobernante. El objeto de este paso era el de hacer uso de la amistad del duque con el rey de Nápoles para restablecer las buenas relaciones con los acreedores napolitanos de Florencia, que habían retirado sus depósitos y estaban a punto de arruinar a las grandes casas bancarias florentinas, ya muy quebrantadas por la catástrofe financiera inglesa. Sin embargo, estas esperanzas no se cumplieron y, con el fin de mantener su posición, el duque maniobró para que le apoyasen no solamente los aristócratas, sino también las clases bajas, incluso los *sottoposti*, eligiendo jefes entre los miembros de los gremios menores, garantizando a los tintoreros el derecho a formar un gremio e incluso concediendo un estandarte a los *ciompi*<sup>59</sup>. Estas concesiones animaron a los obreros a pedir elevación de salarios. Finalmente, la alta clase media y la aún insuficientemente aplacada aristocracia —los Bardi, que realmente pertenecían a la última, formaban el vínculo entre ambas— consiguieron la caída del duque en 1343. La severidad de los *Ordinamenti di Giustizia* se mitigó entonces en favor de la nobleza, siéndoles permitido a algunos de sus miembros obtener cargos. Éste fue como el preludio del gobierno dictatorial de las grandes casas de banca, que les parecía ser el único medio de contener la bancarrota. Su posición estaba, no obstante, tan debilitada, que no pudieron resistir un levantamiento popular que provocó el incendio de los palacios de Bardi y, consiguientemente, fue ya imposible contener la quiebra. Todo esto fortaleció la influencia política de los gremios menores, que a partir de 1343 formaron una poderosa minoría abarcando más de un tercio de los cargos directivos y otros importantes puestos del Estado. Durante las décadas siguientes fueron sostenidos, no solamente por los tintoreros —que en 1343 habían perdido el derecho de formar su propio gremio y ahora luchaban por salarios más elevados—, sino también por todos los *sottoposti* de los gremios menores, e incluso los obreros más bajos del comercio de la lana comenzaron a combatir por el derecho de asociación.

En contraste con el gobierno oligárquico de la alta clase media antes y después de este momento, este período relativamente democrático comprendido más o menos entre 1340 y 1390 debe ser considerado como aquél en que los gobernantes eran los sectores intermedios de la burguesía, influidos por la alta o la baja burguesía según las circunstancias del momento.

Durante todos estos años, el poderoso partido güelfo, la organización de las más importantes familias burguesas, que siempre había saboteado las previsiones democráticas de los *Ordinamenti di Giustizia*, además de hacer todo lo que estaba en su poder para restringir la participación de los gremios menores en los asuntos del Estado<sup>60</sup>, también procedió contra los miembros de la alta clase media que habían incurrido en su desagrado<sup>61</sup>. Aun así, este partido no pudo privar a los gremios menores de su influencia. No obstante, esta influencia, como la de todos los sectores intermedios de la burguesía, sólo se hacía efectiva con la alianza, e incluso la dirección, de algunas familias de la alta clase media; principalmente, los Alberti, los Ricci, asociados financieramente con ellos, y los Médicis. Alberti, Mé-

dicis y Strozzi eran las casas comerciales y de banca más importantes en la Florencia de la época. Estas familias no obraban por ningún amor especial a la democracia, sino porque sus intereses estaban en conflicto con los de las grandes familias del partido güelfo, principalmente con la de Albizzi. La evidencia concreta del poder político de los sectores bajos e intermedios de la burguesía se halla, no obstante, en la guerra de 1374-1378, sostenida por Florencia contra el Papa, que gobernaba entonces Italia por medio de dósculos delegados franceses. El conflicto, centrado en torno a la cuestión de los cereales, tan indispensables para Florencia<sup>62</sup>, encontraba una oposición natural por parte del partido güelfo, es decir, del sector superior y oligárquico de la burguesía, ya que iba muy en contra de sus intereses económicos. En realidad las notables dificultades económicas de la clase media superior en este período se manifiestan claramente en la producción de paño. La cifra anual de 1373 había bajado a 30.000 piezas; en 1378, después de la guerra contra el Papa y de la revuelta de los *ciompi*, a menos de 24.000.

Esta revuelta, que fue posible en parte merced a las grandes pérdidas sufridas por los negocios y al debilitamiento de la posición de la clase media superior, resultados de la guerra, fue una de las mayores y más profundas revoluciones experimentadas por Italia en la época de las ciudades-república. Una revuelta de trabajadores constituyó la cúspide del movimiento de izquierda democrática de la pequeña burguesía de Florencia, que había ido creciendo desde poco después del año cuarenta, estimulado por las provocaciones del partido güelfo. En el transcurso de pocos meses y en el verano de 1378, osciló el péndulo, al menos en lo que se refiere a las circunstancias externas del poder, desde la extrema derecha (con la supremacía del partido güelfo) hasta casi la extrema izquierda. Al renacer el espíritu de los *Ordinamenti* de 1293 todos los sectores se unieron contra la oligarquía del partido güelfo, y entonces, alcanzados sus propósitos, la parte baja de la clase media superior abandonó la lucha. Muy pronto los gremios menores, habiéndose asegurado una participación mayor en el gobierno, se retiraron también. Poco después, el ejemplo fue seguido por los cuatro mil tintoreros y camiseros —pequeños maestros y trabajadores sumamente expertos de la industria textil— que habían obtenido el derecho a formar sus propias corporaciones. Ambos oficios tenían desde ahora derecho, como partidos organizados que eran, a tramitar libremente acuerdos en cuanto a salarios, lo cual implicaba que éstos no podían ya ser fijados sin su consentimiento. Su propósito ulterior tendía principalmente a conseguir una participación en los cargos directivos, como, por ejemplo, el que se nombrasen determinados dirigentes de entre sus propias filas. Sin demasiada experiencia económica, faltos de independencia política y con tendencia, en cuanto a la vida social, a imitar a las clases superiores (vestidos lujosos, títulos nobiliarios)<sup>63</sup>, estos sectores se dejaron guiar en todas las cuestiones esenciales por ciertos patricios como Silvestre de Médicis y Benedetto degli Alberti. Pero ahora, en 1378, los *ciompi*, la agrupación más baja, que constaba de unos nueve mil obreros de la industria lanera, obtuvo también el derecho a formar su propio gremio. Los tres nuevos gremios ocuparon una tercera parte de los cargos municipales, siendo repartidos equitativamente los otros dos tercios entre los gremios mayores y menores. Ello representó un gran avance en el movimiento izquierdista de 1343, porque, ahora, no sólo los gremios menores, sino también los de pequeños artesanos

recientemente formados y los de trabajadores especializados y sin especializar, tenían derecho a ocupar los cargos directivos. Los *ciompi* impusieron incluso una serie de medidas radicales, pero que en la práctica fueron generalmente saboteadas por los otros partidos. La oligarquía de la Lana utilizaba de modo efectivo la amenaza de hacer morir de hambre a los trabajadores cerrando la fábrica para aplastar la revuelta, y cuando los *ciompi* trataron de asegurar por la fuerza la reanudación del trabajo<sup>64</sup> todos los demás sectores de la población formaron un frente común contra ellos.<sup>65</sup> La gran diferenciación económica entre los artesanos, los trabajadores y los demás grupos intermedios engendró estos conflictos entre ellos e hizo posible la derrota de los *ciompi*.

Así, después de una derivación hacia la izquierda que había durado dos años, la rápida y violenta oscilación del péndulo alcanzó la extrema derecha, en la cual se mantuvo. Los *ciompi* fueron privados del derecho a tener su propio gremio antes de cumplirse el mes de haberlo ganado, y los estratos inmediatamente superiores también fueron forzados a rendir su poder en rápidas y sucesivas etapas.

Durante los cuatro años que transcurrieron entre 1378 y 1382, los gremios menores y los dos más inferiores y recientes adquirieron alguna preponderancia de poder sobre los gremios mayores, constituyendo una especie de intervalo democrático. Los *guildas* menores seguían siendo regidos por individuos de la clase media superior (Médicis, Alberti); se pusieron en práctica o fueron aceptados, por lo menos en teoría, bajo la presión de los nuevos gremios, algunas medidas económicas importantes cuyos primeros ensayos ya habían tenido lugar durante la época de los *ciompi*. Los *guildas* menores pedían aumento de salarios, la fijación de una cifra mínima en lugar de la máxima, como hasta entonces, y mejores condiciones de trabajo. Sus medidas económicas generales aspiraban a la introducción de los impuestos directos<sup>66</sup> y a controlar el sistema de préstamos del Estado y los impuestos indirectos conectados con ellos<sup>67</sup>. Aunque desde el punto de vista de los nuevos sectores gobernantes las demandas eran democráticas, muchas de ellas eran dictadas al mismo tiempo por el conservadurismo natural de la pequeña burguesía, cuya ulterior intención era restringir el desarrollo de la industria capitalista; en la práctica se oponían a la expansión económica, —el principio gremial de los *guildas* superiores—, a las levas militares y al sostenimiento de los ejércitos mercenarios que aquella requería. En política internacional, la pequeña burguesía se caracterizaba por su deseo de mantener la paz.

En 1382, el estrato más alto de la Lana, ayudado por las fuerzas mercenarias del *condottiere* inglés Sir John Hawkwood (conocido como «Acuto»)<sup>68</sup>, logró disolver los dos gremios inferiores<sup>69</sup>, dado que este grupo aislado y relativamente pequeño de obreros especializados no podía resistir durante mucho tiempo el empuje poderoso y largamente establecido del capital<sup>70</sup>. Esta ventaja fue utilizada para reducir a los gremios menores, una minoría en lo referente a la adjudicación de cargos, en provecho de los mayores; así fue desvaneciéndose rápidamente su influencia, aunque su poder seguía siendo mayor que antes de 1378, y aquellos cuya prosperidad estaba ligada a la de los gremios mayores perdieron completamente el espíritu de lucha que anteriormente habían tenido<sup>71</sup>. En 1387 la proporción de cargos desempeñados por los gremios menores disminuyó de un tercio a un cuarto. Los tintoreros y otros trabajadores de la lana intentaron al principio

aliarse con la nobleza, medida característica de su falta de independencia, para después regresar junto a los gremios menores. En 1383, los *ciompi* hicieron un último esfuerzo desesperado para recobrar sus derechos<sup>72</sup>. En 1393, la clase media superior, y en 1396 su sector oligárquico, aseguraron definitivamente la victoria de los poderosos. Así fue restablecido el indiscutible gobierno de esta clase, quebrantado por primera vez en 1343.

Antes de examinar la nueva posición, debemos describir brevemente la situación campesina de la región de Florencia, de la cual se aprovechó la burguesía para debilitar el poder feudal de la nobleza. Como todo ciudadano podía ahora adquirir tierras, y los capitalistas florentinos habían ido comprando gradualmente la mayor parte de ellas como inversión segura, las relaciones legales entre propietario y campesino tuvieron necesariamente que alterarse con respecto a la primitiva forma feudal. La primera «liberación» tuvo lugar en 1289, año de la constitución burguesa; la segunda, en 1415, momento en que la burguesía estaba en la cúspide de su poder; el cambio al sistema de arrendamiento bajo contrato constituía una innovación en cuanto al sistema, pero no en cuanto a la servidumbre<sup>73</sup>. Todo el sistema agrícola y el cultivo intensivo del suelo se aplicaba a los intereses de la industria y el comercio; los precios de los alimentos eran fijados por la burguesía municipal<sup>74</sup>, y la población desheredada del campo dependía completamente de la ciudad<sup>75</sup>. Para «liberar» a los campesinos de la servidumbre feudal, la clase media urbana les obligaba a la prestación de su esfuerzo en favor de la industria. Y no sólo carecía de derechos políticos la población del campo, sino la de todas las pequeñas ciudades que estaban sujetas al yugo de Florencia.

Al ser sofocada la revolución de los *ciompi*, y particularmente después de 1393, tuvo lugar una reacción de la clase media superior; pero ésta ya se encontraba debilitada por la situación económica general. A primera vista, sin embargo, su posición, durante las primeras décadas del siglo XV, parecía favorable. Florencia había entonces asegurado su salida hacia el mar, que estimulaba enormemente su comercio con Oriente; la burguesía florentina gozaba de un nuevo aunque breve período de prosperidad y se sentía segura en el campo político. Pero este bienestar era sólo aparente. Una observación más profunda permitirá revelar inequívocos signos de decadencia en la estructura del capitalismo florentino. La industria de la lana, la verdadera fuente de vida de Florencia, estaba seriamente amenazada. El comercio de exportación con el resto de Europa acusaba notablemente la competencia flamenca y también ocasionaban cierto riesgo el comercio y la creciente industria nacional de Francia, Alemania e Inglaterra, sin mencionar a la misma Italia, particularmente la del Norte. En algunos países, e incluso en otras partes de Italia, estaba prohibida la importación de paños florentinos, de modo que el mercado de éstos estaba en vías de reducirse, especialmente desde 1420; el promedio de producción anual disminuyó a 20.000 piezas, y el número de talleres descendió de 279 que había en 1380 a los 180 de 1427. Con objeto de retener por lo menos el mercado interior fueron introducidas tarifas protectoras (1393, 1426). También vino en detrimento de la producción florentina la emigración de muchos de sus trabajadores a otras ciudades de Italia después de la revuelta de los *ciompi*. Otro desastre para la industria de la lana fue la implantación de una nueva moda entre las gentes de la alta sociedad: el empleo de la seda y el brocado en los trajes

en lugar de la lana, aunque con ello se benefició la industria de la seda. La fabricación de brocados de oro y plata, en la cual se hicieron importantes innovaciones técnicas<sup>76</sup>, colocó a esta industria en posición primordial. Es importante señalar que el predominio gradual de las fábricas de telas de seda convirtió la producción textil de Florencia decididamente en una industria de lujo.

Del mismo modo había ido declinando, desde mediados del siglo XIV, el negocio bancario. Los clientes principales —los gobiernos de Francia, Inglaterra y Nápoles, e incluso el Papa— recibían ayuda de casas competidoras para liberarse de su dependencia de los banqueros florentinos. Además, debido a la resistencia de varios países poderosos de fuera de Italia y del cisma relacionado con ella, las finanzas de la Curia ya no abarcaban toda la economía europea, como había sucedido durante los tres primeros cuartos del siglo XIV<sup>77</sup>. Las crecientes adquisiciones de tierras por los capitalistas urbanos deben ser consideradas también como una evasión del capital con respecto a los negocios<sup>78</sup>. Los florentinos estaban empezando a preferir la vida de rentista, extrayendo ésta de propiedades rurales o de empréstitos del Estado. El capitalismo florentino se estancaba, sobre todo porque dependía de unas pocas familias, cabezas de los grandes negocios; la clase media no podía hacerse numerosa porque los oprimidos artesanos, con su bajo nivel de vida, no tenían posibilidad de progresar. La clase trabajadora quedaba definitivamente sometida por la clase patricia. La organización del gremio de la seda seguía la misma evolución capitalista que la de la lana en el siglo XIV<sup>79</sup>, terminando también con la total opresión de los *sottoposti*. Y nunca se había establecido la autoridad absoluta de los patronos de forma tan definida como en los estatutos de la Lana de 1415 y 1428<sup>80</sup>. Desde este punto de vista, estaba justificado el que la alta clase media se considerase en la cumbre del poder. Y, desde luego, ciertos aspectos de la industria de la seda, el comercio de exportación e incluso la banca<sup>81</sup>, tenían motivos para estar satisfechos, aunque en general, especialmente después de 1420, el declinar económico y la inseguridad en muchos aspectos se hacían cada vez más evidentes.

La desigualdad en la distribución de la riqueza —que fue siempre característica de la vida de las ciudades medievales— se hizo más patente en Florencia, dado que el capital se iba concentrando progresivamente en unas pocas manos. De aquí que los círculos que detentaban el poder político se hicieran necesariamente más exclusivos; en 1393, fueron reducidos a la impotencia los sectores intermedios, y en 1396 lo fue el grupo moderado del sector superior. De esta forma el poder político quedaba confinado a la suprema oligarquía, centrada alrededor de los Albizzi<sup>82</sup>. Durante las primeras décadas del siglo XV, eran los Albizzi miembros de la Lana y grandes terratenientes, junto con la gran familia de comerciantes y banqueros de Uzzano y los más poderosos banqueros de Florencia<sup>83</sup>, los Strozzi, que acaparaban todo el poder político en sus manos o lo ejercían a través de sus miembros, intentando evitar a toda costa el auge de cualquier fuerza capitalista extraña a su reducido círculo e impedir el crecimiento de cualquier influencia política rival. Estas pocas familias dominaban de hecho desde los gremios más ricos la política interior y exterior de la ciudad con mayor exclusivismo incluso que en los primeros tiempos de su predominio, al principio del siglo XV, en tiempos anteriores al del duque de Atenas, cuando participaba en el gobierno un sector bastante más

amplio. Incluso el partido güelfo, restablecido en 1393, se había debilitado bastante, mientras que las familias patricias mantenían un control más estrecho que nunca sobre los gremios<sup>84</sup>. Estas, desde el siglo XIV, habían dejado de disponer de fuerzas militares propias, de modo que, luego de la revuelta de los *ciompi*, el estrato gobernante empleó ejércitos de mercenarios dirigidos por *condottieri*, cuyo volumen fue aumentando no sólo con fines guerreros, sino también para tener dominadas a las clases más bajas. En tiempo de paz, y particularmente después de 1393, los gremios menores quedaron controlados por el sencillo procedimiento de enrolar en ellos a los hijos de los mercaderes ricos, que entonces se hacían cargo de la dirección<sup>85</sup>. Los gremios mayores no pudieron mantener sino la apariencia de poderío, pero ya esto resultaba suficientemente impresionante. Porque, vista superficialmente, Florencia era ahora políticamente más fuerte que nunca y desempañaba un papel muy preponderante en el sistema italiano y en los esfuerzos llevados a cabo para concluir el cisma de la Iglesia<sup>86</sup>, todo lo cual repercutió en prestigio de los gremios mayores y particularmente sobre el de la Lana.

En cuanto a los acontecimientos militares de esos mismos años, el prestigio jugaba ahora un papel bien significativo —como, por ejemplo, en la guerra contra Lucca, de 1429 a 1433—<sup>87</sup>, aunque los motivos económicos continuarán siendo los preponderantes. El territorio florentino adquirió una extensión que no había tenido nunca. Arezzo se incorporó en 1384<sup>88</sup>, Pisa en 1406, Cortona en 1410 y el puerto de Liorna en 1421, consiguiéndose así el más importante objetivo de la clase media superior, que era la apertura de nuevas rutas comerciales. La conquista de Pisa —golpe al que se había opuesto sin resultados la pequeña burguesía<sup>89</sup>, que temía una subida en los impuestos y que se preocupaba mucho más del comercio interior que de la apertura de rutas marítimas— terminó la lucha que por espacio de dos siglos había mantenido la clase media superior florentina con su rival, dado que Pisa controlaba las bocas del Arno, que era la salida natural del comercio florentino. La posesión de Liorna hizo posible la creación de una flota mercante, con lo que los productos florentinos, las telas de lana y de seda, podrían ser exportados con mayor facilidad y, lo que es todavía más importante, las materias primas destinadas a la industria de la seda podrían ser traídas de Oriente. Por consiguiente, se hicieron más estrechos los contactos comerciales con Levante —esto es, con Egipto— y se designaron agentes especiales, los llamados cónsules de mar, para supervisarlos. Dado que Florencia como poder naval contaba con una gran cantidad de rutas que cubrir, tuvo numerosos éxitos, pero éstos fueron únicamente temporales y tan sólo sirvieron para intensificar la gradual transformación que tuvo lugar como resultado de la decadencia de la sólida industria de la lana en favor de los mercados de lujo. Un espíritu más inquieto y desequilibrado tendía a reemplazar las anteriores estabilidad y sobriedad, de las cuales era el orgullo la última manifestación. Prevalcía la noción de que había sido conquistado el mar. Las altas clases medias, victoriosas dentro y fuera del país, demostraban su orgullo en todos los sentidos, comunicando a los decretos del Estado su sentido de triunfo.

Después de la definitiva eliminación de los trabajadores y de la pequeña burguesía, en el apogeo de la república, el poder político quedaba reducido al conflicto entre los *optimates*, las escasas familias aristocrático-burguesas, que eran los gobernantes reales, y los *popolani*, que representaban al resto de la rica burguesía

en los gremios mayores; los decadentes gremios menores respaldaban, naturalmente, a los *popolani* lo más posible. Después de 1393, y particularmente en la última época de los Albizzi, a partir de 1420, la camarilla gobernante podía hacer lo que quería, a pesar de la resistencia de algunos miembros de los consejos. Para reducir la base sobre la que el gobierno se asentaba, la reacción oligárquica hizo un uso más intensivo del método de «preguntar» al pueblo a través de la Signoría. La campana del Palazzo della Signoría convocaba al pueblo a la gran plaza, que estaba rodeada de soldados; se «preguntaba entonces a este «parlamento» si estaba dispuesto a conceder el poder a cierto número de ciudadanos, conocido como la *Balia*, para introducir cambios en las leyes. La intimidada asamblea, por supuesto, siempre asentía a todo lo propuesto. Entonces nombraba la comisión un selecto comité, conocido como los *accoppiatori*, cuyo poder permanecía a veces vigente durante años, en los cuales los consejos legislativos eran suspendidos. Con objeto de asegurar la continuidad del gobierno, las papeletas de voto, que deberían haber contenido los nombres de todos los capacitados para ser elegidos a suerte para la Signoría y otros cargos, sólo tenían los nombres de los que pertenecían a su propia facción. Fueron introducidas las medidas más variadas para abolir la breve tenencia de cargos, medida previa que había sido introducida con vistas a asegurar el control de la administración, suprimiéndose también la libertad de elección de las magistraturas. Para la gran mayoría de los que estaban titulados para ejercerlas, el derecho a alcanzar una de ellas resultaba más ilusorio que nunca. Los derechos de ciudadanía se iban restringiendo constantemente en provecho de las clases poderosas y, después de 1421, nadie que no hubiera pagado impuestos regularmente durante treinta años podía obtener cargos. Las restricciones de tenencia de cargos por individuos de la nobleza aún estaban vigentes según los estatutos, pero, en 1393, fueron conferidos derechos legales a muchas familias nobles, y, en general, los obstáculos que impedían a éstos el avance hacia la obtención de cargos podían ser soslayados mucho más fácilmente que los dispuestos al paso de las clases pobres. Además, estas medidas se usaban ahora más que antes para cubrir otras contra los adversarios políticos y los económicamente débiles. El creciente entendimiento de las clases gobernantes y la aristocracia es manifiesto.

Las medidas económicas y la política iban naturalmente a la par. Las tasas caían sobre los ricos lo más ligeramente posible y lo más pesadamente posible sobre las masas. Los impuestos de consumo normal, que gravaban a la población trabajadora, eran muy altos. Aunque en 1427, como resultado de la derrota militar de Milán, fue al fin promulgada una ley introduciendo el impuesto directo sobre la propiedad, el llamado *catasto*<sup>90</sup>, que las clases bajas habían pedido hacia tiempo y que esperaba traería un índice de impuestos equilibrado, en la práctica también se convirtió en un arma contra aquellos que no pertenecían al círculo gobernante. Era parte de la misma política general encaminada a que las pequeñas comunidades fueran exprimidas en beneficio de Florencia.

La forma de vida y las relaciones sociales entre los *optimates* y los *popolani* habían perdido para entonces mucho de la simplicidad burguesa del siglo XIV. Las familias elevadas a preeminencia política con la reacción subsiguiente a la revuelta de los *ciompi* no tenían un carácter tan puramente burgués como las que detentaron el poder durante la primera mitad del siglo XIV, pues muchos de los recién



llegados eran de origen noble; aunque se dedicaran al comercio y se hubieran establecido permanentemente en la ciudad, o por haber estado conectadas previamente con la nobleza, muchas de estas familias de la clase media superior se fueron aristocratizando fácil y rápidamente. La razón fundamental de esta tendencia aristocratizante era la creciente inestabilidad de su posición económica y, consiguientemente, cierta decadencia, falta de solidez y desprecio hacia la anterior simplicidad burguesa. Crecía la predilección por la vida campesina, por la adquisición de propiedades territoriales, por la caza y por los torneos; en fin, una especie de imitación de la forma de vida feudal y de sus costumbres, que pudiéramos calificar de *parvenu*, iba incrementando el lujo y haciéndoles olvidar sus peligros. Incluso un acontecimiento de tanta importancia económica para la clase media superior como la conquista de la ciudad portuaria de Pisa, fue celebrado por el partido güelfo con un festejo caballeresco: un torneo en la plaza de Santa Croce<sup>91</sup>. La dignidad de caballero se otorgaba ahora de una manera más mesurada que durante el siglo XIV, porque la oligarquía gobernante deseaba guardar su prestigio y la distinción de su rango en beneficio de los miembros del sector más adinerado de la clase media superior<sup>92</sup>.

Y volviendo a la historia de Florencia, el estrato exclusivista de los *optimates* no podía mantenerse permanentemente gracias a las medidas económicas y políticas que acabamos de describir; su posición estaba ya minada y pronto habría de pagar sus victorias sobre los *popolani*, la pequeña burguesía y los trabajadores con el descenso de su preponderancia y la pérdida de su poder político. La lucha entre los dos adversarios, igualmente debilitados, forzosamente había de terminar con la victoria de una tercera fuerza mucho más potente que las otras dos: los Médicis, una de las más poderosas familias de mercaderes, que pronto había de convertirse en la primera de Italia en lo que a la banca se refiere. Esta familia, al igual que las otras, combinaba toda clase de negocios provechosos: banca, comercio y producción de lanas o de sedas, y en cada una de sus filiales predominaba un aspecto particular de sus actividades. La casa de Florencia se dedicaba sobre todo a operaciones bancarias (el auge de los Médicis comenzó con la asociación financiera del padre de Cosme, Giovanni, con la Curia) y al comercio; la de Brujas se dedicaba sobre todo al comercio de especias; la de Inglaterra se dedicaba a la exportación de telas, etc. También se dedicaban a la compra de tierras en gran escala<sup>93</sup>. Los Médicis no figuraban originariamente entre las familias selectas de la Lana que habían detentado el poder político de la ciudad desde la reacción oligárquica, pero maniobraron sabiamente entre las distintas facciones sin comprometerse con ninguna, haciéndose al mismo tiempo populares entre las clases bajas concediéndoles créditos<sup>94</sup>. Se aliaron con los *popolani* y con los gremios menores, abiertamente durante el siglo XIV y más secretamente después de la reacción de 1393. Sólo se asociaron claramente con la oposición democrática cuando ésta llevaba camino ascendente, y, así, Silvestre de Médicis fue uno de los que se aprovecharon de la victoria de los *ciompi*. Sin embargo, siempre se las arreglaban para hacer oídos sordos a los requerimientos de la oposición cuando esta se encontraba en dificultades, como sucedió cuando los gremios menores rogaron a Vieri de Médicis que les acaudillara en la época de la reacción oligárquica de 1393. Gracias a su cautelosa política evitaron los Médicis seguir la suerte de los Alberti, que se colocaron abier-

tamente junto a los gremios menores y fueron derrotados con ellos. Giovanni de Médicis, el hombre más rico de Florencia después de Palla Strozzi, hizo excelentes negocios como banquero del mundano papa Juan XXII, así como en el Concilio de Constanza (1414-18); después de la deposición de Juan se convirtió en banquero de corte de su sucesor Martín V. Sus conexiones con las clases de menor solidez económica le proporcionaron la jefatura del partido pacifista de Florencia. Aunque la actuación de Giovanni en el asunto de la implantación del impuesto directo de 1427 fue muy ambigua<sup>95</sup>, se atribuyó a él esta medida, que aumentó grandemente la popularidad de los Médicis entre las clases bajas. Después de su muerte (1429), su hijo Cosme llevó adelante los negocios y la política de su padre; siguió siendo banquero del Papa y obtuvo grandes beneficios cuando el Concilio de Basilea (1431).

La grandeza de los Médicis sólo se hizo patente cuando empezaron a declinar las restantes familias poderosas (a excepción de los Strozzi, la única casa de banca que escapó a la bancarrota); porque, como ya hemos visto, el poder del capital tendía a concentrarse en unas cuantas casas lo suficientemente fuertes para sobrelevar la crisis, al tiempo que la aprovechaban para eliminar a los competidores. Los *optimates*, los comerciantes oligárquicos de la Lana, conducidos por Rinaldo degli Albizzi, consiguieron al principio derrotar a Cosme de Médicis (1433)<sup>96</sup>, más su partida y el cierre de su negocio bancario, que trasladó a Venecia, sumieron en la depresión económica a la ciudad de Florencia. Regresó triunfalmente en 1434, llamado por sus conciudadanos y ayudado por el Papa, ganó la victoria sobre los *optimates* del clan de los Albizzi y gobernó la ciudad con sus amigos de negocios más allegados, los nuevos *optimates*. De cómo, gracias a su política interior, particularmente con el sistema de impuestos, arruinó a los competidores que rehusaron llegar a un compromiso con él, de cómo contribuyó a precipitar la decadencia inevitable de la industria de la lana florentina y, en consecuencia, la de la burguesía, no es posible dar una explicación en este capítulo, pues sería extensos demasado<sup>97</sup>. El caso es que el gran momento de la burguesía florentina estaba terminando.

## 2. Ideas políticas, económicas y sociales

Las complejas condiciones económicas, políticas y sociales del período que nos ocupa sólo pueden ser comprendidas completamente si las consideramos a la luz de las ideas que les corresponden. Además, en ningún otro campo podremos ver tan claramente la naturaleza de las relaciones entre los varios sectores que forman la sociedad: Iglesia, nobleza, clases medias altas, intelectuales y clases bajas; y son estas ideas en particular las que proporcionan el panorama general de los distintos grupos<sup>1</sup>. Considerando lo que cada sector piensa sobre la vida social y económica —el punto de vista desde donde valoran la composición del sistema social, la actividad económica, el comercio, la usura, etc.—, su concepto del Estado y de la política, conseguiremos formarnos una idea de las teorías del momento, a la vez que de la opinión general.

Una característica esencial de las ideas económicas, sociales y políticas de este período fue su íntima asociación, en muchos aspectos, con la religión. Ésta, naturalmente, estaba más pronunciada en el mundo eclesiástico, donde los conceptos religiosos determinaban el carácter y dirección de las demás líneas de pensamiento. En lo que respecta al mundo de las clases medias superiores, que ahora empezaban a alcanzar cierto grado de independencia ideológica con respecto a la Iglesia, la relación no era tan estrecha. Dado que la Curia y la opulenta burguesía urbana eran, desde el punto de vista económico, además del de varios otros, completamente independientes, la historia de sus ideas sociales, políticas y económicas es en esencia la historia de las componendas a que llegaron en virtud de sus intereses comunes. Cada parte intentaba mantener en lo posible su posición ideológica, pero en interés propio procuraba no pedir lo imposible de sus aliados. La importante actividad científica y literaria de la alta clerecía erudita salvaba la distancia que mediaba entre los intereses de unos y de otros. En principio, estos escritores eclesiásticos aún estaban adheridos al monumental sistema escolástico de Santo Tomás. Dado que sus ideas ejercieron tan persistente influencia, es conveniente las resumamos brevemente antes de considerar más tarde cómo fue modificado el sistema por la Iglesia y por las clases medias.

Santo Tomás de Aquino (1225-74), el gran teólogo de la Orden dominicana y educador en la Universidad de París, reunió en un solo sistema monumental todo el mundo ideológico de la Iglesia de la Alta Edad Media, incluyendo sus conceptos

sobre la economía, la sociología y la política (*Summa contra Gentiles*, c. 1260-64; *Summa Theologica*, c. 1269-72; *De Regimine Principum*, c. 1265). Que tal sistematización fuera considerada necesaria es, desde un punto de vista racionalista, muy importante. Además, el sabio de Aquino tomó ideas nuevas y desconocidas de Aristóteles incorporándolas a una impresionante estructura adaptada a las condiciones del momento. El concepto aristotélico del Estado como organización que aspiraba a la materialización de la virtud, se incorporó y subordinó al sistema eclesiástico y religioso: la doctrina según la cual se consideraba pecaminoso el origen del Estado ya había sido abandonada, y ahora se concebía como instrumento para la ejecución del plan divino universal, esto es, la preparación del Reino de Dios.<sup>1</sup> Los órdenes de la sociedad y sus varias formas de trabajo están ordenados por Dios; cada uno de ellos tiene su especial razón de ser, cada individuo debe permanecer en el estado en el cual ha querido Dios situarle, es decir, debe quedarse en su propio lugar y en su trabajo. Ello se refiere por igual a los pobres que a los ricos, cuya distinción es, sin embargo, necesaria, dado que el abandono universal de la propiedad privada es irrealizable a causa de la corrupción inherente a la naturaleza humana. Los pobres, no obstante, tienen derecho a la caridad, especialmente a las limosnas. Cada orden tiene su propio nivel de vida.

Este principio un tanto elástico de Santo Tomás apenas se veía afectado por el aserto de que el trabajo no era un fin en sí mismo, sino que sólo debía servir para mantener la vida; y la clase de vida que se debía mantener era la que cuadraba a la situación de cada individuo. Aunque sus enseñanzas suponían la existencia de una población urbana, Santo Tomás, siguiendo a Aristóteles, se mostraba algo frío para con los comerciantes: sólo se necesitan éstos en un número reducido para asegurar un moderado grado de intercambio entre las distintas ciudades. Dentro de una ciudad no había justificación para el comercio, dado que el productor y el consumidor tenían mutuo trato directo. La doctrina de la infecundidad del dinero —de que el dinero no tiene poder productivo ni puede multiplicarse— también está tomada de Aristóteles<sup>2</sup> y proporciona la base para condenar el interés y la usura. Cada artículo de primera necesidad tiene su propia razón de ser y su justo precio (concepto debido también a Aristóteles)<sup>3</sup> que debe ser determinado por la autoridad señalada por Dios. Como forma de Estado, Santo Tomás considera que la monarquía es la mejor. Para él, el buen gobierno debe ser justo y observar las leyes<sup>4</sup>; de lo contrario se convierte en un tirano. El poder supremo corresponde al Papa, en sus aspectos espiritual y temporal, aunque el último lo desempeñe más indirectamente.

Aquino, a pesar de que descendía de una familia feudal del sur de Italia, desarrolló principalmente su actividad fuera de la Italia social y económicamente progresista de sus días. Aunque sus ideas representan un enorme avance sobre sus predecesores clericales, puesto que admite la existencia de un Estado secular y de una clase media, éstas son aún el reflejo de una época en que la mayoría de los estados seculares distaban mucho de ser fuertes y sólo consistían en caóticos principados feudales, en que las clases medias de las aún independientes ciudades agrarias y artesanas estaban sólo en sus comienzos, y en que la teocrática jerarquía eclesiástica se concentraba en el Papa como única organización verdaderamente soberana y la única cultura, la de la Iglesia.

La situación política, social y económica después de Aquino —a fines del siglo XIII y aún más en el XIV y en el XV— era muy diferente. Los banqueros y negociantes poderosos gobernaban las ciudades, y el Papa estaba ahora aliado con ellos, particularmente con los de Florencia, dado que eran necesarios para la existencia económica, los negocios monetarios y el poder económico y político de la Curia. Como ya hemos visto, la Curia podía mantenerse como gran poder financiero gracias a la ayuda de las transacciones de interés con los banqueros florentinos. Por lo tanto, había suficientes razones para ser más que indulgentes hacia los mercaderes y banqueros y, en consecuencia, también con respecto al cobro de intereses. Hemos mencionado ya cómo en Florencia era sorteada la prohibición de intereses con el consentimiento de la Iglesia, aunque los estatutos de los gremios mantuvieran la prohibición en principio<sup>5</sup>. Así, la palabra «interés» fue reemplazada por otras más inofensivas; en los negocios con la Curia también podían sacarse beneficios de las tarifas de cambio de moneda extranjera en sus países de origen, y así sucesivamente<sup>6</sup>. Por otra parte, el pecado de usura podía ser expiado con la penitencia, y el peligro de condenación se evitaba con las buenas obras y las donaciones para fines eclesiásticos y caritativos; nos referiremos más tarde con más detalle a este significativo compromiso<sup>7</sup>. En la práctica, el «justo precio» —aunque aceptado en principio por la ley constitucional florentina de 1293— habitualmente no lo fijaban las autoridades del Estado más que cuando los que tenían que soportar el ataque pertenecían al estrato social de los desheredados. Los precios de los alimentos, por ejemplo, eran controlados en detrimento de la población rural; mas cuando se referían a artículos destinados al sector poderoso —telas, por ejemplo—, la fijación del precio se dejaba, con pocas excepciones, a los patronos independientes o a los más influyentes de los gremios. La Curia, la institución más avanzada en lo que a la actividad económica y al desenvolvimiento burocrático se refiere, la organización más racional de la Edad Media hasta el auge de las ciudades-estados, comprendió bastante bien, como ya hemos visto, a través de sus propias necesidades económicas, la mentalidad calculadora de los mercaderes, agudizando la suya tanto como los banqueros y comerciantes florentinos<sup>8</sup>. De hecho, esta mentalidad tan predisuelta a los negocios se dio también entre los clérigos, y muchos de ellos, particularmente en Florencia, se dedicaron a la usura. Tal era la situación en la práctica.

Pero un cuerpo como el de la Iglesia, cargado de pesadas tradiciones, necesitaba mucho tiempo para revisar sus teorías. En lo que respecta a las clases medias superiores italianas, no había especial necesidad de apresurarse. La burguesía italiana, sobre todo la de Florencia, sostenía una estrecha alianza económica con la Iglesia y apenas se sentía coartada por la teoría oficial eclesiástica, que podía ser soslayada, en la práctica y sin dificultad, con la ayuda de la propia Curia. Así, en Italia, el desarrollo de las ideas económicas en el sector de la clerecía tenía lugar dentro del sistema tomista. Naturalmente, la Iglesia estaba más dispuesta a revisar sus puntos de vista oficiales en materia de detalle que en cuestiones de principio; la prohibición de practicar la usura estaba justificada en sus principios en razón de su efecto sobre las grandes masas menos adineradas y con el fin de mantener el propio ideal de la Iglesia. Porque sólo a la luz de sus ideales consideraba la Iglesia sus doctrinas y principios; en la ética católica de los negocios, lo que realmente conta-

ba era la tolerancia, más que la impecabilidad de las prácticas particulares. La adaptación a las nuevas fuerzas económicas siempre adoptaba la forma de compromisos de salvedades, revelados por un ligero cambio de tono<sup>9</sup>! Así, aunque en principio fuera mantenida la doctrina fundamental tomista, fueron sólo las enseñanzas económicas que Santo Tomás había tratado como excepciones a sus reglas, las que los casuistas desarrollaron en sus «comentarios» y adaptaron a las condiciones contemporáneas.<sup>11</sup>

Sin embargo, se dedicó particular atención a la teoría de que el cobro de intereses es permisible en caso de riesgo por parte de una empresa particular<sup>10</sup>. Del mismo modo se hizo una excepción en la doctrina del justiprecio; el mismo Aquino había establecido distinción entre éste y el valor en mercado. La Iglesia fue admitiendo cada vez más cláusulas condicionales hasta que los banqueros y mercaderes se encontraron a cubierto en su actividad económica, en su forma de vivir y en su penetración a través de las barreras existentes hasta entonces entre las clases sociales. Aquino ya había admitido en principio que un hombre podía intentar elevarse por encima de su propio rango, pero que su esfuerzo debía ir acompañado de *magnanimitas*, de virtud. La profesión de mercader, sobre la cual la Iglesia había discutido tan calurosamente, fue ocupando gradualmente su lugar en el sistema general, como puede comprobarse en varios *Summae* —manuales que no representaban ninguna idea de progreso especial, pero que se escribían para guía de los clérigos y reflejaban la opinión teológica media—. La reserva más importante mantenida por los escritores eclesiásticos no fue concreta, sino meramente subjetiva, y dice que el mercader no debe ser impulsado en su actividad económica por intenciones malignas, particularmente por la avaricia. El mandato de Aquino de que el trabajo debe ser considerado como necesario, y no solamente como un castigo del cielo por el pecado de nuestros primeros padres, fue revalorizado, y el ganar dinero para poder vivir como fin de ese trabajo fue un concepto cada vez más admitido. Al mismo tiempo es bastante significativo que fuera rigurosamente sostenida la teoría de que el nivel de vida debía ser distinto según fueran los órdenes. La obra de Aquino también provcó de base para el establecimiento de impuestos y la emisión de empréstitos<sup>11</sup>.

Aunque la componenda entre la Iglesia y la alta clase media, es decir, la opinión oficial de la Iglesia sobre el mercader, su actividad negociante y su práctica de la usura sólo fueron sistematizadas en la época de Cosme de Médicis por San Antonino, entonces arzobispo de Florencia, tales ideas estaban ya en el aire en el siglo XIV y sobre todo a comienzos del XV, en el que fueron incluso formuladas. Giovanni Dominici (1356-1419), maestro de San Antonino y, como él, un dominico, después cardenal, que estaba en términos de estrecha intimidad con los más opulentos mercaderes florentinos y cuyos escritos, particularmente *De Regola Governi*, representaban sus sentimientos religiosos y conceptos morales, logró una fusión completa entre los sentimientos religiosos conservadores y el sentido común práctico. Predicaba la estricta doctrina tomista de que la Providencia asigna a cada hombre su vocación<sup>12</sup>. Una de las vocaciones puede ser la de rico; un hombre puede ser llamado a adquirir riquezas<sup>13</sup>. Pero al mismo tiempo se mostraba fanático en su insistencia sobre la necesidad de trabajar. San Bernardino de Siena (1380-1444), un franciscano amigo de San Antonino, que en sus sermones por

toda Italia, incluida Florencia, intentaba conseguir que las masas se mantuviesen unidas a la Iglesia e hizo enormes esfuerzos para unir los intereses de los comerciantes con los mandatos de la Iglesia. La tendencia general de sus sermones, como la de otros predicadores errantes de la Orden franciscana, parece haber sido contra la usura. Sus detalles, sin embargo, los muestran a diferente luz. Este fraile, descendiente de los Albizzeschi, una de las primeras familias de Siena, demostró tener un mayor conocimiento de los detalles del mundo económico y una mejor comprensión del carácter esencial del capitalismo primitivo que cualquier hombre italiano de la Iglesia anterior a él. El fue probablemente el primero que examinó la naturaleza del capital en sus variadas formas y lo justificó en nombre de la Iglesia, reconociendo explícitamente que era una fuerza creadora. Explicó con numerosos ejemplos cuándo era admisible el beneficio por no tratarse de intereses, es decir, cuando representaba ganancias sobre capital. En la delicada cuestión del justiprecio intentó llegar a un acuerdo entre la libertad y el apremio. Fue más allá que Aquino en ensalzar el principio de la propiedad privada. Debían ser dadas gracias a Dios por las riquezas ganadas de una manera honesta. En conjunto, según los sermones de San Bernardino, la profesión de comerciante se había convertido en respetable, y sus actividades económicas eran consideradas capaces de proporcionar beneficios a toda la comunidad<sup>14</sup>. No obstante, hasta una fecha relativamente tardía no admitieron los teólogos la justificación teórica de la profesión de mercader en Italia.

En los países nórdicos, más atrasados, como Inglaterra, Francia y Alemania, prevalecía una situación distinta. La burguesía se iba desarrollando lentamente y, en lugar de estar aliada económicamente con la Curia, deseaba liberarse de su presión económica. En estos países los intereses del Papa y los de las clases medias eran opuestos. Esta paradójica situación trajo necesariamente consigo la desintegración y el abandono de las doctrinas económicas de Aquino (Duns Escoto, Nominalistas) en interés de la expansión de las clases medias (por ejemplo, la libertad de contratación en vez del justiprecio), y ello en fecha muy temprana y en países donde la burguesía estaba menos desarrollada que en Italia<sup>15</sup>.

Como los Estados individuales se iban haciendo más poderosos, centralizados y nacionales, la Curia tuvo también que llegar a una componenda en el terreno de las teorías políticas. La admisión del concepto aristotélico del Estado en el sistema de Aquino era ya una de tales componendas. Pero los verdaderos sistemas políticos modernos, como el económico, nacieron más tarde y en su mayor parte fuera de Italia, en los nuevos estados nacionales del norte, donde las clases medias y la Iglesia luchaban por la independencia nacional y los príncipes por la centralización. En tales países existía una fuerte tendencia a establecer el principio de soberanía del pueblo, libre de la influencia de la Iglesia (Marsilio de Padua, que actuó fuera de Italia y apoyó al Emperador en su *Defensor Pacis*, h. 1326)<sup>16</sup>, y después, entre los escritores eclesiásticos, a defender los derechos de los concilios democráticos contra el poder absoluto del Papa. Por otro lado, en Italia, los autores eclesiásticos permanecían, por supuesto, junto al Papa, también en lo que respecta a la política, aunque haciendo algunas concesiones a la burguesía gúelfa, empeñada en la lucha contra la nobleza y el Emperador<sup>17</sup>. La estrecha alianza entre Florencia y la Curia puede comprobarse en los estudios de teoría política de dos priores del

convento dominico de Santa María Novella. Los dos alcanzaron la más alta posición intelectual de la Iglesia de Florencia, y, lo que es más importante, fueron ambos discípulos inmediatos de Santo Tomás de Aquino. Uno de ellos, Fray Remigio de Girolami (1235-1319), descendiente de una familia patricia florentina y que ocasionalmente actuó como embajador de la República, se adhirió, como era natural, a la tesis tomista de la teórica supremacía de la Iglesia sobre el Estado<sup>18</sup>. El otro, Ptolomeo de Lucca (su nombre real era Fray Bartolomeo Fiadoni, 1236-1326), fue más allá que Aquino al reconocer incluso la supremacía temporal del Papa sobre el Estado (era entonces Papa Bonifacio VIII). El concepto de buen gobernante, aunque preciso, permanecía vago en la práctica y podía ser utilizado por la Iglesia para proclamar el derecho de resistencia contra un «tirano», es decir, un príncipe enemigo poderoso (era frecuente recurrir a los precedentes del Antiguo Testamento e incluso a los hechos de la historia antigua); esta tendencia a condenar al tirano, hasta cierto punto, como ya hemos visto, desde el punto de vista burgués, la ilustró significativamente Ptolomeo de Lucca en su continuación del tratado de Aquino, *De Regimine Principum*<sup>19</sup>.

A pesar de su respeto por la Iglesia como institución autoritaria y por el apoyo prestado a su favorable situación, las altas clases medias florentinas no permanecieron en la práctica satisfechas con la avenencia y el apoyo en cierto modo condescendiente, de la Iglesia en el terreno de las teorías políticas y económicas, ni aceptaron doctrinas eclesiásticas como únicos lazos de unión. Los grandes mercados, que estaban creando una nueva clase social con ayuda de su riqueza, requerían, para consolidar su posición, portavoces propios que formularan sus puntos de vista, los cuales, si no opuestos a la tradición de la Iglesia, añadían por lo menos ideas suplementarias a ésta.

Antes de discutir las ideas de los más importantes escritores que representaban a la alta burguesía, intentaremos explicar la actitud mental general, los puntos de vista generales de este sector de la sociedad —que se encuentran especialmente en los documentos contemporáneos de la ciudad y sus gremios— \* con respecto a las cuestiones económicas, sociales y políticas, dado que éstas reflejaban las condiciones materiales de la vida diaria.

En Florencia, como en otras partes, detrás de todo el orden burgués se mantenía constantemente la idea básica de la voluntad de Dios: era voluntad de Dios la existencia del pueblo, de la autoridad burguesa y de la organización económica en su forma entonces vigente; el orden en conjunto, en sus aspectos social, económico y político, se asentaba en una incommovible base. Ello justificaba la convicción, evidente en todos los estatutos de los gremios, sobre todo en los de la lana, de que el capital debía tener autoridad absoluta sobre el trabajo, y de que las huelgas y las demandas de aumento de salario debían ser castigadas, no sólo como ataques contra la paz y la seguridad de la sociedad, sino como ofensas a la ley divina. En los documentos oficiales no se consideraba a los trabajadores como pertenecientes al *popolo*, ni al *popolo grasso* (gremios mayores), ni al *popolo minuto* (gremios menores); no eran ciudadanos, sino simplemente *sottoposti*, y, como confirman las cróni-

\* Al investigar sobre estos documentos es difícil distinguir claramente entre declaraciones más o menos explícitas y el panorama general revelado en numerosos y pequeños detalles.

cas y relatos, no eran considerados como seres con necesidades humanas, sino como los «pobres», «criaturas miserables» que deberían estar agradecidas por permitírseles trabajar<sup>20</sup>; los *ciompi*, principalmente, eran considerados como los seres más bajos de la humanidad. Especialmente desde el comienzo del gobierno absoluto de la alta clase media a principios del siglo XIV y otra vez a principios del XV, muchos de los decretos del Estado y de los estatutos de los gremios proporcionan abundante evidencia del orgullo que se sentía por el poder y renombre de la ciudad, por su libertad y su riqueza, representada ésta por la industria de lana primero y después por la de la seda<sup>21</sup>; bien entendido que la industria eran los industriales. Esta creencia de la encumbrada burguesía en su propia legitimidad, en la necesidad de mantener su establecido orden social se extendía, por supuesto, a la política. Uno de los estatutos, por ejemplo, establecía que todo candidato al *Consiglio del Comune* debía ser «un amante de un estado tranquilo y pacífico en Florencia». No nos debe extrañar por lo tanto que la revuelta de los *ciompi*, esa súbita aparición en la escena de la hasta entonces ignorada masa de trabajadores, fuera considerada por todos los cronistas de la clase media como una usurpación y un robo<sup>22</sup>.

Como hemos visto ya, sólo tenía derechos políticos una opulenta minoría, y aún era restringido el poder a un pequeño clan dentro de esa minoría por instituciones como la *Balia*, los *accioppiatori* y las *ammonizioni*<sup>23</sup>. Pero las clases medias florentinas nunca admitieron oficialmente que el poder estuviera en las manos de unas pocas familias de la Lana y que fuera por lo tanto una oligarquía en Florencia. Las condiciones nunca se formularon tan explícita y claramente como lo hizo el famoso jurista Bartolo de Sassoferrato; él definió —y elogió— la forma de gobierno de Florencia por ser igual a la de Venecia, un gobierno de *pauci divites*, es decir, de unos pocos opulentos y buenos ciudadanos (*Tractatus de regimine civitatis*, h. 1355-57)<sup>24</sup>. En principio, la constitución florentina era democrática; según ella, todos los que poseían derechos políticos eran absolutamente iguales\*. Según los lemas políticos de las altas clases medias florentinas, con los cuales justificaban sus actos y decretos, «libertad» y «justicia» eran las fuentes de autoridad en esta república democrática («libertad» era el *slogan* utilizado por todas las facciones, particularmente por los patricios, en la república romana<sup>25</sup>; «justicia» era un concepto fundamental de Aristóteles y Aquino). Empleados en Florencia al principio en sentido revolucionario —los decanos de los gremios eran decanos de la libertad; la constitución con la que la burguesía se vengó de los agravios infligidos por la nobleza fueron los *Ordinamenti di Giustizia*; el cargo que simbolizaba su victoria sobre la aristocracia se titulaba *Consolatore della Giustizia*—, estos *slogans* adquirieron después una interpretación distinta. «Justicia», después de la victoria final de las altas clases medias, vino a sostener el nuevo equilibrio social en el que las desigualdades entre los distintos grupos sociales eran «imparcialmente» mercedadas y la seguridad garantizada para todos<sup>26</sup>. Luego que la clase media superior alcanzara el poder, «libertad» significaba meramente el teórico derecho político del

\* Por supuesto, estamos obligados a emplear aquí la misma palabra «democrático» para caracterizar la disposición teórica de las altas clases medias y para indicar los esfuerzos de las clases bajas, en el verdadero sentido de la palabra.

ser individual, que ya hemos mencionado, el de participar en la constitución, tomar parte en las elecciones y, sobre todo, obtener cargos. Para una ciudad-estado con su territorio claramente definido, económicamente desarrollado en beneficio público, con un gobierno central capaz de proteger y fomentar el comercio, la independencia política era más importante que para un estado feudal y desparramado<sup>27</sup>; «libertad», por lo tanto, era también el lema del patriotismo y del nacionalismo de la nueva burguesía<sup>28</sup>. En su lucha por la verdadera democracia y los derechos políticos y económicos, la pequeña burguesía oprimida intentaba usar los mismos *slogans* políticos contra las clases superiores, igual que éstas habían hecho contra la aristocracia. Cuando los tintoreros, por ejemplo, adquirieron el derecho a formar su propio gremio, en su escudo figuraba un brazo blandiendo una espada en la que estaba inscrita la palabra *Giustizia*. En la época de la reacción oligárquica de comienzos del siglo XV, los mismos señuelos, especialmente «libertad», servían al principio al pequeño clan gobernante de las clases medias superiores y a los Médicis, que se sostenían por el apoyo del resto de la población. En el mismo período de los Albizzi, cuando el poder exterior y, como corolario ideológico, la fuerza moral interna de la república tenían que ser constantemente esgrimidos, fue asignado un importante papel a los discursos —cuyas líneas generales eran señaladas de antemano, como lo patentizan los estatutos de 1408 y 1415— de los consejeros municipales con ocasión de sus investiduras o las de los embajadores; nunca se habían preparado tan cuidadosamente los lugares comunes diplomáticos y políticos sobre temas propuestos: las largas disertaciones, de un carácter bastante general, trataban de la integridad de los personajes, del buen gobierno y del mal; y, sobre todo, de «justicia» y «libertad»<sup>29</sup>.

Finalmente, hay que señalar una importante característica de la vida cotidiana florentina: la ley y sus aplicaciones prácticas. Nació una nueva ley consuetudinaria comercial de vital necesidad para las nuevas clases, y fue codificada en los estatutos de los gremios y de la ciudad. La ley germánica, introducida por los emperadores y basada en condiciones que eran esencialmente las de una economía de trueque, no podía seguir satisfaciendo a la burguesía. De aquí que primero los lombardos y luego los toscanos volvieron al derecho romano, que era típicamente burgués en su protección de la propiedad privada y que podía hacer justicia en complicados asuntos económicos; más exactamente, la ley romana fue adaptada con la ayuda de los principales juristas civiles de la ciudad al derecho comercial consuetudinario del momento. En 1346, un decreto de la ciudad ordenó el uso del derecho romano en los tribunales florentinos y así recibió forma legal adecuada la nueva ordenación económica. En este desarrollo legal podemos observar claramente las razones materiales e ideológicas que provocaron la «revivificación de la antigüedad», de la que hablaremos después con mucho más detalle. Esta «revivificación» era más fácil en Italia que en ningún otro país, dado que allí habían sobrevivido muchos de los conocimientos clásicos, particularmente del derecho romano, aunque en realidad este conocimiento no era muy profundo en el período de que nos estamos ocupando. Los juristas, conservadores como eran, no llegaban hasta las fuentes originales, sino que derivaban hacia una especie de espíritu escolástico, se ocupaban de los detalles y se contentaban con glosas. La principal tarea de los juristas famosos era de tipo práctico: proporcionar opiniones legales (*consigli*) a las varias comunidades

o a las demás corporaciones de la alta burguesía a cuyos intereses servían a través de su autoridad<sup>30</sup>. Si nos adentramos más a fondo en la jurisdicción cotidiana de Florencia, hallaremos estatutos y juicios imbuidos por el espíritu de las facciones gobernantes, con un gran poder arbitrario en manos de los magistrados y una gran corrupción; circunstancias ventajosas únicamente para los ricos<sup>31</sup>.

Hasta mediados del siglo XV no se efectuó en Florencia un ligero cambio en el carácter del derecho romano, debido a que entonces los juristas toscanos —por supuesto, no los boloñeses, de mentalidad más medieval—, más familiarizados con la cultura clásica, volvieron al estudio de las antiguas fuentes<sup>32</sup>. Los notarios florentinos, más estrechamente ligados a los humanistas que a los jueces, y más versátiles, contribuyeron mucho más, dentro de su esfera —particularmente en la Cancillería—, a la «revivificación de la Antigüedad». La noción de la fama de la ciudad también hacía uso de las ideas antiguas; ésta proclamaba el orgullo de los florentinos —el orgullo del nuevo patriotismo burgués— de que su ciudad hubiese sido fundada por los romanos; mucho hicieron los notarios para difundir esta idea, que ya existía en los tiempos de la burguesía gobernante, aunque después se haga más patente. Por ejemplo, en una carta dirigida de Florencia a Roma en 1396 puede leerse: «Nosotros, que nos enorgullecemos de haber sido romanos, como nos aseguran nuestros historiadores, y que recordamos a nuestra anciana madre...». Esta carta fue redactada por uno de los más importantes tribunales de la burguesía florentina, el notario y canciller Salutati, gran humanista él mismo, porque fue en las obras teóricas de los humanistas, los portavoces de la clase media, donde este modo de pensar clasicista fue estudiado con más detalle.

Los portavoces de la alta clase media eran al principio los mismos grandes mercaderes y hombres de negocios, pero más tarde, y a ritmo creciente, lo fueron los intelectuales profesionales, esto es, los humanistas que dependían de ellos<sup>33</sup>. Entre los mercaderes de la alta clase media se expresaban claramente los intereses políticos y económicos de su estrato, aunque estuvieran a menudo disimulados detrás de los lemas ya mencionados. Las teorías económicas de los autores *eclesiásticos* italianos podían quedar rezagadas respecto a las de los países nórdicos, pero, en Florencia, los mismos mercaderes crearon una especie de cuerpo de literatura laica, sobre cuestiones prácticas de negocios y sobre cuestiones históricas ilustradas por hechos económicos, que era el único en el mundo cristiano del momento. Sin embargo, no estaban susligados de los tradicionales conceptos de la Iglesia, sino que eran más bien susceptibles a ellos; esta mezcla de ideas era característica de los miembros de las clases medias superiores.

Giovanni Villani (n. hacia 1276, m. en 1348) fue un típico representante de esta clase de ideas durante el período de poder absoluto, antes del gobierno del duque de Atenas. Importante mercader de lana, socio de varias casas bancarias, incluida la de Peruzzi, era uno de los más prósperos ciudadanos de la ciudad; también tomó parte activa en el gobierno, siendo varias veces prior y cónsul del Calimala, y escribió una historia de la ciudad. En teoría, su crónica aún expresa el concepto escolástico del proceso histórico general, el cual lo atribuye todo a la justicia de Dios y considera cada desgracia como un castigo por las ofensas cometidas<sup>34</sup>. Pero aunque sus líneas generales estén en armonía con las teorías oficiales de la Iglesia, demuestra una tenaz fuerza de voluntad y una seguridad en sí mismo

may burguesas, junto a un agudo interés por los detalles financieros y económicos de los acontecimientos históricos descritos. En contraste con las ingenuas narraciones de los cronistas nórdicos, Villani busca la exactitud y le gustan los números. Fue el primer escritor que se interesó por las estadísticas; hizo investigaciones sobre la población de Florencia, su producción de géneros, la circulación del dinero, etc., lo cual fue una asombrosa empresa, y aún hoy pueden ser aceptadas sus cifras como bastante exactas<sup>35</sup>. Enunció teorías breves sobre moneda, comercio y crédito. Sin dejar de profesar las ideas religiosas oficiales, era en conjunto un hombre de su clase en la forma de considerar y juzgar los hechos históricos; expresó y sostuvo sus verdaderas ideas políticas y económicas, aunque generalmente añadiera después reservas y justificaciones religiosas y morales. Pero se mantuvo silencioso con respecto a un ángulo de sus actividades: la fuerza de las ideas tradicionales, la prohibición canónica de usura le obligaba a considerarse, como prestamista que era, inferior al mercader desde el punto de vista social.

Villani fue un patriota florentino orgulloso del renombre de su ciudad, de su libertad y de su riqueza, aunque al hablar de riquezas él siempre se refiera a las de los mercaderes. Declaró vagamente que todos debían participar en el gobierno, con lo que conservaba la apariencia de democracia, pero cada una de sus razones implicaba que la influencia política debía descansar en manos de los ricos ciudadanos de los grandes gremios (*maggiori e più possenti popolani grassi*), a los cuales distinguía de la nobleza por un lado y de la sección intermedia de la burguesía (*mezzani*) y la clase baja (*popolo minuto*) por otro. Por «libertad» y «justicia» entendía Villani el orden de la clase media mandado por Dios, que no debía ser perturbado<sup>36</sup>. Se declaraba opuesto a todo cambio violento, pues, según aseguraba, él solamente podría perder con ello. De aquí que al final de su vida su visión del futuro fuera muy sombría; las quiebras, el gobierno del duque de Atenas y, especialmente, el progreso de los gremios menores, amenazaban el gobierno absoluto de su clase. Al principio, Villani se oponía a la nobleza, aunque el crédito de su derrota se lo daba a las clases medias superiores, ignorando completamente la cooperación de la pequeña burguesía. Más tarde, durante el reinado del duque de Atenas y después, consideraba los gremios menores como un peligro creciente. La justificación ideológica que extraía de Aristóteles y de la Biblia (Salomón) era característica de las clases gobernantes: el *popolo minuto* sólo pensaba en su conveniencia, y ésta no se ajustaba al gobierno del Estado. Llamaba a los artesanos estúpidos que habían venido desde el campo a la ciudad e incluso de lejanos países. En qué grado prefería Villani la aristocracia, políticamente inofensiva ahora, al *popolo minuto*, lo demuestra, por ejemplo, en su lamento sobre la batalla de Courtra: «La caballería fue humillada por la gente más despreciable del mundo, por tejedores, bataneros y otros gremios bajos y artesanos». Villani era contrario a la monarquía en Florencia porque, decía, los monarcas gobernaban arbitrariamente y no respetan las leyes. Detrás de este interés por la democracia republicana, se ocultaba el mismo miedo que sentía por la pequeña burguesía, el temor de que los intereses de la clase media alta dejasen de tener la protección de los simples comerciantes. Aunque Villani no era amigo de «tiranos», muchos pasajes de su libro demuestran que tenía un gran respeto por los príncipes, con tal de que fuesen acaudalados; no sentía más que desprecio por la desordenada administración feudal

y los continuos agobios de dinero de los emperadores germanos. Como güelfo florentino, consideraba, naturalmente, que el Emperador debía obediencia al Papa. Los güelfos eran, según él, «los que amaban a la Iglesia y al Papa»; sin embargo, muchos detalles de su libro demuestran una vez más que Florencia obtenía grandes ventajas económicas de su alianza con la Santa Sede<sup>37</sup>. Villani, por supuesto, favorecía también a la casa de Anjou y a Francia, y consideraba al rey francés como el más poderoso señor de la Cristiandad. Y, además, vale la pena señalar en esta temprana aparición ideológica de la «revivificación de la Antigüedad» el hecho de que Villani hable con admiración de la antigua Roma, la primera señora del mundo, atribuyendo a los romanos la fundación de Florencia<sup>38</sup>.

Otros mercaderes que vivieron en este momento de expansión económica de las altas clases medias escribieron también sobre cuestiones de economía práctica<sup>39</sup>. Francesco Pegolotti, por ejemplo, socio y agente de Bardi, escribió un tratado para instrucción de sus conciudadanos titulado *Pratica della mercatura* (1339)<sup>40</sup>, en el cual, no solamente describía sus viajes comerciales a través de Europa y de Asia, revelando un extraordinario conocimiento de los negocios en los distintos países, sino que discutía cuestiones relacionadas con los seguros, el transporte, etc. El comerciante de granos Domenico Lenzi da en su *Diario* una detallada descripción del movimiento del comercio de grano florentino y de sus precios; igual que Villani, se declara en favor de que no sean controlados para los comerciantes los precios de los artículos alimenticios, y en pro de una completa libertad de la iniciativa económica privada.

El gran comerciante Giovanni Morelli (1371-1441), cuya vida transcurre en parte en la época de los Albizzi, escribió una crónica que comprende desde 1393 hasta 1421, que trata de asuntos familiares y que estaba destinada a que la leyese su hijo. Aunque había ocupado varios cargos municipales, recomendaba a su hijo no tomar parte en la vida pública, para poder entregarse con plena dedicación a los negocios y a hacer dinero; sólo en caso de absoluta necesidad debía apoyar al partido más fuerte, es decir, los güelfos, porque no podía imaginar nada más desastroso para el Estado y para él mismo que el gobierno de la pequeña burguesía<sup>41</sup>. Así, en este nuevo, aunque inestable apogeo de la clase media superior, apareció, en contraste con el tipo de individuo políticamente activo, como Villani, el *de* ideología «privada» y relativamente apolítico<sup>42</sup>. Morelli, en consonancia con su actitud más independiente, daba a su hijo consejos detallados, calculados, exactos y sobrios sobre cómo debía llevar los negocios, prestando particular atención a la forma de extraer ventajas del Estado en toda ocasión propicia<sup>43</sup>. Morelli expresaba de modo consistente la ideología económica de las clases pudientes de su tiempo; como Villani anteriormente, aunque con más firmeza, representaba la síntesis, importante para el futuro, entre el pensamiento religioso y el mundano, característico del capitalismo primitivo. Morelli se basaba en Dominici, extrayendo de su doctrina las conclusiones de que el hacer dinero era una profesión justificada por la voluntad de Dios. Era deseo de Dios que el hombre mirara para sí mismo; la proporción en que Dios distribuía los bienes de la tierra dependía de los méritos de cada uno. De esa manera, la riqueza y el éxito en los negocios eran la recompensa de Dios por la piedad del agraciado. Morelli habla menos acerca del pecado de extraer provecho de los negocios, pero dice mucho más acerca de los medios de

cubrir los riesgos. Ello es prueba de la mentalidad calculadora y de preocupación de una parte de la alta clase media durante la época Albizzi, a la que Morelli hubiera deseado evitar los riesgos en los grandes negocios; temía los peligros crecientes que podrían aportar los tiempos, cada vez más inseguros, y, como perteneciente a una familia antigua y sólidamente establecida, desaprobaba las especulaciones de los recién llegados. Prefería un promedio más bajo en las ganancias, con tal de que fuera seguro; abogaba por la moderación, quería sentirse seguro en el terreno de sus negocios. También puede apreciarse su amor por la «moderación» en su aceptación de los romanos como antepasados y modelos de virtud, pero sólo mientras ello no impidiese la acumulación de dinero; en la práctica diaria proponía como el mejor modelo de vida el contemporáneo a él.

Al tratar de esta exaltación de las altas clases medias, también debemos referirnos al tratado *De Usuris* (1403) de Lorenzo Ridolfi, miembro de la eminente familia de ese nombre, jurista y, por lo tanto, igual que los grandes mercaderes, en estrecha relación con las condiciones económicas y con entero conocimiento de ellas. En su tratado intentaba proteger con hábiles argumentos la actividad económica de las clases superiores con respecto a las consecuencias de la manoseada doctrina de la usura. Le impulsaba a escribir, según decía, la preocupación que sentía por la salvación de sus conciudadanos, a quienes veía empeñados en gran número de ocupaciones peligrosas. Por otra parte, es característico de la falta de sentimentalismo y de la sobriedad que gobernaban en esta época, que Ridolfi rehusara admitir abiertamente el amor del prójimo como argumento contra el cobro de intereses. Como perteneciente al clan Albizzi y actuando algunas veces como embajador de la República, Ridolfi también justificaba en teoría los empréstitos obligatorios del Estado, con la ayuda de los cuales la oligarquía se mantenía en el poder<sup>44</sup>.

Así como anteriormente la clerecía había sido el órgano intelectual de la nobleza, la burguesía tenía ahora la necesidad de sus propios intelectuales seculares, los humanistas, extraídos de sus propias filas y generalmente de los sectores intermedios, para exponer su economía relativamente racional y sus ideas sobre ella. La cultura que habían adquirido y su labor científica les proporcionaban la subsistencia; un lazo de interés les unía a los comerciantes; los intelectuales representaban el conocimiento, los mercaderes, la riqueza, y cada uno a su manera había roto las barreras sociales establecidas<sup>45</sup>. Los humanistas florentinos eran empleados frecuentemente por la República, incluso como cancilleres de Florencia (Salutati, Bruni, Poggio); a menudo eran también cronistas de la ciudad y, naturalmente, estaban estrechamente ligados a los intereses de los gobernantes. Los humanistas eran ahora teorizadores, en el pleno sentido de la palabra, que habían desarrollado coherentes sistemas de moral filosófica en contraste con los escritos de los hombres de negocios, que trataban sobre todo de cuestiones prácticas. Sin embargo, resulta patente en los dos sistemas que aunque los humanistas estuvieran en estrecha dependencia económica con respecto a las clases gobernantes, inevitablemente existían ciertos puntos de diferencia entre ellos, viviendo como vivían en un mundo cultural propio un tanto artificial, y entre las clases medias superiores de los siglos XIV y XV. En las obras de los humanistas o, en todo caso, en sus teorías, hallamos una cierta nota de pasividad, de *bel esprit* y de cultura esotérica, una

ignorancia «superior» en asuntos económicos, una reprobación contra la acumulación de riquezas. Es de notar que la opinión desfavorable que los humanistas y la Iglesia sostuvieron acerca de los mercaderes estaba fuertemente influida por antiguas razones, tomadas principalmente de Aristóteles, que había adoptado la misma posición<sup>46</sup>, y de Cicerón, que había reducido su censura a los mercaderes modestos. Pues los humanistas extraían sus ideas políticas y sociales principalmente de las distintas corrientes y de la literatura política y social de las clases medias de la Antigüedad, e igual que con las doctrinas de la Iglesia, hacían ciertas reservas cuando el ideal —más extremista e intolerante que el de esta institución— que se había proclamado perjudicaba a los mercaderes en su vocación. Los humanistas hallaron una justificación a la riqueza y a los que la adquirieran en el estoicismo romano (además de en Cicerón), que era la filosofía de las clases superiores y de los intelectuales en el período culminante de Roma; lo que contaba era la intención (igual que para la Iglesia). De esta manera, representaban dentro del panorama general de las clases medias superiores un aspecto que no se hizo patente hasta finales de la época de los Albizzi, pero que se convirtió en un tópico en la de los Médicis, cuando, al declinar el desarrollo racional-burgués, una mentalidad aristocrática y amante de los placeres y del lujo invadió a las clases altas. Sin embargo, resulta necesario dar aquí una descripción general de las ideas de los humanistas, dado que anticipaban las líneas generales del posterior desenvolvimiento y tuvieron considerable influencia, incluso en esta época, en el fortalecimiento de esta tendencia entre las clases medias.

Petrarca (1304-1374), de cuyas teorías y epístolas —más que de su poesía— nos hemos de ocupar aquí, forma por sí solo un capítulo entre los humanistas. No vivió en Florencia ni en territorio florentino; tampoco tuvo ocupación en ninguna ciudad-estado. Habiendo escogido, como intelectual «libre», «huir del mundo» y vivir lejos de las ciudades, en el campo guardó, sin embargo, estrecha relación con los grandes —el Papa, el Emperador, los príncipes— y gustaba del ambiente cortesano. En un sentido más amplio, sin embargo, debemos considerarle como un representante del pensamiento florentino, no sólo porque había nacido en Arezzo de una familia florentina de notarios, exilada al mismo tiempo que Dante, sino porque los florentinos le tenían por uno de los suyos y sus escritos gozaban de particular favor en Florencia. Desde el punto de vista de la Florencia contemporánea, Petrarca es el típico emigrado. Aun cuando sus ideas pertenecen a la burguesía primitiva, y es inconcebible sin la existencia de una burguesía urbana como la de Florencia, muestra también una reacción contra esa clase, reacción que tiene sus orígenes en el pasado, pero que, incluso con sus elementos de decadente mentalidad burguesa, apunta hacia el futuro. Particularmente en su dependencia de los aristócratas y las cortes, Petrarca es un adelantado de la mentalidad aristocrática del período de los Médicis<sup>47</sup>. Trataremos de estudiar la complejidad de su posición histórica y de sus opiniones en aquellas cuestiones que conciernan a nuestro tema.

—Petrarca fue uno de los primeros que encontró argumentos, sobre todo en las ricas fuentes de la Antigüedad, para justificar el nacionalismo italiano<sup>48</sup> y muchos de los principios de las clases medias. Consideraba la historia romana como la de un pasado nacional. Como patriota italiano, no florentino, estaba inspirado por la idea de una nueva Roma que continuase la soberanía y el imperio mundial de



la Antigüedad. Este punto de vista político e histórico explica su aversión hacia el período precedente de la Edad Media, con sus señores feudales «góticos» y «germanos», que para él fue la época de la decadencia nacional y del gobierno de los «bárbaros». También explica esto su desaprobación por los señores feudales romanos de su tiempo y su entusiasmo por el burgués revolucionario y tribuno del pueblo, Cola di Rienzo, que se rebeló contra los señores feudales de Roma<sup>49</sup> y, recordando también el antiguo Imperio, proclamó su ideal de una Italia independiente, unida y libre<sup>50</sup>. En su entusiasmo por la república romana de los antiguos tiempos, Petrarca deseaba que los nobles fueran excluidos de todo cargo, según la costumbre florentina del momento. Pero sus miras democráticas las aplicaba sólo a Roma y nunca a Florencia<sup>51</sup>. Lo que a Petrarca le atraía de Rienzo era su faceta tiránica, porque en el fondo de su corazón —otra de sus contradicciones— el emigrado florentino despreciaba a la burguesía y a las ciudades-estado burguesas. No le importaba la participación de los ciudadanos en la vida pública; estaba demasiado lejos de la realidad para tomarse ningún interés por la política de una forma continua, e incluso reprocha a su modelo literario, Cicerón, por haberse mezclado en política y haber aceptado cargos. Como a otros humanistas posteriores, la conciencia de su propia singularidad espiritual le hacía preferir la aristocracia y la corte y, en política, al príncipe, el hombre de acción en gran escala: el tirano. Pero la simpatía de Petrarca hacia Rienzo debía tener muy corta vida, dado que, como la mayor parte de los intelectuales, se asociaba políticamente con aquellos que pudieran ayudarle a ganarse la vida. Antes de que Rienzo subiese al poder sostenía relaciones con los enemigos declarados de éste, los Colonna, caudillos de la aristocracia romana, con la Curia de Avignon y, más tarde, casi exclusivamente con las cortes de los príncipes. Era el tiempo en que las comunidades del norte de Italia declinaban y se transformaban en Señorías; así, Petrarca, como orador y político que era, estaba al servicio de los tiranos más notorios del norte de Italia, los Visconti de Milán y los Carrara de Padua. En su última obra, dedicada a su protector, Francesco de Carrara (*De Republica optime administranda*, h. 1373), describía a estos príncipes como verdaderos romanos, dotados de todas las antiguas virtudes propias de su rango, pero, en realidad, transigiendo con todas sus crueldades<sup>52</sup>. De esta manera la ideología de la Antigüedad, asociada aquí con el nacionalismo italiano, era interpretada por su primer y más importante representante de formas muy variadas de acuerdo con las fuerzas políticas del momento.

Aunque las opiniones de Petrarca sobre las mejores formas del Estado variaban según la época, latía bajo todas ellas un interés para con la seguridad de los intelectuales más importantes y su ininterrumpido desarrollo interior<sup>53</sup>. Para él, importante personalidad, la vida de las gentes vulgares le resultaba indiferente (*Invectiva in Medicum*)<sup>54</sup>. Petrarca favorecía el regreso a la economía estática y a las condiciones sociales del sistema de Aquino, un retorno a la bendita sencillez de las primeras edades, a la vida agrícola de los antiguos campesinos romanos (inspirándose en Virgilio y en Séneca)<sup>55</sup>, para que los pocos elegidos pudieran dedicarse sosegadamente a la contemplación. Despreciaba todas las formas de actividad económica que conducían a la acumulación de dinero; éste debía cubrir las necesidades del momento y su destino era ser gastado. Sin embargo, aprobaba la riqueza que proporcionaba las condiciones necesarias para un cierto nivel de vida y, sobre

todo, la del terrateniente (también alabado por Cicerón y Séneca), cuyas circunstancias eran mucho más apropiadas para el alejamiento del mundo que deseaba para sí mismo. Por otra parte, aunque era uno de los primeros que habían admirado la vida del campo y de la naturaleza desde la antigüedad, consideraba a los campesinos como a los más inferiores de los seres humanos (*De Remediis utriusque fortunae*). Muchas de sus opiniones sobre los asuntos económicos y sociales eran confusas y contradictorias<sup>56</sup>, llenas de compromisos, como su manera de vivir. Solía extraer sus teorías del pasado, de los tomistas y de los pretomistas; estaba imbuido del sentimiento aristocrático feudal y especialmente obligado al estoicismo romano, sobre todo en su última manifestación, la de Séneca, que estaba destinada también a una pequeña élite<sup>57</sup>.

Giovanni Boccaccio (1313-1375) fue también humanista en ciencia y filosofía y discípulo de Petrarca, pero también era miembro de la alta clase media florentina y tomó parte activa en la vida política de la ciudad iniciándose con él la serie de humanistas florentinos «residentes», que necesariamente sustentaban opiniones más burguesas que las de Petrarca, aunque, como éste, sentían una teórica aversión por la riqueza. Sus opiniones políticas se asemejan más a las de Villani que a las de Petrarca. Republicano y enemigo de tiranos (Duque de Atenas), atacó a Petrarca por ganarse la vida en la corte tiránica de Visconti. Por otro lado, despreciaba al gobierno existente en Florencia, que entonces estaba más en manos de los gremios menores que en tiempo de Villani, y del que formaban parte personas procedentes de los pequeños pueblos de la región, desde «la llana del albañil hasta el arado» (*Epistola consolatoria a Messer Piero de' Rossi*, h. 1363)<sup>58</sup>.

Otro seguidor de Petrarca fue el notario y canciller de Florencia Coluccio Salutati (1331-1406), canciller desde 1375. Aunque agudo diplomático y realista en política, en sus tratados y en sus cartas (escritas para la publicación) aparece como el primer teorizador de la alta clase media florentina<sup>59</sup>. Inspirándose en los sistemas ya formulados por la Iglesia, por Petrarca y por los eruditos burgueses (Marsilio de Padua, Bartolo de Sassoferrato), desarrolló un sistema ecléctico que le satisfaría tanto como ciudadano florentino religioso como humanista. Dado que el sistema de la Iglesia era el más completo y elaborado, Salutati ligó sus teorías más directamente con éste, y tuvo que definir su posición refiriéndose especialmente a él. En su obra se equilibraban cuidadosamente la burguesía secular y la eclesástica, mas, como alto cargo de la ciudad, muestra gran atención por los intereses de la burguesía; de Petrarca sólo tomó lo necesario para dejar vía abierta a la realidad práctica burguesa<sup>60</sup>.

Salutati sostenía la opinión de que la Providencia era una fuerza activa de la historia. En general apoyaba el ideal de la Iglesia: el concepto medieval de un Estado benefactor basado en la moralidad y en la religión, cuya misión era promover el bien. Sin embargo, no extrajo conclusiones importantes de estas ideas tradicionales, pero sí promovió una nueva perspectiva política más natural y secular. Hizo uso de la historia para intentar un resurgimiento de la conciencia nacional y extraer de aquella lecciones prácticas. El nuevo concepto de Estado secular nacional quedó desarrollado en sus escritos de la forma que lo requería la clase media de la república florentina, y la teórica dependencia del Estado respecto de la Iglesia de épocas anteriores fue repudiada<sup>61</sup>. Partiendo del Estado moderno individual, el

sentimiento de patriotismo y la conciencia nacional florentina fueron la base de sus teorías. El deber de servir al Estado y a la Patria es para él el segundo después del de servir a Dios <sup>62</sup>. En lo que respecta a la forma de Estado, Salutati, como la mayoría de los teorizantes de su tiempo (no sólo los de la Iglesia), siguió la tradición abogando por la monarquía, pero en los escritos que tratan concretamente de Florencia, y no únicamente en las cartas oficiales de la cancillería, apoyaba la república; porque los humanistas de todos los Estados se colocaban al servicio de la forma de gobierno establecido. Salutati describía Florencia como la sede de la libertad, noción que ya hemos señalado como específica de las clases medias superiores <sup>63</sup>. El concepto florentino del Estado estaba particularmente apoyado en las obras de Salutati por la «antigua» teoría, que ya había apuntado Villani y, más definitivamente, Boccaccio, de que los florentinos eran los sucesores de los romanos, el pueblo «libre» elegido por Dios para gobernar el mundo. De hecho, había ahora una tendencia creciente a sostener las teorías políticas con argumentos extraídos de la historia antigua y del Antiguo Testamento. Salutati, como antes Petrarca, hallaba paralelos, incluso más estrechos que éste, con la Roma de la república, con las virtudes de sus primeros patriotas y, también como Petrarca, apelaba a Cicerón para sostener su patriotismo.

El concepto de Salutati sobre las diversas clases sociales dentro del Estado demuestra el mismo conservadurismo estático que los de Aquino y Petrarca, pero respaldado por la idea de Patria. Las condiciones exteriores de la vida no importaban; cada cual debía servir a su país, como hizo Cristo, en el estado en que Dios le había colocado. De esta manera las ideas religiosas y eclesiásticas reciben una vez más una interpretación patriótica y nacionalista. La tendencia principal continúa siendo igualmente conservadora: el orden burgués debe ser mantenido <sup>64</sup> mientras se conserva la apariencia de democracia. Por lo tanto, Salutati estaba deseoso de justificar y alentar la participación de la clase media en la vida pública. Aunque en principio convenía con Petrarca y con la Iglesia que la vida contemplativa era la más elevada, en casos particulares (incluyendo el suyo), a menudo podía encontrarse más elevación en la vida activa del ciudadano al servicio de su país <sup>65</sup>. Esta solución, favorable a la burguesía (o, más bien, al pequeño círculo gobernante de la clase media superior, cuyos intereses estaban protegidos por estas ideas), era tan importante como las reservas mentales de Salutati con respecto a la acumulación de dinero —rechazada en teoría <sup>66</sup>—, que se resumían en que la riqueza debía ser empleada sólo para satisfacción de los deseos dignos de alabanza, reconociendo que, en la práctica, proporcionaba la salvación a muchos. En la época en que la nobleza era completamente inocua políticamente, el canciller de la burguesía comunal les ensalzaba siempre y cuando fuesen cultos. Por otro lado, expresaba un desprecio sin límites por las masas, como hicieron todos los intelectuales representativos de la alta clase media, fueran humanistas o grandes mercaderes. Salutati, que era canciller en el tiempo de la revolución de los *ciompi*, se mostró durante el período democrático extremadamente blando con los victoriosos, alabandoles como «hombres indulgentes y buenos», siendo muy bien tratados por ellos en recompensa; pero después de haber sido sofocada la revuelta de los *ciompi*, dijo de ellos que eran unos artesanos «ignorantes» e «innovadores», horribles monstruos que constituían un peligro para la república gloriosa de Florencia <sup>67</sup>.

Leonardo Bruni (1369-1444) y Poggio Bracciolini (1380-1459) vivieron en el tiempo en que la democracia florentina alcanzaba su culminación; es más, Bruni estuvo muchos años en la Curia, esa moderna institución burocrática de organización relativamente democrática, y Poggio pasó allí casi toda su vida. Bruni fue canciller de Florencia entre 1427 y 1444; Poggio se retiró a Florencia ya viejo, en 1453, y también fue canciller.

Bruni, muchos de cuyos escritos son de la época que nos ocupa, era de una mentalidad más secular que la de Salutati. No atacó a la Iglesia abiertamente; simplemente ignoró su importancia y su actividad. Para él (*Historiarum Florentinarum Libri II*) la historia ya no era la manifestación de la Divina Providencia, como la consideraba Villani y, en teoría, Salutati <sup>68</sup>. En su obra se revela un conocimiento histórico más crítico y equilibrado que en ninguno de los anteriores escritores <sup>69</sup>. Incluso la antigua Roma, que Petrarca había adorado tan ciegamente, quedaba ahora situada en su lugar histórico, y en vez de un vago entusiasmo por Italia, relacionado aún con el viejo imperialismo, instituyó definitivamente un patriotismo florentino activo y concreto. Hallaba afinidades entre la ciudad-estado griega y la florentina <sup>70</sup> y mostraba más empeño que Salutati en sostener la república y la democracia <sup>71</sup>, abogando por una vida activa y por la participación de los ciudadanos en los negocios públicos. Nadie aprobó tan entusiastamente como él la «libertad», el *slogan* político de la oligarquía gobernante con su apariencia de democracia. Según él, la libertad de los ciudadanos está estrechamente ligada con la teoría de que todos los hombres son iguales ante la ley y tienen derecho a ostentar cargos (*Oratio in funere Johannis Strozzeae*, 1426) <sup>72</sup>, pero, como de costumbre, sólo se refería al pequeño círculo que realmente posee derechos políticos. Estando la alta clase media florentina en el apogeo de su poder, Bruni, no sólo escribió una muy elaborada historia de la ciudad <sup>73</sup>, sino que cantó las alabanzas de Florencia en su *Laudatio Urbis Florentiae* (1405), donde vino a decir: en este Estado todo es bueno <sup>74</sup>. Florencia es la heredera de Roma y de la libertad romana, dado que fue fundada por los romanos en el tiempo de la República. Las instituciones de Florencia están en una armonía tan perfecta y «musical» entre sí como para ser estéticamente agradables; en esto imita una frase de Aristóteles. El partido güelfo corresponde a los censores de la antigua Roma. Gobiernan la justicia y el derecho: la República protege al débil contra el fuerte. Debe observarse, sin embargo, que, según Bruni, la mayoría eran siempre los ciudadanos mejores. Partiendo de tales asertos, podía naturalmente, resumir de forma muy optimista la situación general de Florencia, interesándose, según él decía, menos por la fidelidad del hecho que por la efectividad de la forma retórica (imitación de los discursos de Aelio Aristides en Atenas y en Roma, pronunciados durante la monarquía ilustrada de Antonino Pío; en el discurso de Roma, el gobierno de los «mejores», hombres que disfrutaban derechos cívicos romanos y que como tales eran llamados a gobernar las masas, fue aceptado como un hecho consumado) <sup>75</sup>. Por supuesto, su fraseología retórica, tomada de la antigua, es significativa de la engañosa democracia y del republicanismismo puramente formal de la alta clase media florentina. Ahora que la república estaba llegando a su fin y el poder se iba concentrando en unas pocas familias la ideología republicana se hacía más aparatosa y retórica. La corriente de ideología de imitación de la Antigüedad rechazaba deliberadamente el

detallado realismo de Villani<sup>76</sup>. Sólo eran operantes en la historia florentina de Bruni los motivos «nobles»; fueron suprimidos los económicos y financieros, tan frecuentes en los cronistas primitivos como Villani o Marchionne Coppo di Stefano. Los accidentes eventuales de las crónicas eran eliminados también, y Bruni, en su plan retórico y científico, destacaba lo que le parecía importante, intentando descubrir relaciones históricas. El principio de agruparlas y caracterizarlas estaba muy en boga y, a imitación de Tito Livio, las personalidades históricas pronunciaban discursos patrióticos inventados que motivaran sus acciones. El pensamiento histórico y político de Bruni, adoptado a las necesidades ideológicas de la alta clase media de la época de Albizzi, era a la vez secular y patriótico, coherente y calculador.

La forma de pensar de Bruni se manifiesta también en las instrucciones escritas que dio, como canciller de la época de los Albizzi, a los embajadores florentinos para que elaboraran sus discursos. Dado que la política extranjera de Florencia era muy activa en aquel tiempo y se enviaban más misiones diplomáticas que en épocas anteriores, se había implantado un nuevo tipo de discurso, cuyos puntos principales estaban establecidos de antemano, que jugaba un papel muy importante en la vida política<sup>77</sup>. La analogía se impone entre la importancia de los discursos políticos florentinos de este período y los de Roma durante la última república, y durante la época del absolutismo ilustrado de los emperadores de los dos primeros siglos después de C., cuando los discursos empezaban ya a ser tomados «teóricamente». En los discursos de los hombres de estado florentinos y en los escritos de Bruni prevalecía una fraseología clasicista, semejante, los mismos panegíricos retóricos sobre Florencia y la libertad florentina y la misma forma calculada. Estos discursos ciceronianos diferían completamente de los esfuerzos más casuales del siglo XIV; y es perfectamente explicable que Rinaldo degli Albizzi, cabeza del círculo oligárquico que gobernaba Florencia, sea el representante más ilustre de esta elocuencia patriótica e imitadora de la Antigüedad<sup>78</sup>.

Los escritos de Poggio, impregnados, como los de Bruni, de una mentalidad democrática y racionalista, fueron la mayoría compuestos en sus últimos años, después de que Cosme de Médicis alcanzara el poder. Por esta razón no podemos tratar de él con detalle, sino dar solamente sus características generales. En obra temprana, *De Avaritia* (1428), se pronuncia, al igual que la Iglesia, contra la avaricia, aunque, también como la Iglesia, deja un camino abierto para la opulenta clase media; ésta únicamente tenía que utilizar sus riquezas de forma recta y moral<sup>79</sup>. En un sentido amplio, Poggio es quizá más riguroso, más escéptico y más sinceramente democrático que Bruni; realista en sus opiniones sobre la política y la historia, rechazaba las tradicionales frases morales de Salutati. Consideraba las relaciones sociales de una forma sorprendentemente desapasionada, anticipándose a menudo a Maquiavelo. Era tan claramente racionalista que, como Villani antes que él, condenaba las guerras de prestigio sostenidas por los patricios, a causa de su elevado coste. También era extremadamente amargo en sus ataques a la estúpida e ignorante aristocracia de la sangre y exponía sus cargos mucho más concretamente de lo habitual entre los humanistas.

El mundo intelectual de Poggio y de Bruni —y el algo posterior de Alberti, cuyas obras caen ya fuera de nuestro período— era la expresión ideológica más

clara de las potencialidades de la «democracia» burguesa de Florencia. Las ideas políticas y sociales generales de ambos están fuertemente influidas por el estoicismo romano. Y esto no es de extrañar, dado que su filosofía, con sus ideales de humanidad, de la teórica igualdad de los hombres y de lo que ello implica en política, es el fruto de los días de auge de la alta clase media romana<sup>80</sup>, es decir, de la última época de la república y del absolutismo ilustrado de los primeros emperadores. En la época de Bruno y Poggio la corriente racionalista más antigua del estoicismo romano, transmitida por Cicerón, con su elogio de la constitución de la república romana, su exaltación de los deberes del ciudadano, su defensa de la participación activa en la vida política<sup>81</sup> y su oportunista valoración de las ventajas exteriores, particularmente de la riqueza, fue la que más influencia ejerció<sup>82</sup>.

Mientras las altas clases medias formulaban de esta manera sus ideas sociales, políticas y económicas a través de sus intelectuales y de sus propios miembros, no había lugar para que las clases bajas, económica y culturalmente retrasadas, desarrollaran tan complejos conceptos; a lo sumo, podían presentar demandas concretas e individuales sobre asuntos políticos y económicos. La pequeña burguesía, con su mentalidad artesana, estaba atenazada por un gran miedo al capital, que les parecía misterioso y todopoderoso, pues el dinero les impresionaba tanto como la nobleza. Y ya hemos observado también que cuando las clases bajas ganaban alguna influencia, sus conceptos económicos tendían por necesidad a detener el desarrollo del capitalismo. También hemos visto que la pequeña burguesía y los trabajadores, particularmente en tiempos de la revuelta de los *ciompi*, carecían de programa político consistente e independiente. Los trabajadores eran aún más incapaces que la pequeña burguesía de expresar sus pensamientos, salvo, acaso, en materia de religión. Por lo tanto, no trataremos conocimiento con las ideas de esa clase social hasta que, en el próximo capítulo, tratemos del sentimiento religioso. Los «intelectuales» de las clases más pobres y de las empobrecidas provenían de las clases altas o eran frailes mendicantes, dominicos o franciscanos; en el segundo caso, generalmente eran miembros expulsados de la Orden<sup>83</sup>. Daban expresión, aunque en modesto grado, a algunas de las necesidades momentáneas de los estratos inferiores o exponían demandas generales vagas y confusas. Aparentemente, hasta 1347 no empezaron a darse cuenta los trabajadores de que su necesidad más esencial era la libertad de asociación; cierto que estas ideas se hicieron generales más tarde, antes de la rebelión de los *ciompi*, pero sólo entonces. De todas las numerosas crónicas de la época, sólo una fue escrita por un simpatizante de los *ciompi* y desde el punto de vista de éstos. Se trata de un trabajo anónimo conocido como la *Cronaca dello Squittinatore*; en apuntes diarios escritos entre 1378 y 1387 describe con triste resignación las desgracias de los trabajadores en un estilo sencillo y algo rígido, sin hacer ninguna reflexión sobre los acontecimientos que relata. Después de la rebelión de los *ciompi*, los trabajadores no sólo fueron privados de todos los derechos políticos, sino que quedaron sin voz ni voto.

### 3. Historia del sentimiento religioso

Ya hemos visto que incluso las ideas más estrechamente relacionadas con la vida práctica tenían muchos puntos de contacto con el sentimiento religioso. Los pensamientos y emociones de todos los sectores de la sociedad medieval, con inclusión de la burguesía primitiva, giraban alrededor de la religión, que jugaba un papel muy principal en la vida cotidiana. El lazo de los sacramentos señalaba el camino del creyente desde el nacimiento hasta la muerte, y la administración de estos divinos medios de salvación estaba en manos de la Iglesia. Durante un largo período, las únicas doctrinas que ofrecían a la mentalidad humana una estabilidad real eran las suyas. Todas las esferas de los actos y del pensamiento humano estaban profundamente influidas por lo que hacía y enseñaba la Iglesia, por la actitud que adoptaba hacia los distintos estratos de la sociedad, por lo que permitía y lo que prohibía. Muchas de las ideas y de los hechos económicos, políticos y sociales a los que ya nos hemos referido resultan mucho más explicables y diáfanos si los consideramos desde el punto de vista religioso, porque éste, sea como trama de otras ideas o como factor determinante de su desarrollo, afectaba decisivamente todo el panorama de la vida del hombre.

En sus primeras batallas por alcanzar el poder económico y político, el próspero ciudadano no sólo luchó frecuentemente bajo bandera religiosa y justificó sus acciones con argumentos respaldados por la Iglesia, sino que deseó tener alguna participación en la religión misma. Ni el clero secular ni los monasterios satisfacían sus necesidades religiosas y espirituales. Los monasterios se encontraban generalmente fuera de las ciudades y sus monjes se preocupaban sobre todo de la salvación de sus propias almas, siendo, a menudo, aristócratas; los de benedictinos son los más típicos de este período. Se requería de la religión algo más que teología didáctica; tenía que ser una experiencia emocional que podía ser compartida. La floreciente burguesía se resentía además de la rígida separación establecida por la Iglesia entre el clero y el estado seglar, dado que el último era excluido de toda participación en el culto activo. Los seglares expresaban ahora su deseo de participar en la actividad religiosa; el burgués deseaba entrar en relación directa personal con Dios.

La lucha de la clase media con la Iglesia para tomar parte activa en la religión y el culto variaba en intensidad según los grupos sociales y las distintas épocas. Los

esfuerzos de los ciudadanos opulentos para realizar sus deseos tomaron la forma de oposición directa hacia la Iglesia sólo mientras mantenía carácter feudal y empleaba su poder secular contra la burguesía. Cuando más tarde la Iglesia se alió económica y políticamente con la alta clase media —es decir, desde el siglo XIII en adelante—, las relaciones mutuas sufrieron también un cambio en la esfera religiosa. Ambas tenían interés por hallar una fórmula de compromiso. Como podremos ver después, la Iglesia hizo las concesiones necesarias al fundar, en el siglo XIII, las Ordenes mendicantes, principalmente dedicadas a la predicación y al cuidado de las almas de los habitantes de las ciudades. Con estas ventajas estaba satisfecha la clase media superior.

La actitud de los sectores más pobres de la población urbana era distinta. Eran los pequeños artesanos, trabajadores de la lana principalmente<sup>1</sup>, los que más profundamente sentían la necesidad de salvación, dado que sus anhelos sociales y políticos sólo podían encontrar expresión transformados en religiosos, y únicamente podían verlos realizados por la unión con Dios<sup>2</sup>. La inestabilidad social de este período, debida a la repentina aparición de una gran desigualdad entre ricos y pobres, resultante del auge de la economía monetaria, encontró expresión en movimientos sectarios. Los estratos más pobres insistían en que la Iglesia, en cualquier caso, no debía poseer riquezas. Anhelaban tomar parte activa en el culto y demostraban gran aversión por la Iglesia enriquecida, situada en el centro de la economía monetaria, y por los clérigos, que se habían convertido en hombres mundanos. La reacción de la Iglesia fue tan violenta que estos sectores se apartaron completamente de ella, siendo este hecho la base de los movimientos sectarios, formados por grupos entusiastas de seglares, que apelaban a la autoridad de la Iglesia primitiva, tales como los waldenses, cátaros y albigenses, que nacieron durante los siglos XI y XII y la primera mitad del XIII<sup>3</sup> en las florecientes ciudades de Italia y del sur de Francia. Dentro de estas sectas, a los seglares les estaba permitido participar en la administración de los medios de alcanzar la gracia y predicar sin ningún impedimento; la eficacia de los sacramentos dependía de las vidas puras, ascéticas y generalmente miserables de sus sacerdotes; la Biblia podía ser interpretada libremente y con plena independencia de criterio.

Pero en este primer período de lucha por su desarrollo, los afiliados a las sectas no procedían únicamente de las clases pobres. Cuando la Iglesia aún estaba en una fase feudal, la burguesía opulenta simpatizaba con estos movimientos y hasta tomaba parte en ellos. Después, sin embargo, se inclinaron hacia una posición neutral y, finalmente, cuando alcanzaron el poder y entraron en definitiva alianza con la Iglesia, atacaron violentamente a estas sectas. Tales fases transitorias son características del fermento constante que actuaba en las primitivas ciudades capitalistas antes de la definitiva captura del poder por la clase media superior<sup>4</sup>. En Florencia, durante un largo período —hasta mediados del siglo XIII—, pertenecieron a sectas muchos mercaderes<sup>5</sup>, aunque no los más opulentos, cuyos intereses económicos estaban ligados con la Curia. Porque las doctrinas de algunos de estos grupos, como los cátaros y los patarinos, estrechamente ligados a ellos y particularmente poderosos en Florencia, podían fácilmente estar de acuerdo con las ideas capitalistas y comerciales<sup>6</sup>. Incluso entre las clases más prósperas, las necesidades subjetivas religiosas eran tan grandes que durante mucho tiempo persistió la tendencia a la

separación de la Iglesia oficial. La principal fuerza de las sectas, no obstante, procedía de los pobres. La reacción de la Iglesia contra ellos, especialmente después de que se sintiera segura con el apoyo de la alta burguesía, fue de cruel persecución e intensificación de sus contramedidas. Con estos medios, evitaba toda forma de cristianismo independiente, toda activa participación del pueblo secolar en el culto; los seglares y los sacerdotes estaban radicalmente separados. Particularmente, en Florencia, la Iglesia suprimió los patarinos a mediados del siglo XIII, con el apoyo de las Ordenes mendicantes y de la alta clase media, siendo el principal agente en tales medidas el dominico San Pedro Mártir. Para llegar a una comprensión exacta de la nueva situación, debemos analizar la actuación en este asunto de las dos grandes Ordenes mendicantes, los franciscanos y los dominicos, y la manera en que se desarrollaron.

El movimiento impulsado por San Francisco de Asís (1182-1226) surgió en la Umbria, región en donde habían tenido mucha difusión las sectas primitivas; fue al principio una religión de seglares y, como la de las demás sectas, esencialmente herética. San Francisco predicaba como simple secolar, sin preparación ni guía espiritual, incluso —al principio— sin permiso del Papa<sup>7</sup>. Atravesó toda Italia (en 1209 hizo su primera visita a Florencia) predicando el seglarismo en su lengua de origen y reuniendo inmediatamente un gran auditorio. Sus sermones revelaban un sentimiento religioso más intenso de lo que sus oyentes habían escuchado jamás de ningún sacerdote; convocaba a la plegaria y al arrepentimiento, no mediante la razón, sino dirigiéndose al corazón. Hacía revivir el Evangelio en los oídos de sus fieles, y les aproximaba a Dios, a Cristo y a María casi humanizándolos. Al narrar la Pasión de Cristo, hablaba de «el pobre Cristo» y hacía a los oyentes compartir sus sufrimientos. Probablemente bajo el influjo de Peter Waldo, dirigente de los «pobres de Lyon», San Francisco afirmaba la igualdad de los hombres ante Dios; situaba al pobre en una relación especialmente personal con Cristo y proclamaba que la posesión de riquezas era un obstáculo para dicha relación. Sin embargo, al mismo tiempo, aconsejaba al pobre que considerase a los ricos como sus hermanos, y que soportase su pobreza con resignación y alegría. Sus lemas eran la pobreza (*paupertas*) y la humildad (*humilitas*). Amar a Dios, seguir el camino de la pobreza y sufrir como Cristo y sus Apóstoles era lo que importaba. Como todos los sectarios, San Francisco regresó al cristianismo primitivo, viviendo el mismo a los ojos del mundo la pobre y humilde vida que propugnaban los Evangelios.

Como podemos observar incluso en este breve resumen, todo el movimiento franciscano, con su contenido intelectual y emocional<sup>8</sup>, sólo fue posible, y sólo pudo tener éxito durante este período combativo de las clases medias, antes de que la separación entre éstas y las masas inferiores fuese tan completa como resultó después<sup>9</sup>. El movimiento franciscano poseía el valor y el ímpetu naturales de todos los movimientos religiosos del seglarismo. Por lo tanto, era de gran significación para todos los sectores de la sociedad, ninguno de los cuales había recibido hasta entonces la enseñanza espiritual suficiente o había tenido la oportunidad de escuchar sermones de verdad; la línea de demarcación entre el pueblo y los sacerdotes se hizo menos clara. El movimiento estaba principalmente dirigido a los ilterados, que en esa época incluían a muchas personas de la burguesía. Pero fue a los pobres, sobre todos los demás, a quienes San Francisco ayudara, aunque sólo

fuera en materia religiosa<sup>10</sup>, consiguiendo que su miseria económica y su carencia de derechos políticos encontrara una cierta compensación y un consuelo. La Curia, ocupada durante esta época en la cruel represión de los albigenes, desplegó gran diplomacia y astucia hacia el nuevo movimiento, dándole distinta dirección; los discípulos y predicadores, que vivían una vida apostólica de pobreza dentro de una comunidad agrupada sin cohesión por San Francisco, iban incorporándose poco a poco, a medida que los años iban pasando, a una orden cerrada dentro de la Iglesia. Al seguir esta política, la Curia actuaba de acuerdo con su impresión de que el poder de esta nueva Orden religiosa podía serle muy útil para mantener constante contacto con la nueva burguesía urbana lo mismo con el rico que con el pobre, contacto que ahora reconocía como necesario, y para recobrar aquellos sectores de la población de la ciudad que estaban en peligro de perderse. La Iglesia necesitaba una Orden cuya predicación le ayudara a aplastar a los verdaderos herejes y sectarios, que proponían implantar el principio de pobreza a toda la Iglesia, que exigían que la Iglesia careciese de propiedades y sólo se dedicara a cuestiones de religión y que propugnaban el despojo de los poderes temporales del Papa. La Curia se daba perfecta cuenta de que el primitivo ideal cristiano de la pobreza y de la vida ascética podía, bien controlado y guiado por ella, ayudarle en sus propios designios.

El antiguo concepto de la comunidad cristiana como organismo formado por varios grupos cuyas funciones se completasen unas con otras, podía ser aplicado fácilmente a las condiciones del momento, bajo un sistema social basado en «órdenes», y haciendo posible la incorporación de frailes en gran escala. Dentro de este organismo, la tarea de los frailes era la de hacer penitencia por los demás y la de representar, con su ascetismo, el ideal de perfección cristiana. Así la Iglesia retenía su supremacía porque, en último término, eran sólo la Iglesia y los sacramentos, y no el monasticismo o el ascetismo<sup>11</sup>, los medios de salvación. No obstante, la burguesía adinerada podía asegurarse una participación en las eficaces actuaciones de los frailes por medio de donaciones a sus comunidades. Así resultaba que los ganadores eran al final la Iglesia y la clase media: el impulso revolucionario primitivo de los ideales franciscanos de pobreza e igualdad se hacía estéril e inofensivo. Así, con la aprobación oral de la primera Regla franciscana hacia 1209<sup>12</sup>, y sobre todo con la confirmación de la nueva Regla por el Papa en 1223, la Orden mendicante de San Francisco quedó firme y oficialmente establecida. Pero en el fondo ya no representaba las intenciones de su fundador, ajeno totalmente a la idea monástica<sup>13</sup>, que dejó más tarde el gobierno central de la Orden para dedicarse a recorrer el país en inmediato contacto con las masas. También se consiguió una estable organización del movimiento entre las mujeres con la fundación de la Orden de las clarisas, la llamada Orden Segunda de San Francisco; su primer convento fue fundado en Florencia en los alrededores de la ciudad, en un lugar llamado Monticelli, en 1219. Por otro lado, la fundación de los Terciarios —la Orden Tercera de San Francisco—, representa una concesión por parte de la Curia, porque, en ésta, la distinción entre seculares y frailes estaba poco diferenciada; los seculares celebraban juntos fervientes ejercicios religiosos bajo la supervisión de un fraile franciscano, formando de esta manera una especie de cuerpo semimonástico, una especie de suplemento de la Orden franciscana. Fue en la misma

Florencia donde, por deseo de los florentinos, estableció San Francisco la primera regla de los Terciarios.

Después de la muerte de San Francisco cambió rápida y enteramente el carácter de la Orden. Originalmente y según el testamento de su fundador, ninguno de los frailes de la Orden podía tener riquezas; era precisamente la carencia de fortuna lo que daba a esta Orden de predicadores errantes su carácter peculiar. San Francisco había señalado la importancia del trabajo manual de los frailes —idea tomada de las sectas<sup>14</sup>—; pero es evidente que una Orden exenta de propiedades, cuyos frailes, también carentes de toda riqueza, declaraban abiertamente que imitaban la vida de Cristo y de sus Apóstoles, que se mantenían día a día de su trabajo manual, y únicamente pidiendo limosna en caso de necesidad, actuaba social e ideológicamente como una fuerza subversiva y por lo tanto no realizaba la función requerida por la Iglesia y las clases adineradas. Era deseable, por supuesto, crear y mantener un ideal de humildad y penitencia visible, pero que no fuera tan radical como para revolucionar a las masas, que siempre consideraban a los frailes franciscanos como sus defensores. Una Orden inspirada en tan radical espíritu podía hacer causa común con las clases bajas y, sobre todo, podía llegar a extender el ideal de completa pobreza a toda la Iglesia, que, comprometida como estaba en una economía monetaria, no podía tolerarlo ni un momento. Al luchar contra los ideales franciscanos, la Iglesia luchaba por su propia existencia. En 1230, el papa Gregorio IX, en su bula *Quo elongato*, declaró no válido el testamento del santo; en éste encargaba San Francisco a los miembros de la Orden, que él expresamente caracterizaba de seglar, que respetaran los votos que eran precisamente la característica de la Orden: pobreza, humildad y trabajo manual; al mismo tiempo les prohibía introducir cualquier cambio en la Regla o intentar conseguir más privilegios del Papa. Pero de aquí en adelante los hermanos seculares fueron relegados a último plano y excluidos de todo trabajo, y, por la misma bula y por otra de 1245, la pobreza de los franciscanos se acabó prácticamente, aun cuando la apariencia de ésta continuaba manteniéndose gracias al truco de que la propiedad de los bienes franciscanos era la Iglesia misma, mientras la Orden sólo recibía el usufructo<sup>15</sup>. Ahora, las colectas se hacían abiertamente en dinero, no en especie, como hasta entonces. Mientras San Francisco sólo permitía capillas muy sencillas para el culto y casas muy humildes para los frailes (incluso había prohibido las residencias fijas), la Iglesia y las clases opulentas necesitaban una Orden con iglesias y monasterios impresionantes en la ciudad, desde los cuales pudieran ejercer a través de los sermones una inmediata influencia sobre las masas. La burguesía adinerada proporcionaba el dinero para los edificios o ayudaba a obtenerlo, consiguiendo con estas buenas obras la salvación de sus propias almas.

Todo el siglo XIII está influido por las luchas entre la Iglesia oficial y los frailes, conocidos como los espiritualistas, que aún creían en los ideales de San Francisco sobre la vida evangélica y deseaban volver a la primitiva austeridad de la Regla. Los espiritualistas deseaban que todo sacerdote viviera en la pobreza y la humildad, siguiendo el ejemplo de Cristo y de sus Apóstoles; consideraban que la adquisición de riquezas para su propio beneficio era una gran desgracia para la Iglesia y se oponían a que su Orden adquiriese un carácter más eclesiástico y a la jerarquía en general. Los espiritualistas pronto combinaron las ideas de San Francisco, que se

había considerado como el enviado de un no distante Reino de los Cielos, con las profecías anteriores del abad calabrés de la Orden cisterciense<sup>16</sup>, Joaquín de Fiore (m. en 1202). Joaquín creía que la historia de la humanidad se cerraría en cierto modo hacia 1260<sup>17</sup> con la implantación de la Iglesia universal o reino del Espíritu Santo (*Ecclesia Spiritualis*); la llegada de este reino, en el que reinaría una paz perfecta, había sido anunciada en el Apocalipsis y había de ser establecida por monjes dedicados a una vida de perfección y de pobreza<sup>18</sup>. Los espiritualistas atribuían esta profecía a la Orden franciscana, que consideraban la Iglesia del Espíritu Santo. Entendieron que la misión de San Francisco y de su Orden era de tan decisiva importancia para el futuro inmediato que establecían un paralelo entre aquél y Cristo, y consideraban la llegada del Mesianico o Tercer Reino como algo inminente. Los simpatizantes de los espiritualistas eran principalmente las clases bajas de la población, que en esta época de auge y victoria total de las clases superiores esperaban del futuro la realización de sus esperanzas, o, por lo menos, sentían que los paladines de una Iglesia sin riquezas eran en cierto modo afines a ellos. Para estas gentes, el fraile pobre era en principio piadoso. En el turbulento siglo XIII, sin embargo, antes de la victoria final de la alta burguesía, muchos miembros, incluso de la clase adinerada —algunos de ellos terciarios—, estaban más o menos ligados a los espiritualistas. A últimos del siglo XIII y principios del XIV aún se adherían a la Orden franciscana un gran número de espiritualistas. En San Croce, el gran monasterio franciscano de Florencia, vivían por la misma época los dos escritores más importantes entre los espiritualistas de entonces: Pietro Olivi (c. 1248-1298) y Ubertino da Casale (1259-c. 1338). El primero pronunció lecciones en San Croce desde 1287 hasta 1289; este lugar funcionaba como universidad de la Orden franciscana<sup>19</sup>.

No obstante, después de la total consolidación de la clase media superior, la opinión corriente entre los franciscanos también favorecía la posesión de riquezas por la Orden. Esta tendencia, que estaba en armonía con todo el desarrollo ideológico y económico, no podía ser detenida; la riqueza de la Orden crecía de día en día, no sólo gracias a las donaciones, sino también a que los novicios —entre los cuales figuraban miembros de las más ricas y respetables familias florentinas— entregaban a la Orden sus propiedades y especialmente sus tierras. Los frailes vivían ahora de todos esos recursos y no de la mendicidad, aunque ésta continuaba practicándose con éxito, pero lo que menos hacían ya era vivir del trabajo manual. Así resultaba que la riqueza de los monasterios era un aliciente más para entrar en la Orden. Las monjas del convento de las Clarisas Pobres de Monticelli procedían en su mayoría de las más opulentas familias florentinas. El cambio de actitud entre los Terciarios fue mucho más evidente que entre los miembros de la Orden Primera. Las diferencias de origen y de riqueza adquirieron una gran importancia; desde 1298 más o menos, un grupo de mujeres terciarias pertenecientes a familias patricias se mantenían apartadas de las de más bajo origen, siendo conocidas corrientemente como *le baronesse*.

En estas circunstancias resultaba natural que, durante el siglo XIII y principios del XIV, rompieran con la Orden franciscana grupos más o menos radicales de espiritualistas, algunos de ellos, incluso, sufriendo las consecuencias políticas de su oposición al disfrute de riquezas por la Orden<sup>20</sup>. Naturalmente, estas secesiones

no producían ningún efecto en la situación general. Cada batalla sostenida a causa de esta controversia sobre la doctrina de la pobreza terminaba con la victoria de la Iglesia oficial, y después de cada uno de estos éxitos, las Reglas de la Iglesia avanzaban un paso más hacia la riqueza<sup>21</sup>. Los perseguidos espiritualistas apelaron en vano al Papa para pedir el derecho de independencia. Para escapar a la persecución y conseguir vivir en aislados monasterios bajo su propia Regla, los espiritualistas de Florencia (San Croce) y Siena intentaron desde 1312 a 1313 ocupar los monasterios en donde formaban mayoría —en Carmignano, cerca de Florencia; Arezzo y Asciano, cerca de Siena—; no obstante, fueron expulsados, encarcelados y excomulgados. Finalmente, el papa Juan XXII, el de mentalidad más capitalista entre los Pontífices de la época, ni siquiera toleró la ficción de que la Orden careciera de derechos de propiedad y que la Iglesia continuara haciéndole el favor de aparecer como propietaria real de sus bienes; la Orden fue obligada a manejar por sí misma su riqueza (1322)<sup>22</sup>. Al mismo tiempo, en 1323, empleó su autoridad para lanzar contra los espiritualistas el golpe definitivo, definiendo, en la bula *Cum inter nonnullos*, que el hecho de sostener que Cristo y los Apóstoles carecían de riquezas era herejía<sup>23</sup>.

Para distinguirse de los espiritualistas, que durante el siglo XIII y principios del XIV trataron de organizar la oposición dentro de la Orden franciscana, el nombre de *fratricelli* fue aplicado a los que durante el resto del siglo XIV y principios del XV aceptaron las consecuencias de la situación creada por la bula papal y continuaron su agitación fuera de la Orden, siendo considerados abiertamente herejes<sup>24</sup>. Los *fratricelli*, últimos representantes de las tendencias formuladas en las sectas, y los espiritualistas, cuyos seguidores eran ahora sólo individuos de las clases pobres, eran considerados por la Iglesia y las clases superiores como sus más peligrosos enemigos. Eran exterminados a fuego y cuchillo con ayuda de la Inquisición, mientras los franciscanos procuraban destacarse en este combate con objeto de acallar toda sospecha que pudiera caer sobre ellos en razón de su pasado democrático y revolucionario.

Después de eliminar a los espiritualistas, aunque la Orden oficial a veces reconocía el principio de pobreza, en la práctica ya no regía sobre los monasterios ni sobre los hermanos<sup>25</sup>. Se había alcanzado un punto en que los llamados «estrictos» observantes de la Regla, en oposición a los relajados, llamados conventuales, que sostenían que los frailes no debían poseer riquezas aunque la Orden sí las poseyera, se habían convertido en radicales y se consideraban estrictos seguidores de la Regla según la norma de San Francisco. La cuestión de la pobreza, sin embargo, dejó de tener importancia dentro de la Orden, incluso entre los estrictos observantes; éste era un signo de la nueva época, cuyo espíritu era el de la clase media superior. Lo que los observantes subrayaban ahora era la disciplina de la Orden. En contraste significativo con el movimiento inicial, no daban tanta importancia a la imitación de la vida de Cristo en lo referente a su pobreza como a la necesidad de una vida de completo ascetismo y contemplación, al completo alejamiento del mundo. La actitud del beato Giovanni delle Celle (1310-96), natural de Umbria y abad de la Santa Trinitá, que simpatizaba con los observantes franciscanos, es característica de los nuevos tiempos<sup>26</sup>. Atacaba la posición extremista de los *fratricelli* con relación a la pobreza, estigmatizándola con el nombre de orgullo y poniéndola en contraste

con la *umiltà* de San Francisco. El movimiento de la estricta observancia, que se desarrolló durante y particularmente al final del siglo XIV, fue en sus comienzos un movimiento seglar de los hermanos legos, mientras que la mayoría de los Capítulos provinciales y generales seguían la tendencia más relajada<sup>27</sup>. En la época del Cisma, los Papas se pusieron junto a los conventuales, porque éstos constituían la mayoría. Posteriormente, durante el siglo XV, sin embargo, los Papas se encontraron con que los observantes eran útiles para mitigar los desgraciados efectos del Cisma, ya que los predicadores ascéticos y morales continuaban siendo populares entre las masas y particularmente apropiados para tal propósito. La alta burguesía aún apoyaba más decididamente a los observantes, viendo en su ascético programa un medio excelente de prevenir un nuevo brote de la antigua disputa acerca de la pobreza que pudiera causar disturbios sociales. Así resultó que los observantes adquirieron gran importancia. Su principal representante a comienzos del siglo XV fue San Bernardino de Siena, que, en su juventud, en 1417, era superior del monasterio Observante de San Francisco, en Fièsole, recientemente fundado. Recibieron privilegios de la Curia, poseían un gran número de monasterios y les fue permitido tener su propio vicario para Italia (cargo que detentó San Bernardino durante un tiempo). Incluso fueron precisamente los franciscanos observantes, es decir, el ala izquierda de la Orden, los que, considerándose entonces como exponentes oficiales de la política de la Iglesia, se hicieron más conspicuos en la exterminación de los *fratricelli*.

La segunda gran Orden mendicante, esto es, la de los dominicos, fundada en 1215 por Santo Domingo (h. 1170-1221)<sup>28</sup>, siguió el mismo desarrollo inevitable que los franciscanos, desde la pobreza completa a la superfluidad y la riqueza<sup>29</sup>. Las varias reformas de los dominicos observantes, que aparecieron en el siglo XIV y continuaron en el XV, y que lograron, al igual que los franciscanos observantes, el favor del Papa y de la alta clase media, resultaron ineficaces porque, en realidad, nadie deseaba detener tal desarrollo. Los dominicos, aún más que los franciscanos, dejaban de lado la cuestión de la pobreza en favor de una moral austera. En la práctica sólo era cuestión de fundar algunos conventos, con la ayuda material de los miembros de la alta burguesía, que exhibieran una vida religiosa relativamente rigurosa. El intento de reforma más importante fue el de un florentino, Giovanni Dominici, varias veces vicario general de los dominicos observantes en Italia, cargo creado en fecha reciente por la Curia. Los conventos modelo que él se proponía fundar tenían como fin, como los de los franciscanos, contrarrestar los dañinos efectos del Cisma sobre la Iglesia; estos objetivos ponían en práctica los ideales puristas de la Orden, los cuales, iniciados por Santa Catalina de Siena, se extendieron hasta Florencia, procedentes de Pisa, donde Dominici había residido en su juventud. (Allí actuó también Raimundo de Capua, confesor y biógrafo de Santa Catalina; Caterina Gambacorti estableció en Pisa la primera casa de observantes de la Orden dominicana, Santo Domingo.) Dominici fundó cerca de Fièsole el convento de Santo Domingo con donaciones de acomodados mercaderes florentinos<sup>30</sup>. Su discípulo más importante, San Antonino, hijo de un notario florentino de muy buena familia y amigo después de Cosme de Médicis, fue el primer prior del convento dominicano de Fièsole (1421); más tarde (1437), también llegó a ser vicario general en Italia de los dominicos observantes.

La actitud espiritual de los dominicos estaba basada desde un principio en aquellos objetivos hacia los cuales los franciscanos habían ido derivando después: la defensa de la Iglesia oficial y de sus doctrinas, y la lucha contra la herejía. Por lo tanto, a menudo eran los dominicos los que prevenían a los inquisidores contra los herejes, aunque en Toscana —el territorio que corría más peligro de herejía después de Umbria— el cargo fue desempeñado a partir de 1254 por franciscanos, quienes, en consecuencia, cayeron en la impopularidad, particularmente entre las clases pobres<sup>31</sup>. Pero en Florencia, en virtud de su misión supervisora al servicio de las enseñanzas de la Iglesia, los dominicos también se aseguraron el poder espiritual. Se dedicaban a actividades culturales, personificaban, como luego veremos con detalle, el intelecto de la iglesia y gozaban de una posición mucho más dominante en la vida espiritual de la ciudad que los ignorantes franciscanos, pues éstos estaban situados en desventaja intelectual por las ideas de su fundador, quien se había llamado a sí mismo *idiota* y había concedido mayor valor a la simple piedad que al estudio; los hermanos que continuaban siendo fieles a sus ideales consideraban el estudio como una traición al espíritu de la Orden. Comparados con los dominicos, que fueron una Orden clerical desde el principio, los franciscanos, con su igualdad original entre monjes y seglares<sup>32</sup>, parecían un grado más democráticos, pero esto era cierto más por tradición que de hecho. De hecho, los franciscanos se sentían en cierto modo un poco molestos con su pasado democrático y temían continuamente que les considerasen como *fratricelli*. Los dominicos, por otro lado, con un pasado que no les perjudicaba a los ojos de ningún sector particular de la sociedad, podían seguir una política más sutil y elástica. Y en último término, por supuesto, ambas Ordenes, como instrumentos de la Curia, lo eran, en mayor o menor grado, de la clase media superior, y aliadas de ésta. Como era igualmente natural, la Orden más importante y útil para la alta burguesía era la que sostuviera más estrechas relaciones no sólo con ellos, sino con la pequeña burguesía, pudiendo dominarles y ejercer sobre ellos la mayor influencia. Esta posición la ocupaban indudablemente los franciscanos en la Florencia del siglo XIII, pero en el curso del siglo XIV tuvieron como encarnizados rivales a los dominicos. Estos, mucho más alerta mentalmente, llegaron entonces a una más íntima y personal relación con las clases superiores<sup>33</sup>; los miembros de las familias pudientes entraban ahora mucho más comúnmente en la Orden dominicana que en la franciscana. Al mismo tiempo, los dominios fueron lo suficientemente flexibles como para adoptar una actitud democrática en la época en que el gobierno de la alta burguesía estaba en declive y la pequeña burguesía, como ocurrió en la segunda mitad del siglo XIV, iba adquiriendo significación política. Ostentosa-mente, intentaron hablar a los hombres humildes en su propio lenguaje y ganar estos sectores, en todo caso estrechamente dependientes de ellos, aproximándose a ellos en todo lo que les interesaba. Tomaron de los franciscanos sus antiguas armas populares, empujándoles así poco a poco a una posición falsa. En el período democrático anterior a la rebelión de los *ciompi*, por ejemplo, los dominicos, de otro modo que los franciscanos, apoyaron las demandas de la pequeña burguesía sobre la reducción del impuesto de interés del *Monti*, agitando además a las masas para conseguir la prohibición de especular con los empréstitos del Estado (1353). No es de extrañar que, en el curso del siglo XIV, la política acomodaticia de los dominicos



les permitiera alcanzar el mayor influjo y expulsar a los franciscanos de la fuerte posición ocupada por éstos hasta principios del siglo. Y aunque el movimiento de los observantes, que en los comienzos del siglo XV se extendió por toda Italia, estaba dominado generalmente por los franciscanos, que recorrían predicando todo el país, teniendo como auditores a los miembros de la pequeña burguesía y a los campesinos, sin embargo, en Florencia fueron los dominicos, tan relacionados con la alta burguesía, los que recogieron los beneficios. Aunque San Bernardino de Siena alcanzó gran renombre cuando predicó en Florencia por algún tiempo (1424, 1425), los éxitos más permanentes los alcanzaron el dominico Dominici y sus observantes, cuyos conventos fueron fundados con el dinero de las clases superiores. Su fundación de Santo Domingo en Fièsole fue el convento favorito entre la alta burguesía, y más tarde, agrandado con dinero de Cosme de Médicis, se convirtió en la casa de San Marcos, que llegó a ser el símbolo de la alianza entre los Médicis gobernantes y los dominicos observantes.

Antes de estudiar con más detalle la influencia de las dos Ordenes mendicantes en la vida social y religiosa de Florencia, debemos considerar brevemente sus sistemas teológicos y su relación entre ambos<sup>34</sup>; así podremos apreciar mejor su actitud para con los distintos estratos sociales, particularmente con la alta burguesía. Los distintos sistemas escolásticos estaban, como ya sabemos, formados por diversos elementos: Aristóteles, el estoicismo y el misticismo neoplatónico tenían su parte, porque todos habían sido traducidos a términos cristianos por los Padres de la Iglesia, especialmente por San Agustín. Dado que la estructura de la sociedad iba cambiando, y con ella las necesidades intelectuales y religiosas, los diferentes elementos en este vasto campo de pensamientos religiosos adquirirían mayor relieve en unos u otros sistemas según la tradición especial de cada una de las Ordenes.

La teología oficial de los franciscanos cristalizó poco después de la muerte de su fundador. La fe se concebía, según las líneas platónicas y agustinianas, como la inmediata y subjetiva experiencia de Dios, como material emocional. Este concepto personal y psicológico aún correspondía al primitivo y ardiente período del movimiento franciscano, mientras que la teología, bastante tajantemente separada de éste, insistía muy enfáticamente en la creencia de la autoridad de la Iglesia<sup>35</sup>; actitud necesaria para señalar el contraste entre la Orden franciscana y los espiritualistas. La antigua teología franciscana no podía proveer, en razón de su origen revolucionario, la base para el desenvolvimiento, según las líneas requeridas, de las ideas sociales que tanto importaban a la floreciente burguesía. Alejandro de Hales, principal representante de esta teología (m. en 1245, profesor de la Sorbona), se oponía tajantemente al derecho de propiedad privada y deseaba se impusieran limitaciones de lo más estrictas. Sostenía que los ricos que no entregasen a los pobres lo que les sobraba, eran ladrones.

Poco después, la Orden dominicana formuló su ideología oficial en la obra de Santo Tomás de Aquino. Ésta era más sobria, más unificada y más oportunista que la de San Francisco, y se adaptaba mucho mejor a las condiciones del momento, a las necesidades espirituales de la burguesía «ilustrada», que estaba consolidando su posición. Como ocurría en la teología franciscana, su fundamento era agustiniano, pero se habían añadido algunos elementos intelectuales extraídos de Aristóteles. Con la ayuda de ellos, Aquino construyó una teología racional en la medida de lo

posible; la fe y la razón, la revelación y el conocimiento natural se complementaban unos a otros. Incluso la facultad de creer era un don de Dios al intelecto humano. El racionalismo de esta doctrina era, por supuesto, piadoso y moderado, pero fue desarrollado consistentemente hasta formar un sistema completamente unificado. Las ideas sociales de Aquino, con las cuales hemos trabado conocimiento anteriormente, encajaban perfectamente en este sistema. La impresión de armonioso conjunto se producía al concebir la comunidad cristiana como un organismo con sus distintos grupos y órdenes<sup>36</sup> complementándose unos a otros, teniendo todos la Salvación como meta final. Dentro de este conjunto, cualquier injusticia que perjudicara la armonía, es decir, cualquier ofensa contra la ley de Dios, podía ser extirpada. Aquino idealizó y eternizó las condiciones del momento, identificándolas con el verdadero ideal requerido por la razón y la revelación<sup>37</sup>. En ellas podía hallarse esa sobriedad y seguridad y ese compromiso entre la Iglesia y el mundo que tanto necesitaba el sentimiento religioso de la alta burguesía; al mismo tiempo, tampoco quedaban insatisfechas, en teoría, las esperanzas de las demás clases sociales.

Tanto como su postura fundamentalmente anti-intelectualista y voluntarista lo permitía, la teología franciscana oficial trataba de unirse más en principio, al sistema tomista, y, en la práctica, a la alta clase media. San Buenaventura (h. 1221/22-74), General de la Orden, a quien le cupo en suerte la tarea de poner fin al movimiento espiritualista y llegar a un entendimiento entre los elementos moderados y los radicales de la Orden, creó una teología que resultaba una mezcla de aristotelismo y misticismo agustiniano-platónico, pero destacó demasiado el segundo elemento, estableciendo una contradicción entre la fe como experiencia interior y la creencia en la autoridad de la Iglesia, que también sobresalió. Así resultaba que los franciscanos no podían ofrecer a la alta burguesía la misma claridad y consistencia que el tomismo. Esto era cierto también en el campo de las ideas sociales, porque las escasas y dispersas observaciones de San Buenaventura acerca de la actividad económica, incluso aunque no desplegaran tal grado de hostilidad hacia los mercaderes como en tiempos anteriores, no podían resumirse en un sistema<sup>38</sup>. Y la teología de Duns Escoto (1266-1308), el educador franciscano de París, que durante el siglo XIII llegó a ser más o menos la doctrina general de la Orden franciscana<sup>39</sup>, con su creciente antagonismo entre dogma y conocimiento, resultaba aún menos apropiada para la alta burguesía, que no deseaba una religión que le plantease ningún problema.

Los dominicos estaban plenamente convencidos de las ventajas de su sistema —el tomismo fue declarado doctrina oficial de la Orden en fecha tan temprana como 1286<sup>40</sup>— y continuaron resueltamente fieles a éste, por lo que habían de irse haciendo cada vez más conservadores. No podían tolerar que apareciera ninguna fisura en su doctrina, pues corrían el riesgo de que el sistema entero, cuya fuerza residía en su unidad, al menos en apariencia, cayera hecho trizas. Como vimos en el capítulo anterior, las nuevas exigencias ideológicas de la alta burguesía, que surgían necesariamente y que Aquino no había reconocido lo bastante, podían satisfacerse haciendo ligeras variaciones de énfasis de sus discursos, que en realidad hacían gran cantidad de concesiones en el terreno de la vida práctica. A través de su actividad y propaganda intensiva teológico-científica, siempre ortodo-

xa, los dominicos lograron conservar vigente el tomismo como forma de expresión religiosa en la que todos los sectores de la sociedad podían encontrar alguna respuesta a sus necesidades; el famoso colegio dominicano de Santa María Novella fue el centro educador de su sistema<sup>41</sup>. Por otra parte, los franciscanos, a causa de su actitud básica, menos ocupados en cuestiones intelectuales, necesariamente habían de quedarse rezagados<sup>42</sup>. Tal era la situación teológica del siglo XIV en Florencia, a diferencia de la del resto de Europa<sup>43</sup>, y tal la situación de una Orden con respecto a la otra y a la alta clase media.

Las dos eran con mucho las más importantes de Florencia y de toda Italia; las magníficas iglesias y monasterios que poseían, el franciscano de S. Croce y el dominico de Santa María Novella, dominando sus respectivos distritos, eran mucho mayores que los de cualquier otra orden, y dan carácter —con el Duomo elevándose entre ambos— a la ciudad de Florencia. Había otras dos Ordenes mendicantes: la de los carmelitas, cuya iglesia y monasterio era Santa María del Carmine, y la de los frailes agustinos, con su monasterio e iglesia del Sancto Spirito<sup>44</sup>. Más aristocráticas y más reservadas que las Ordenes mendicantes eran las más antiguas, especialmente los benedictinos y sus distintas ramas: los camaldulenses (Santa María degli Angeli), los vallombrosanos (Badia y Santa Trinità), y los olivetos (San Miniato). Los benedictinos habían sido los representantes de la cultura eclesiástica hasta la aparición de los mendicantes, pero aun después su importancia no decayó<sup>45</sup>. A comienzos del siglo XV, también tomaron parte en el movimiento Observante, especialmente los camaldulenses al mando de su General, Ambrosio Travesari. Una rama especial de los benedictinos eran los Humildes<sup>46</sup>, a los que ya nos hemos referido, que se ocupaban de la fabricación de paños de lana y que consideraban el trabajo como un deber religioso; su iglesia y monasterio era el de Ognisanti. Los servitas (Servidores de María), al principio procedentes exclusivamente de las familias acomodadas, seguían la regla de San Agustín y se dedicaban sobre todo a intensificar el culto de la Virgen; era su iglesia y convento el de la Annunziata. La atención que la Iglesia concedía a la función de cada clase social en la organización de las Ordenes, puede ser apreciada por el hecho de que había incluso Ordenes religiosas de Caballería para la nobleza; por ejemplo, la de los *Fratres Militae Beatae Mariae*, fundada en el siglo XIII y que era conocida por la de los *Cavalieri gaudenti* o *Fratres gaudenti*, por su vida frívola y no especialmente piadosa; podían vivir como caballeros, sin temor a las leyes democráticas de la burguesía, y al mismo tiempo eran considerados como medio clérigos, aunque no obligados a conservar el celibato: vivían combinando una cortesana mariolatría con las campañas de salvaje violencia contra los herejes<sup>47</sup>.

Por medio de las Ordenes mendicantes — imbuidas de un espíritu conservador— la Iglesia ejercía una influencia decisiva en la vida intelectual y religiosa de la ciudad. Favorecía a los mendicantes contra el clero secular, facilitando en todos los sentidos su influjo sobre el seglarismo, porque gracias a ello había conseguido volverse a atraer a los fieles durante el siglo XIII y así asegurar su subsiguiente soberanía. La influencia ejercida a través de las Ordenes mendicantes se sentía en todos los momentos importantes de la vida de los ciudadanos, cuya manera de existir y de morir estaba siempre impregnada de sentimientos religiosos<sup>48</sup>.

Esta influencia se ejercía a través de los sermones, especialmente de los pro-

nunciados en el lenguaje vernáculo. En principio, sólo predicaban los obispos, pero, después, las Ordenes mendicantes consiguieron del Papa el privilegio especial de poder predicar en todas partes sin permiso del obispo. Con el auge de las Ordenes, los sermones se hicieron más frecuentes; en realidad, fue entonces cuando el sermón se convirtió en una parte importante del servicio religioso. Los sermones iban dirigidos al pueblo —en esto residía su gran importancia— y eran los medios por los que la Iglesia entraba en más estrecho contacto con éste y cubrían todo lo referente al dogma y a la moral. Se elegía un pasaje de la Biblia, se explicaba y se alegorizaba en gran escala deduciendo finalmente sus consecuencias morales<sup>49</sup>. Gracias a la inserción de un gran número de anécdotas y ejemplos (*esempi*), podía incluirse en su trama cualquier asunto, y eran estos *esempi*, extraídos de la leyenda o de la vida cotidiana y vividamente contados, la parte del sermón más apreciada por el pueblo, al cual, por supuesto, se intentaba atraer. Se empleaban los mismos medios para impartir conocimientos extraídos, naturalmente, de las enciclopedias eclesiásticas y, ya desde el siglo XIII, del conocimiento de la Antigüedad. Los sermones no sólo eran importantes en la formación del sentimiento religioso y como medio de aclarar las cuestiones religioso-sociales, sino de decisiva significación educadora para la mayoría de los seglares, particularmente los de las clases bajas. Comparados con la vivacidad de los sermones del siglo XIII, se observa cierta rigidez en los del XIV, los pronunciados durante la dominación de la alta burguesía, que se fueron haciendo más superficiales y mecánicos, siendo menos frecuentes los de estilo primitivo, que apelaban a las emociones. Al describir la Pasión de Cristo, ya no se obtenía la misma intensidad que en los tiempos de San Francisco, pero se hablaba mucho del día del Juicio Final, y las penas del infierno eran explicadas con gran detalle para dar una idea del castigo tan vívida como fuera posible. Cielo e infierno, vicios y virtudes, la indispensabilidad de los sacramentos, las proezas y los milagros de los santos de las distintas Ordenes, tales eran los temas favoritos de los sermones. Los dominicos popularizaron el tomismo y a menudo predicaban ideas teológicas muy parecidas a las que se encuentran en la *Divina Commedia*<sup>50</sup>. Esta popularización de la doctrina tomista por medio de los sermones resultaba fácil porque la idea tomista del universalismo, según la cual los conceptos generales tienen existencia real, encontró eco en el pensamiento simbólico de las masas conservadoras, según el cual el símbolo de un objeto es su sustancia<sup>51</sup>. Los predicadores procuraban, en general, soslayar cuestiones políticas concretas de interés común con el fin de tener libre el camino en cualquier dirección (esto ocurría en Florencia hasta el tiempo de Savonarola, pero había excepciones). Desde comienzos del siglo XV, y como resultado de la actividad de los predicadores vagabundos de los franciscanos observantes, los sermones aumentaron en número, calidad y, sobre todo, intensidad, por toda Italia. Pero estos sermones se ocupaban ahora menos de divulgar conocimientos escolásticos y teológicos que de tratar asuntos de la vida corriente en un estilo más espontáneo y popular<sup>52</sup>.

Los frailes mendicantes, además de la influencia que ejercían con sus sermones, gozaban de mucho predicamento sobre sus feligreses por la dirección espiritual que prodigaban a sus relatos; por ejemplo, podían oírles en confesión y darles la absolución sin el permiso del obispo en muchos casos en que el derecho estaba únicamente reservado a éste. Las innumerables congregaciones seglares (*Confrater-*

nità o *Compagnie*), organizadas muy de acuerdo con los estratos sociales, eran un medio muy importante de extender la influencia de la Iglesia y daban a toda la vida religiosa de la ciudad su carácter particular. En aquellas hermandades se organizaba no sólo la alta burguesía (las familias más respetadas de la ciudad, por ejemplo, se agrupaban en la *Compagnia della Madonna d'Orsanmichele*), sino que también la pequeña tenía sus congregaciones. Los comerciantes y artesanos encontraban en ellas un sustituto a otras políticas, pues al mismo tiempo halagaban su orgullo y les proporcionaban ciertas distinciones. Cada una de estas confraternidades tenía un clérigo —generalmente un fraile— como supervisor moral, con profundo dominio sobre sus miembros; así, el de la Iglesia alcanzaba a todos los sectores de la población<sup>53</sup>. Cuando fueron fundadas estas hermandades hacia mediados del siglo XIII, su principal objetivo era la lucha contra la herejía, y los dominicos jugaron un papel muy importante en ellas, especialmente San Pedro Mártir, que desde Santa María Novella organizó la *Compagnia Maggiore della Vergine*, compuesta por ciudadanos de las mejores familias<sup>54</sup>. Durante el siglo XIV, especialmente después de la epidemia de 1348, estas hermandades proporcionaron, sobre todo aquellas en que estaban organizadas las clases humildes, un escape, bajo control eclesiástico, para las fuertes emociones ocasionadas por la catástrofe y para algunas de las inclinaciones democráticas del tiempo. La Orden Tercera, que San Francisco había fundado con la intención de hacer la distinción entre frailes y seglares menos rígida, adquirió entonces un carácter distinto: fue el medio a través del cual la Iglesia podía extender su influencia entre los pobres, y, al mismo tiempo, resultaba a menudo una forma cómoda y honrosa para la edificación de los adinerados, a los cuales proporcionaba ventajas materiales considerables (por ejemplo, la exención de los impuestos municipales)<sup>55</sup>, pues, por entonces, la Iglesia no toleraba ninguna transgresión del seclerismo en sus propios reductos.

Por esta razón, la teología oficial se oponía también a cualquier literatura religiosa popular, salvo la de carácter puramente eclesiástico, para las clases humildes; porque esa clase de literatura, al tocar los problemas religiosos, tendría que referirse necesariamente a los problemas sociales de estos sectores<sup>56</sup>. Así, por ejemplo, el dominico Fray Giordano da Rivalto (comienzos del siglo XIV) declaró en un sermón que para los remendones, los peleteros, e incluso las mujeres, el osar interpretar las Sagradas Escrituras era una profanación. La Iglesia no era partidaria de que los seglares se interesasen por la Biblia. El prior dominico de Santa María Novella, Jacopo Passavanti (hacia mediados del siglo XIV), opinaba que las traducciones italianas de la Biblia sólo debían leerse con muchas reservas<sup>57</sup>. La clase media gobernante estaba, por supuesto, de perfecto acuerdo con esta política en lo que a las necesidades espirituales de las clases inferiores se refería, porque a ella le favorecía el que los sentimientos religiosos de estos sectores fuesen completamente pasivos, no perturbados por problemas, opuestos a cualquier misticismo dinámico, aunque éste fuera muy intenso.

Volviendo ahora a la cuestión del sentimiento religioso de las clases privilegiadas, es necesario distinguir entre sus diferentes niveles. Debemos distinguir también entre los períodos en que el sector superior, cuya sobria mentalidad se reflejaba también en materia religiosa, poseía un poder indiscutible y aquellos de mayor

influencia de los sectores inferiores (debido a un aumento de la influencia política de la pequeña burguesía o a cualquier otra causa de inestabilidad entre los privilegiados), tanto en materia de religión como en otros asuntos, en que el sentimiento religioso tendía a una forma más excitable y emocional. Los sentimientos religiosos presentaban un aspecto distinto a cada ligera alteración de la estructura social según el factor tiempo.

Consideremos primero el sector superior de la alta burguesía, cuya mentalidad característica estaba necesaria y exclusivamente confinada a esta clase. El sentimiento religioso de ésta, después de haber alcanzado el poder, especialmente cuando ya gobernaban ellos solos, como sucedió al comienzo del siglo XIV y del XV, se apartaba bastante de todo misticismo exagerado<sup>58</sup>, y no daba señales de tener conflictos religiosos interiores<sup>59</sup>. Su racionalismo religioso, que alcanzó su apogeo durante el período referido, se ilustra con la opinión de Villani de que la piedad nunca debe inducir a cometer locuras<sup>60</sup>, o por la idea de Morelli, ya referida, de que la recompensa de la piedad es el éxito en los negocios. La clase media superior no deseaba meterse en problemas religiosos complicados y aceptaba —aunque sin ningún toque de fanatismo— la autoridad del dogma. Pero esta creencia no era un retorno a la primitiva piedad dogmática de la baja Edad Media, ni al estado en que se encontraba antes de llegar a la relación emocional e individual con Dios. El sentimiento religioso racionalista y tomista de la alta burguesía, con su relación más calculada con Dios, aún retenía muchos elementos del anterior estado, porque habían constituido el antecedente necesario. Su actitud religiosa, que había adquirido un nuevo carácter más privado, contenía ambos elementos. A comienzos del siglo XV se llegó a una mayor secularización religiosa que durante el XIV, debido al mesurado racionalismo de esta clase social y especialmente al de sus principales intelectuales, con su creciente conocimiento científico, extraído de las fuentes antiguas. En Salutati, la fusión de los sentimientos religiosos con las ideas seculares y nacionales llega tan lejos que incluso encuentra una manera de referir éstas a Cristo diciendo que, así como Jesús había permanecido fiel a las gentes y al país en donde Dios le había colocado, el deber de «todo buen cristiano» era hacer lo mismo. La controversia entre Salutati y Poggio demuestra la gran diferencia de opiniones de estas dos generaciones sucesivas de intelectuales de la alta burguesía: para Salutati, la doctrina cristiana y la verdad estaban absolutamente identificadas; en cambio, Poggio era mucho más escéptico y mostraba mayores reservas, pero nunca se volvió contra la religión, como tampoco lo hizo Bruni, con toda su indiferencia hacia los sentimientos religiosos<sup>61</sup>. A comienzos del siglo XV también se favoreció un racionalismo tolerante debido a las estrechas relaciones que la alta clase media tenía que mantener con el mundo pagano del Islam, debido al intenso intercambio comercial.

Los miembros de la alta burguesía estaban dominados, como todos los hombres de la Edad Media, por supuesto, por un profundo miedo al pecado y al castigo de Dios. Este miedo fue uno de los orígenes del culto de los santos, cuyas buenas obras les capacitaban, según creían, para interceder por ellos ante Dios<sup>62</sup>. La clase media superior, o, en todo caso, su mayoría conservadora, no creía, particularmente durante el siglo XIV, que hubiera contradicción entre su propio racionalismo y la propensión a las interpretaciones simbólicas tan común en el pensamiento de la

Iglesia oficial y en general en el pensamiento medieval — simbolismo según el cual debía encontrarse explicación a todo fenómeno únicamente en su relación con las doctrinas de salvación y su incorporación a las de la Iglesia—; porque la actitud del racionalismo mundano «indiferente» era únicamente adoptada por la cultivada *élite* de las altas clases medias y ésta, debemos repetirlo una vez más, conservaba generalmente su carácter religioso. Cuanto más nos acercamos a los niveles inferiores de la alta burguesía, más patente resulta que la mayoría profesaba un intenso sentimiento religioso, que se hizo más fuerte a comienzos del siglo XV debido a la sensación de inseguridad económica que ya se había extendido en esta época de aparente estabilidad.

Ya hemos hablado de la creencia teórica en un ideal de vida que los seglares —y no sólo la alta burguesía— consideraban tan necesario establecer contra la corrupción universal y personal, y que personificaban en los frailes. No obstante, la alta clase media —Villani es un ejemplo clásico— hacía una clara distinción entre el ideal de pobreza de los espiritualistas, a los que odiaban porque sospechaban los peligros que su práctica podría procurarles, y el ideal ascético del monasterio, al que admiraban y al que ayudaban materialmente con cuantiosas donaciones. De ahí su preferencia, como ya hemos visto, por el movimiento de la Observancia. Sin embargo, por la misma razón rechazaban en principio las visiones y éxtasis religiosos<sup>63</sup>, porque temían las peligrosas potencialidades religiosas del misticismo<sup>64</sup>. Es significativo que las compañías de disciplinantes, que tendían a una religión más estática que las habituales compañías seglares, y cuyas prácticas penitenciarías incluían la flagelación, no alcanzaron su auge en la época del apogeo de la clase media, sino en otros periodos democráticos<sup>65</sup>, particularmente en los años setenta del siglo XIV. Era un motivo de satisfacción para la alta burguesía saber que eminentes eclesiásticos como Jacopo Passavanti, o el beato Giovanni delle Celle, o Giovanni Dominici, aconsejaban no dar demasiada importancia a las visiones y a los sueños, dando instrucciones para saber distinguirlos, porque no todos procedían del Cielo. Mas las visiones y un «saludable» misticismo sí eran aceptables para las clases medias racionalistas (y, por supuesto, para los clérigos) si respondían a sus necesidades religiosas y estimulaban el desarrollo de un movimiento Observante dócil. Podemos citar las visiones de Santa Brígida (1303-1373), a las cuales el reconocimiento del Papa dio el sello de autenticidad, tan importante a los ojos de la alta burguesía, y que ocurrieron —y esto es igualmente significativo—, precisamente cuando estaba fermentando un período tormentoso: para la Curia, era la víspera de su retorno a Italia, la época anterior al Cisma; para Florencia, una época democrática y de frecuentes crisis. Santa Brígida pertenecía a la familia real sueca, y vivió desde 1346 en Italia, donde se relacionó con los más altos círculos (la Curia, los cardenales, la Corte napolitana). Sus visiones se consideraban como venidas directamente de Cristo. Daban autorizadas respuestas, no sólo sobre diferentes cuestiones de teología<sup>66</sup>, sino también sobre materias de política eclesiástica, y manifestó su total aprobación a varias medidas tomadas por el Papa. Aseguraba Santa Brígida que la Bula del papa Juan XXII contra los espiritualistas estaba plenamente justificada porque la túnica que María tejió para Jesús, y que los soldados echaron a suertes, era propiedad de Cristo. Por lo tanto, es fácil comprender que lo mismo la Curia que las clases privilegiadas favoreciesen las llamadas al

arrepentimiento hechas por ella y la Orden que fundó, basada en una regla monástica muy rigurosa.

Las buenas obras ocupaban un lugar importante en el sentimiento religioso de las clases superiores. La concepción y la ejecución de aquéllas era el vínculo esencial entre sus intereses, por un lado, y los de la Iglesia y las Ordenes mendicantes por otro. En la época del capitalismo primitivo, la burguesía veía en las buenas obras la solución más sencilla para todos los conflictos morales que necesariamente tenían que surgir entre el mundo exterior y los mandamientos religiosos y canónicos. Las limosnas expían los pecados; las buenas obras pueden reconciliarnos con Dios y asegurar la salvación del alma<sup>67</sup>. Estas buenas obras tomaban generalmente la forma de donaciones a los monasterios, cuyos monjes, por la perfección de sus vidas, habían obtenido un exceso de méritos que pasaba a beneficiar a los seglares. Lo que más hacía temer a los ricos por la salvación de su alma era su continua transgresión de la prohibición del cobro de intereses, sobre los cuales estaba edificada su propia vida. Mas, como ya hemos podido comprobar, no encontraban gran dificultad en llegar a un arreglo con el clero. En la práctica, las buenas obras eran uno de los trucos por los cuales la clase adinerada se permitía cobrar intereses al tiempo que se reconciliaba con la ley canónica. Siempre deseosos de expiar sus pecados, los comerciantes y banqueros sentían, naturalmente, una mayor necesidad al final de sus vidas, cuando sus actividades usurarias habían ya cesado. Por lo tanto, la burguesía opulenta llevaba a cabo obras para complacer a Dios; por ejemplo, hacían legados, casi siempre en su lecho de muerte, como penitencia de sumas más o menos considerables —pero habitualmente muy inferiores en proporción a la fortuna que habían amasado con la usura<sup>68</sup>— a las Ordenes religiosas, a sus iglesias y monasterios, a las hermandades<sup>69</sup>, o a los pobres. Las donaciones se consultaban con la Iglesia y eran concedidas con el permiso del sacerdote, que entonces daba al usurero moribundo la absolución<sup>70</sup>. También procuraba la Iglesia que estos legados no perjudicaran a la firma comercial del arrepentido, es decir, a toda la compañía; así que cada caso particular se resolvía según el principio de Aquino que dice que la generosidad la deben limitar las obligaciones comerciales, aún más, que no debe perturbar la situación económica de la familia hasta el punto de que sus miembros no puedan continuar viviendo en un nivel acorde con su estado<sup>71</sup>. Por otra parte, les eran totalmente indiferentes las consecuencias sociales de sus donaciones y quién se beneficiaba de ellas<sup>72</sup>. Villani y Salutati son dos buenos ejemplos de esta actitud.

En todo caso, las dos grandes Ordenes mendicantes, la de los dominicos y la de los franciscanos, sus iglesias y sus monasterios se beneficiaron grandemente del deseo de salvarse de los ricos y así volvemos al punto de partida: la adquisición de riqueza por las Ordenes mendicantes, problema dominante en la vida religiosa de la alta burguesía. Pero la cuestión de la disciplina monástica, con la cual conseguía la alta clase media soslayar el problema de la pobreza, estaba necesariamente relacionada con la situación material de los frailes y su papel complementario en la economía capitalista de la alta burguesía. En general, los frailes estaban considerados —y a menudo con razón— como seres calculadores y negociantes, corrompidos y lujuriosos<sup>73</sup>. Y la alta clase media opinaba lo mismo, pero no debía exagerar su desaprobación<sup>74</sup> y no consideraba que la situación fuese un círculo vicioso,

porque sabía distinguir muy bien entre el ministerio y la persona que lo desempeña. Precisamente porque se oponían a la pobreza de la Orden, tenían interés en mantener en principio el ideal del ascetismo monástico y una intensa creencia en ello<sup>75</sup>, aunque la falta de ascetismo entre los frailes era de uso corriente.

Ya hemos visto cómo la clase privilegiada y la Iglesia, que protegía los intereses de su aliada, eran extremadamente astutas para llevar a cabo componendas entre sí, lo mismo en lo que respecta a las ideas políticas que a las económicas, y aún más al llevarlas a la práctica. Ahora debemos proceder a investigar la extensión de las ramificaciones de la influencia religiosa manejadas por la Iglesia y sus amigos. Por un lado, y mediante el ejercicio de su autoridad espiritual, ¿hasta qué punto contribuyó la Iglesia a aumentar los intereses económicos de la clase media? Por otra parte, ¿hasta qué punto apoyó la alta clase media a la Curia en el terreno político?

Que el clero era un medio eficaz para ejercer sobre el pobre una verdadera presión económica en beneficio de los intereses de la clase adinerada lo demuestra el sermón pronunciado en 1304 por el famoso predicador dominico Fra Giordano da Rivalto (c. 1260-1311)<sup>76</sup>, que se muestra espantado de que los mercaderes del gremio de la lana pidiesen la excomunión de las mujeres tejedoras, miserablemente pagadas, porque el estambre tejido no satisfacía las exigencias de los mercaderes, y de que el clero en sus sermones amenazase a los trabajadores con la misma pena<sup>77</sup>. La confirmación oficial de este asunto puede encontrarse en los estatutos del gremio de la lana de 1317, los cuales fueron aprobados por el Común y renovados anualmente; en ellos se ordenaba a los cónsules del gremio que todos los años consultasen a este propósito con los obispos de Florencia y Fiésole. Y éstos enviaron instrucciones al clero de su diócesis (1333-1428): en los días de gran fiesta debían instruir a sus feligreses para que devanasen el hilo de estambre de forma ordenada y para que no malgastasen la lana en bruto que les entregaban para hilar; cualquier transgresión de estas reglas era castigada con severas penas eclesiásticas y, a la cuarta vez, el reo era excomulgado, siendo absuelto únicamente después de un período de prueba muy severa y mediante el pago de una considerable suma al sacerdote<sup>78</sup>. La Iglesia obligaba así a la observancia de los reglamentos industriales, y le interesaba hacerlo porque se beneficiaba de las multas. Damos este ejemplo porque es especialmente apropiado para esclarecer la situación. Pues nada podría demostrar más claramente que esta práctica lo muy compenetrados que llegaron a estar los intereses de la Iglesia y de la Industria y cómo se introdujo el clero en los negocios industriales. Por parte de la Iglesia resultaba justificado, porque ésta consideraba a los pobres como meros objetos para practicar la caridad cristiana, no como trabajadores con derecho a mejor pago y a mayor libertad de movimiento<sup>79</sup>.

¿Cuál era entonces la actitud de la clase media racionalmente piadosa y de sus ilustrados intelectuales hacia el poder político mundano perseguido por la Curia? \*

\* Un examen de ciertas situaciones históricas particulares en las cuales esta relación adopta variadísimas formas nos da buena idea de la mentalidad de los varios sectores de la burguesía florentina en su actitud hacia la religión, la Iglesia y el Papa. Por eso debemos considerar algunas de estas situaciones con detalle.

Aunque la alta burguesía no creyera en la infalibilidad del Papa, sí creían que la Iglesia, como institución, era intachable. En general, la alianza entre la Curia y los ricos obraba satisfactoriamente en interés de ambos, aunque las variables circunstancias producían alguna fricción de cuando en cuando. La norma política de la alta burguesía en sus tratos con la Curia era, expresada con las mismas palabras güelfas empleadas por su orador el juez Oddone Altoviti, en 1285: «Comune Florentie oportet obedere Ecclesie Romane». La Curia, por su parte, declaraba abiertamente su apoyo al sector opulento, pero, al mismo tiempo, deseaba incluir a la nobleza en el régimen de la alta burguesía. Ello lo revela claramente la política de Bonifacio VIII. Este consideraba los *Ordinamenti di Giustizia* de 1293 demasiado indulgentes para las clases inferiores y aprobó las modificaciones introducidas en 1295, que beneficiaban los intereses de la alta clase media y de la nobleza<sup>80</sup>. No obstante, la burguesía podía ofrecer seria oposición al poder secular de la Curia si ésta lo empleaba contra sus intereses. Sin embargo, lo hizo muy pocas veces, y únicamente porque se vio obligada; pero, cuando era necesario, hallaba justificación para su actitud, como en los casos que relata Villani en su crónica. Nacida entre las clases bajas de la población de Florencia, preveía entre éstas una actitud crítica hacia el poder secular de la Curia —que puede ser descrita como una continua repetición de la actitud de los espiritualistas «moderados»—, pero, en general, la alta burguesía la resistía con éxito. Tal era la situación cuando la burguesía detentaba el poder y esta actitud era característica de este grupo.

La conducta de las clases gobernantes hacia la Curia sufrió modificaciones cuando la clase media alta tuvo que compartir el poder con la pequeña burguesía, situación que se produjo en Florencia repetidas veces desde 1340 a poco después de 1380. Dado que la pequeña burguesía no tenía intereses económicos en el extranjero, no les importaba tomara medidas que fueran en detrimento de los intereses temporales o económicos del clero o de la Curia, sin preocuparse de las posibles represalias<sup>81</sup>. Por lo tanto, en períodos democráticos, solía ocurrir que una parte considerable de la alta burguesía y, más particularmente, los sectores intermedios, se dejaban arrastrar por la actitud crítica para con la Curia en lo que respecta a sus asuntos temporales y económicos, y aprobaban medidas que le perjudicaban. Sólo el partido güelfo, que representaba la alta clase media *par excellence*, o, mejor dicho, su oligarquía gobernante, estuvo siempre del lado de la Curia. Ésta, sin embargo, trataba a todos los sectores, incluyendo a la alta burguesía, como a herejes si se volvían contra el Papa, o si osaban atacar sus poderes económicos y políticos. Esto ocurrió durante la guerra contra el Pontífice, que duró desde 1374 hasta 1378, y que estalló a consecuencia de la agresiva política de la Curia y de sus delegados franceses, y por la cual se estableció en Italia un poderoso estado pontificio hostil a Florencia. Las clases medias superiores se dividieron de acuerdo con sus intereses: algunos se unieron a la pequeña burguesía para apoyar la guerra y el hecho es que el entusiasmo por aquella guerra «nacional» cundió tanto, que el partido güelfo no pudo oponerse a la opinión general. La hostilidad sentida hacia el «afrancesado», «mercenario» y «avaricioso» papado de Avignon, que hasta entonces habían mantenido prudentemente oculta, explotó con tal fuerza, que el Común de Florencia no tuvo escrúpulos en levantar a la población del Estado pontificio y organizar, bajo el emblema de «libertad», una

liga de ciudades republicanas de Italia. Salutati, que, como canciller de Florencia, fue el portavoz oficial de la ciudad, estuvo excomulgado algún tiempo por el Papa, junto con otros importantes magistrados. Pero, a diferencia de lo que ocurría en tiempos de Villani, en que la excomunión era algo temible, la ideología secular y nacional había evolucionado tanto, que estas excomuniones por razones políticas no eran tomadas demasiado en serio, ni por los seculares<sup>82</sup>, ni por la mayoría del clero florentino. El beato Giovanni delle Celle escribía al rico mercader Guido Neri, que ostentó cargos durante dicha guerra, pero que estaba dudoso de si había hecho mal en permanecer en su puesto, que «il buon stato della città» debía ser defendido, y que la excomunión no era válida ante Dios, a menos que fuera por pecado mortal. El amigo de Giovanni, el famoso teólogo Luigi Marsilio (1330-1394), Provincial de los eremitanos agustinos de Pisa, fraile culto y liberal, escribía a Neri en más claros términos que compartía el odio de Petrarca contra el clero francés y el de Avignon, y, a la manera germánica, se proclamaba partidario de la Iglesia nacional<sup>83</sup>. El Común tuvo también el valor de imponer impuestos sobre las propiedades del clero y de la Iglesia al objeto de pagar los gastos de la guerra. Poco después se lanzó un interdicto contra la ciudad. Pero los magistrados responsables de la guerra, los llamados *Otto Santi*, ordenaron que las iglesias continuaran abiertas y se continuaran celebrando los servicios religiosos. Santa Catalina, que, en colaboración con el partido güelfo y los dominicos de Santa María Novella (cuyas principales figuras pertenecían a familias tan preeminentes como los Adimari y los Strozzi) intentaba negociar la paz entre el Papa y Florencia, se horrorizó por los impuestos del clero y acusó a los franciscanos de apoyar al Común en la celebración de los servicios religiosos<sup>84</sup>. Dado que políticamente estaba junto al partido güelfo y, por lo tanto, contra los demás sectores de la población, fue amenazada de muerte por una muchedumbre que se manifestó contra el partido güelfo, precursora de la rebelión de los *ciompi*<sup>85</sup>. Como los conflictos sociales se hacían más agudos y existía el temor de que los sectores oprimidos alcanzaran el poder, resultó que un crecido número de miembros de la alta clase media y del clero se fueron inclinando hacia la paz. Ésta la negoció al fin el sector de la alta burguesía que, aunque hostil al partido güelfo, tenía intereses supeditados a las finanzas pontificias, o, en cualquier caso, resultaba económicamente perjudicada por el interdicto.

Debemos dedicar unas breves palabras a la actitud religiosa de los intelectuales de la clase superior. Como resultado de la situación política, las ideas seculares y nacionales de Salutati estuvieron en algunos momentos en conflicto con la Curia, pero nunca con la religión en sí. La piedad del círculo que se movía alrededor de Salutati y Marsilio está fuera de toda sospecha. Marsilio era el jefe de la academia del monasterio del Sancto Spirito, que era famoso por su ilustración, y donde los intelectuales más importantes de Florencia, incluyendo a Salutati, sostenían discusiones filosóficas. Marsilio no sólo era considerado como el hombre más culto de Florencia, sino como un teólogo importante<sup>86</sup>, y un predicador de mucha popularidad. Salutati es también un buen ejemplo de hasta qué punto durante el siglo XIV, estaban subordinadas a la religión todas las ideas seculares, incluyendo todo el conocimiento de la Antigüedad clásica; ello puede aplicarse también al caso de Petrarca, que echó los cimientos intelectuales del círculo del Sancto Spirito. En la

polémica que Salutati sostuvo contra el enemigo del humanismo, el dominico Dominici decía, al comienzo de su panfleto, que retiraba por adelantado —y ello no era una retractación, sino una sincera declaración de su fe— todo argumento que pudiese estar en oposición a la fe cristiana.

Estudiaremos ahora la actitud de la clase media superior hacia la política secular de la Curia a comienzos del siglo XV, cuando gozaba de poder absoluto. Con la ayuda de sus intelectuales (Bruni), hicieron lo posible para terminar con el Cisma, porque una Iglesia dividida, con autoridad dividida, perjudicaba sus intereses comerciales<sup>87</sup>. Pues aunque el regreso del papado a Italia y su alejamiento de la esfera de influencia francesa resultaba económicamente ventajoso para Florencia, sin embargo, todo el beneficio quedaba anulado por la existencia de dos Papas opuestos. Confiando en la experta opinión del clero y de la Universidad, la alta clase media consiguió que se convocara un concilio, que se reunió en Pisa, territorio recientemente conquistado por Florencia, en el año 1408<sup>88</sup>. Este concilio, celebrado bajo el auspicio florentino, fue considerado por la alta burguesía como una especie de reparación por la guerra que habían sostenido contra el Papa treinta años antes<sup>89</sup>. El Concilio de Pisa trató de acabar con el Cisma deponiendo a los dos Papas, por herejes, y eligiendo un tercero. Tanto el papa Alejandro V, elegido en este concilio como su violento sucesor Juan XXII<sup>90</sup> fueron estrechos aliados de las altas clases medias florentinas. Cuando el último de estos Pontífices tampoco logró poner fin al Cisma, los florentinos, en su interés por unificar el papado, apoyaron el plan de un nuevo concilio, que se celebró en Constanza desde 1414 hasta 1418. Los florentinos apoyaron al papa Juan XXII a través del clero y de los intelectuales (Bruni y Poggio eran sus secretarios) mientras tuvo alguna esperanza de éxito, pero, después de su deposición, transfirieron su apoyo al nuevo Papa, Martín V<sup>91</sup>. Este Pontífice, que hizo de Florencia la sede de un Arzobispado (1420), también formó una alianza entre Florencia y la Curia que había de durar mientras la oligarquía florentina, es decir, los Médicis, fueron banqueros del Papa. La ciudad resultó ser entonces una especie de segunda sede pontificia, una fuerte ciudadela donde los Papas se iban a refugiar durante largos períodos cuando amenazaba algún peligro en Roma. Es muy significativo que establecieran su cuartel en Santa María Novella, siendo los dominicos, como siempre, los que establecían el vínculo entre la ciudad y la Curia. Florencia ofreció hospitalidad a Martín V mientras reinaba la intranquilidad en Roma (Bruni fue el lazo de unión entre Florencia y el Papa) y lo mismo sucedió con su sucesor, Eugenio IV, que huyó a Florencia en 1437. Este había servido, en 1434, de instrumento a su banquero, Cosme de Médicis, siendo muy característica la actitud de la clase acomodada florentina durante el Concilio de Basilea (1431-1444). Anteriormente, cuando los concilios se convocaban para restablecer la unidad de la Iglesia, Florencia, a la que era tan necesaria esta unidad, había favorecido su poder, y por eso apoyaba todas las teorías conciliares. Pero, una vez que la unidad estuvo restablecida y los estados del Norte quisieron llevar las teorías a la práctica, empleando su poder contra el Pontífice e intentando democratizar la Iglesia, la oligarquía florentina se declaró violentamente contra los concilios y las teorías conciliares «extranjeras», apoyando al papado en su resistencia contra éstas. El Concilio de Basilea, que, en contraste con los de Pisa y Constanza era genuinamente democrático, pudiendo los simples



doctores tomar parte en él, descaba abolir el tributo eclesiástico anual recogido por el Pontificado, y es natural que la clase alta florentina, que eran los banqueros del Papa, se indignara ante esta proposición. También estaba indignado Poggio, a pesar de su habitual escepticismo y superioridad, pues era oficial de la Curia y ésta se jugaba muchos intereses económicos en ello. El florentino Ambrogio Traversari, General de la Orden de los camaldulenses y embajador del Papa en el Concilio, explicaba en una carta al Emperador la verdadera opinión de la clase privilegiada florentina de aquel entonces sobre la democracia efectiva, diciendo abiertamente que él desaprobaba el Concilio porque estaba compuesto por el clero bajo y no por los obispos<sup>92</sup>, y les llamaba a todos «una banda de locos criminales».

Todos estos detalles vienen a demostrar cómo las distintas formas del sentimiento religioso de los varios sectores, su actitud con la Curia, los problemas eclesiásticos y los intereses políticos y económicos estaban estrechamente entrelazados entre sí, y sólo pueden ser entendidos como términos de esta conexión y dentro del marco general de la situación histórica que se ha explicado. Como ya hemos visto, a comienzos del siglo XV, en el momento en que su indiferencia religiosa era más pronunciada, la clase media oligárquica y sus más avanzados intelectuales hacían lo posible, y por motivos egoístas bien comprensibles, para reforzar el poder secular de la Curia, y sus relaciones no podían ser más estrechas. Pero en una época como la comprendida entre 1370 y 1380, mientras la debilitada clase media superior se iba acercando a las clases intermedias democráticas e intensificaba sus sentimientos religiosos, y cuando sus principales intelectuales tampoco sentían indiferencia hacia estas cuestiones, entonces, hicieron la guerra contra el Papa. Estas dos situaciones diametralmente opuestas caracterizaban la actitud religiosa y la política eclesiástica de la alta clase media.

Muy distinto al de la alta burguesía, que estaba casi continuamente en el poder, era el sentimiento religioso de la pequeña burguesía, los artesanos y los trabajadores. Más ignorantes, menos cultivados, menos calculadores y más pasivos, sólo debían dar expresión a sus necesidades y a sus deseos a través de sus manifestaciones religiosas. Mostraban más interés que la burguesía por los problemas religiosos, y creían más ciegamente en los milagros.

Como ya hemos visto, los adictos a las sectas, después a los espiritualistas y finalmente a los *fratricelli* exclusivamente, procedían de los sectores bajos de la población. Sin embargo, hacia mediados del siglo XIII, su abierta hostilidad hacia la Iglesia fue lentamente debilitándose. En general, y sobre todo en los períodos de calma, aceptaban sin discusión todo lo que la Iglesia y los frailes mendicantes les hacían creer, aunque los rígidos seguidores de Dios vieran con disgusto el grado de corrupción del clero y su afición a los negocios, particularmente en las Ordenes mendicantes. Por tanto, siempre existía entre los bajos estratos un espíritu de crítica contra la actividad económica de la Iglesia y los privilegios temporales de los clérigos. En épocas de calamidades, de hambre, de epidemia y, especialmente, de conflictos sociales, el intenso sentimiento religioso de estos estratos, particularmente de los más pobres, podía exacerbarse hasta un grado peligroso. El éxtasis religioso se mezclaba con las reivindicaciones políticas y económicas. La igualdad puramente religiosa de los Evangelios, las profecías mesiánicas tan corrientes desde Joaquín de Fiore, se traducían entonces a términos democráticos y políticos. Estas

ideas y profecías democráticas, sin embargo, no sólo recurrían a la autoridad de los Evangelios, sino también —y particularmente cuando se mencionaba la fuerza— al Antiguo Testamento y al Apocalipsis<sup>93</sup>. La oscuridad, el difícil simbolismo de estas profecías —el Apocalipsis era una fuente favorita, porque se prestaba ampliamente a toda clase de interpretaciones— resultaban muy aceptables para estos estratos emotivos, poco dotados de sentido crítico, que pensaban en términos simbólicos, en analogías externas.

Como todos los pueblos oprimidos de Europa, empeñados en una lucha por un nivel de vida mejor, los bajos sectores florentinos, especialmente los *ciompi*, se llamaban a sí mismos «el pueblo de Dios». En 1378, los tres nuevos gremios de los *ciompi*, los tejedores, tintoreros y camiseros, eran llamados, incluso en los documentos oficiales, y de una manera colectiva, «popolo di Dio», como un tercer factor contra los gremios mayores y menores. Así, los pobres se colocaban bajo la protección especial de Dios y deseaban un Dios que velara por ellos<sup>94</sup>. Aunque había gran número de *fratricelli* entre los *ciompi*, la gran mayoría de ellos —esto es, los hombres más pobres de la población florentina— no eran realmente hostiles a la Iglesia oficial, ni siquiera durante el momento revolucionario de 1378. Es significativo que poco antes de esta revuelta establecieran su residencia en Santa Maria Novella, el monasterio dominico, donde eligieron a sus propios priores, a los que llamaron los *Otto di Santa Maria Novella*. Es aún más significativo que pidieran al Prior de esta casa que les señalara algunos frailes para que les dieran sabios consejos, —es decir, consejos políticos— en su difícil situación<sup>95</sup>.

Entre los pobres sólo los intelectualmente alerta apoyaron a los frailes radicales que se habían separado de los franciscanos oficiales, es decir, los *fratricelli*, también conocidos como *Fratricelli della Povertà*. Después de que el papa Juan XXII negara la pobreza de Cristo, los *fratricelli* le consideraban, lo mismo que a los sacerdotes, como hereje. Se oponían al absolutismo de la Iglesia, considerando que ésta, al igual que la Iglesia primitiva, no debía poseer riquezas. Esperaban la venida de un Papa que no admitiera el poder temporal, y consideraban a su propia secta como la única y verdadera Iglesia y a sus sacerdotes, los únicos auténticos. Erán muy fuertes en las Marcas y en la Umbria, que sus predicadores vagabundos recorrían en misiones celebrando servicios secretos en las casas de sus partidarios. Uno de los centros era Florencia, por supuesto, donde las clases medias inferiores iban poco a poco sumiéndose en la pobreza y donde los trabajadores carecían de todo derecho<sup>96</sup>. La rebelión de los *ciompi* había sido incluso profetizada —aunque con favorable resultado— diez años antes, al parecer por uno de los *fratricelli*; por supuesto, tales profecías contribuyeron bastante a la insurrección<sup>97</sup>. En el período democrático que la precedió, los *fratricelli* no sufrieron apenas persecuciones, pero, en 1382, inmediatamente después de haber eliminado políticamente a la pequeña burguesía, la reacción de la clase superior obligó a que en los estatutos municipales se estableciera la pena de muerte para todo aquel que difundiese las ideas de los *fratricelli*, comenzando así una era de enérgica persecución de los herejes. Bajo esta política, uno de los más populares predicadores vagabundos de los *fratricelli*, Fra Michele da Calci, fue condenado por la Inquisición a ser quemado vivo por hereje obstinado, habiendo sido atraído a Florencia por mujeres Mercaderías, a instigación de los franciscanos y bajo el pretexto de que deseaban ser oídas en confesión.



Uno de los *fratricelli* escribió la *Storia di Fra Michele Minorita*, donde se relata su muerte en el estilo sencillo, directo y popular de los Evangelios que narran la Pasión de Cristo y los primitivos martirologios cristianos. En 1400 se seguían quemando *fratricelli* en Florencia. Un estatuto de la ciudad de 1415 decía que éstos «habían sido conducidos a la ciudad ortodoxa de Florencia por el mismo demonio».

Más la herejía abierta, adherencia de los herejes *fratricelli*, siempre permanecía como una posibilidad latente, como un último recurso de las clases humildes de la época. En este sector de la sociedad existía siempre el verdadero ideal eremítico de una vida religiosa de soledad, lejos del mundo, de las ciudades, ajena a las riquezas, lo más desligada posible del yugo de la autoridad. El ermitaño, figura especialmente corriente durante los siglos XII y XIII, vivía santamente a la vista de todos, y era mucho más popular que los frailes, que vivían en reclusión dentro de sus monasterios<sup>98</sup>. Pero esta institución de ermitaños que vivían independientes, sin estar ligados a ninguna Regla de ninguna Orden, sujetos únicamente a la disciplina de su propio sacerdocio, no agradaba a la Iglesia, que la fue restringiendo cada vez más<sup>99</sup>; el número de los llamados *fratricelli* ortodoxos, reconocidos por la Iglesia, era extraordinariamente reducido en el siglo XIV. No es de extrañar, por lo tanto, que el movimiento Observante se hiciera tan popular entre la pequeña burguesía, porque, hasta cierto punto y dentro de las severas reglas eclesiásticas, realizaba el ideal de la vida contemplativa.

El estado espiritual general de la pequeña burguesía se caracterizaba por una pasividad rota por súbitos estallidos de éxtasis religioso, especialmente en tiempos de miseria o con ocasión de algún sermón particularmente amedrentador<sup>100</sup>. Porque este estrato social sentía una constante atracción, aunque no la dejase ver abiertamente, hacia el misticismo. Con su mentalidad conservadora, poco pragmática y en ningún modo crítica, tenía una marcada inclinación natural hacia la manera de pensar por símbolos y alegorías de los antiguos, que le inculcaba la liturgia de la Iglesia y el lenguaje de la Biblia, ya viniera la influencia de los espiritualistas o de la Iglesia oficial. Dado que la Iglesia no podía eliminar este misticismo sin hacerse a sí misma grave perjuicio, lo encauzaba hacia la vertiente alegórica y simbólica, formalista y arquitectónica del pensamiento religioso conservador. En contraste con las interpretaciones bíblicas, apasionadas, atormentadas y de oscuro simbolismo de los espiritualistas, el simbolismo de la Iglesia, aunque más rebuscado, daba una impresión de mayor claridad, y era ciertamente más sistemático, más unificado y más elaborado en sus detalles. Dominaba en los sermones oficiales, particularmente en los de los dominicos, con sus clasificaciones y distinciones escolásticas y sus argumentos basados en una simetría numérica<sup>101</sup>. Gracias a estas interpretaciones de la Biblia, se imbuía a las clases inferiores una teología rigurosa y eclesiástica, quedando su misticismo desprovisto de todas sus peligrosas potencialidades, comunicándole un carácter pasivo, rígido y políticamente inofensivo.

#### 4. Filosofía, erudición y literatura

Antes de comenzar nuestro análisis de las artes visuales, debemos hacer algunas observaciones sobre la filosofía, la erudición, la ciencia y la literatura de la época, en razón de sus intereses paralelos.

Sólo nos interesa la filosofía como parte de la cultura teológica y científica de aquel tiempo y no hay necesidad de tratar con detalle el desarrollo, la madurez y los últimos aspectos del escolasticismo. Hemos discutido ya uno de los más altos logros, el sistema tomista del siglo XIII, filosofía preferida de la Curia y de las clases privilegiadas. Es muy interesante señalar que la evolución escéptica y racionalista de la teología —la evolución filosófica en el campo teológico— no tuvo lugar en Florencia, la ciudad más progresista de Europa, ni siquiera dentro del territorio italiano, sino en las naciones del Norte más atrasadas. En aquellos estados, que iban tomando forma gradualmente, los intereses prácticos e ideológicos de la burguesía y de los príncipes hallaban expresión, no solamente en las nuevas teorías políticas y económicas, sino también en la nueva filosofía. Esta corriente nueva acentuaba la importancia de los fenómenos individuales en contraste con las generalizaciones; a pesar de la creación de nuevos clérigos, particularmente de franciscanos, que en estos países podían conservar algunos elementos de sus tendencias originales, relativamente democráticas y progresistas, produjo, en la segunda mitad del siglo XIII, la filosofía de Duns Escoto y, ligado a ella, el nominalismo de Occam, que era aún más radical, en la primera mitad del siglo siguiente<sup>1</sup>. La clase media de dichos países era aún muy débil para producir una nueva filosofía propia; la suya sólo podía ser formulada en términos teológicos, dentro de la cultura general de la Iglesia, aunque su última aspiración, igual que sucedía en todas partes y en unión con las ideas políticas de similar tendencia, era la de relegar en lo posible el poder omnipotente y centralista del Papa<sup>2</sup>.

La situación de Italia, especialmente en Florencia, era distinta. Aquí, en vista de la dependencia que existía entre el Papa y las clases medias superiores, las segundas aceptaron la filosofía preferida de la Iglesia, el tomismo, racionalismo progresista al principio y conservador después, que fue defendido por sus más fieles guardianes, los dominicos. La alta burguesía aceptó abiertamente este sistema filosófico durante el siglo XIV y más o menos tácitamente hasta comienzos del XV, en el tiempo de mayor apogeo de su poder<sup>3</sup>. En Florencia, donde la Iglesia y las



Ordenes mendicantes obraban en completa armonía, los franciscanos tenían siempre buen cuidado de no desplegar tendencias progresistas contra la voluntad de la Curia; como mucho, se adherían a las doctrinas moderadas de Duns Escoto. El nominalismo, importado del extranjero, no tenía la significación de un sistema avanzado de pensamiento en franca oposición con el realismo de Aquino; no fue incorporado hasta después en una forma escolástica, y por entonces ya pasaba como conservador <sup>4</sup>. Tampoco había en Florencia muchos partidarios del averroísmo como doctrina sistemática. Esta secta, en cierto modo afin al nominalismo, pero más moderna, condenada oficialmente por la Iglesia, particularmente atacada por Santo Tomás, fue adoptada, sin embargo, incluso por seglares, en ciertas regiones de Italia, especialmente en Padua y, durante los siglos XIV y XV. La doctrina, que era una interpretación de Aristóteles según el filósofo árabe Averroes (siglo XII), sólo atraía a un reducido número de intelectuales de izquierda, particularmente físicos y científicos. Alegaban ser empíricos y racionalistas puros <sup>5</sup>, y formaban una especie de sociedad secreta que, por el carácter superintelectual de sus doctrinas, excluía a las masas; algunos de sus partidarios hasta quizá llegasen a abrigar la doctrina del libre pensamiento. Los diferentes matices de opinión eran tan variados entre los averroístas, que son muchos los individuos sobrios e indiferentes de la burguesía florentina los que pudieron haberse calificado vagamente de averroístas o epicúreos, como ocurría con el papa Bonifacio VIII, aliado de esta clase social. Pero las cosas no iban más allá. A los ojos de la alta clase media florentina, ni el nominalismo ni el averroísmo radical merecían una disputa con la Iglesia <sup>6</sup>.

El único movimiento intelectual entre la burguesía florentina no germinó hasta después de un largo período de preparación en la segunda mitad del siglo XIV, llegando a plena sazón a comienzos del XV, cuando ya el auge del nominalismo había comenzado a descender en los países del Norte, pero, aunque empezó después, alcanzó mayor amplitud que el nominalismo. A pesar de su indiferente aceptación del tomismo, la clase media florentina, esto es, el pueblo seglar, los ciudadanos por excelencia, fueron capaces de adquirir un conocimiento independiente de la filosofía secular de la Antigüedad creando una propia, cada vez más desconectada de la teología y que se fue haciendo más racionalista hasta ir adquiriendo algo de la naturaleza de la ciencia secular, contra la que no podía luchar ningún sistema teológico del tiempo, aunque fuera avanzado. Si el tomismo no fue atacado abiertamente en Florencia, como lo había sido en todas partes, por el nominalismo, —ello hubiera sido contrario a los intereses de la alta burguesía—, por lo menos a la larga fue minado y más eficazmente, desde dentro. Su elemento clásico esencial fue eliminado al transformarse en un concepto nuevo y adquirir una trayectoria más secular y científica, que se hacía cada vez más incompatible con el tomismo. De aquí que, desde el punto de vista del futuro, se hubiera creado en Italia algo mucho más importante para la cultura de la clase media que lo creado en el Norte. La alta estima que se tenía en Florencia a la filosofía clásica secular y al nuevo conocimiento científico relacionado con ella, que provenía de una cultura urbana seglar única en este tiempo, sólo puede ser plenamente apreciada si penetramos más en el terreno; debemos considerar por un momento el papel significativo de la cultura antigua, no sólo en lo que respecta a la filosofía, sino

también a la cultura científica de la clase media florentina —ya hemos podido apreciar su huella en varios campos ideológicos—, porque fue una fuente de conocimiento que también afectó profundamente las artes visuales.

La nueva *élite* cultivada de la clase media, especialmente en su más alto estrato, extrajo de los conocimientos clásicos la base para su creciente interés cultural y científico. Por tanto, ya no era cuestión, como ocurría al principio de la Edad Media, de insertar y emplear fragmentos de erudición antigua dentro de un sistema puramente eclesiástico de pensamiento; porque, incluso al principio, la visión burguesa del mundo buscaba elementos más puros y más acordes con la Antigüedad que la eclesiástica o la feudal, dado que ya en esta importante etapa existía una desarrollada clase media con una cultura relativamente secular. Esta diferencia en cuanto a la cuantía de su deuda con lo antiguo es lo que distingue el Renacimiento de los siglos XIV y XV del Renacimiento de épocas anteriores. Para ninguna otra clase media podía ofrecer la Antigüedad una fuente de conocimiento tan significativa y tan tónica como para la italiana, no solamente por la gran madurez de su desarrollo, sino también por las motivaciones políticas que implicaba. Por supuesto, era de gran importancia para la floreciente burguesía patriótica italiana el que Italia pudiese exhibir más restos de conocimiento clásico, del conocimiento de sus «antepasados», en los diferentes terrenos del pensamiento, que ningún otro país; el conocimiento de la Antigüedad podía alegarse como prueba siempre que se tratase de justificar el conocimiento burgués del momento.

Pero difícilmente podía haber una comprensión histórica verdadera de la Antigüedad puesto que habitualmente se referían a la Antigüedad sólo en lo que a ellos les afectaba. La cultura clásica era un aliado de gran importancia, pero cada generación y cada grupo social lo trasmutaba en algo distinto. De las ideas complejas y a menudo contradictorias del mundo antiguo, cada uno elegía lo que era afin a él, y lo insertaba en su propio mundo intelectual. Fantástica e inorgánica, como hoy nos parece, era precisamente esta combinación y transformación de sus diferentes elementos lo que prestaba un sello peculiar a cada renacer de lo clásico e incluso a la manera de imitar lo antiguo. Todo esto se refiere no sólo a la idea de la Antigüedad en cuanto que era aprovechada políticamente, en interés del espíritu nacionalista de la clase media, sino también a los valores científicos (filosofía, historia, ciencias naturales), literarios y artísticos del mundo antiguo. Sobre todo, y durante el período burgués más antiguo, particularmente en el siglo XIV y algo menos a comienzos del XV, las ideas antiguas o imitadoras de lo antiguo solían estar subordinadas a la religión, aunque a veces sólo de manera hipotética. La poesía clásica, en particular, debía a esta subordinación a la religión el haberse conservado durante un largo período; cuando se apartaba de la palabra de Dios, se interpretaba de manera alegórica. Sin embargo, estas transposiciones religiosas de la cultura clásica no debilitan su importancia en Italia en comparación con otros países de Europa. Así, especialmente durante el siglo XIV, cuando la apreciación eclesiástica del mundo era todavía autoritaria, incluso en los círculos intelectuales, encontramos a menudo elementos de la Antigüedad combinados de forma arbitraria y extraña con vistas a reforzar tanto el concepto nacional de la alta burguesía como el sentimiento religioso; Dante, Rienzo y Petrarca son, cada uno a su manera, ejemplos bien característicos <sup>7</sup>.

En el campo filosófico, este proceso de transformación era aplicado a todas las escuelas antiguas. El deseo de concordancia, fundamentalmente escolástico todavía, requería que la filosofía clásica se acomodase a los sentimientos religiosos cristianos (Salutati); esto se refiere no sólo a Aristóteles, sino también a la filosofía estoica de los estratos burgueses patricios y a altas capas intelectuales de la antigua Roma, tan del gusto de los círculos progresistas de las clases medias florentinas, y, por supuesto, del eclecticismo clásico-cristiano de Boecio<sup>8</sup>. Característico de esta nueva filosofía secular, en su fase temprana, es el intento de Salutati de incorporar esta última corriente filosófica, o, por lo menos, reconciliarla, con el sistema tomista; tanto él como Petrarca hallaron estrecha relación entre el desdén estoico por el mundo de la última época y el ascetismo cristiano<sup>9</sup>. Petrarca, no obstante, ya había rechazado el escolasticismo poniendo en su lugar la filosofía antigua, que le parecía compatible con el sentimiento religioso; admirador de San Agustín, tendía más bien a Platón<sup>10</sup>, que le parecía que se acomodaba menos al escolasticismo que Aristóteles (en todo caso demasiado analítico para él) y más espiritual<sup>11</sup>. Petrarca también debía mucho a la última fase del estoicismo (Séneca), la que parte de la época de los emperadores absolutistas, que tenía un matiz neo-platónico, religioso, pasivo. Sin embargo, nada espiritual ni místico había en la filosofía de Bruni, representante de una sobria *gravitas* romana, aunque en su juventud hubiera estado influido por Platón. Atraído por la lucidez y sistematización de Aristóteles, refundió sus ideas mucho menos que Aquino lo había hecho con el pensamiento cristiano religioso extranjero, y las interpretó de una manera mucho más secular y racionalista, característica de la época, los primeros años del siglo XV, cuando la clase media florentina estaba en el apogeo de su poder<sup>12</sup>. Así, habiendo «restaurado» al Aristóteles clásico, Bruni intentó también acomodarlo a las otras escuelas filosóficas de la Antigüedad: el estoicismo y el epicureísmo<sup>13</sup> (*Isagicon moralis disciplinae*, 1421-24). Este no fue un intento forzado al servicio del escolasticismo, sino más bien una armonización ecléctica de la antigua filosofía. En particular, Bruni profesaba una filosofía más o menos estoica, y este creciente apego al estoicismo romano, en una forma más secular y menos emocional, es muy significativo, pues esta filosofía no sólo proporcionaba calma y seguridad contra el sufrimiento basándose en la fortaleza interior del hombre; sino que reforzaba su voluntad, animándole a avanzar firmemente por el mundo y a vivir una vida útil a sus semejantes<sup>14</sup>. Aunque Bruni no desarrolló ningún método de pensamiento sólido e independiente, sin embargo lo liberó de la autoridad de la Iglesia con la ayuda de la filosofía antigua e introdujo nuevas formas de pensamiento extraídas de la Antigüedad; la lógica escolástica, ya atacada por Petrarca, era ahora sustituida por la retórica<sup>15</sup>.

El cambio de actitud o, más bien, el mayor interés desplegado por los intelectuales por estudiar la filosofía clásica y la suya, es característico de la actitud que adoptaron ante su propia cultura y ante la clásica a comienzos del siglo XV. Vale la pena, por lo tanto, señalar algunos hechos fundamentales concernientes a la conquista de la cultura clásica desde el siglo XIII en adelante, porque la forma en que se hizo y todo su proceso, en general, aclaran la actitud cultural generalizada entre las clases medias florentinas.

Ya en la segunda mitad del siglo XIII y aún más durante la primera mitad del

XIV, se hicieron muchas traducciones de los autores antiguos, particularmente por clérigos (Fra Guido da Pisa, Bartolommeo da San Concordio), con intención moral y religiosa; la mayoría de los autores elegidos eran considerados como muy semejantes en espíritu al de la Cristiandad —Cicerón, Virgilio, Boecio—, pero también eran traducidos Salustio y Tito Livio. Por medio de estas traducciones de lengua «vulgar» se hicieron accesibles al público corriente distintos aspectos del conocimiento clásico (filosofía, historia, literatura), aunque los conceptos estaban traspuestos en forma escolástica. La más importante de estas traducciones, los *Ammaestramenti degli Antichi*, era una colección de máximas que había extraído de los filósofos griegos<sup>16</sup> el dominico Bartolommeo da San Concordio (1262-1347) a ruego e instigación —muy significativos— de la alta clase media florentina.

Estas traducciones, sin embargo, eran todavía esencialmente literatura eclesiástica en la cual lo antiguo es sólo algo accesorio. Muy distintos son los trabajos sistemáticos y científicos de Petrarca consagrados a la Antigüedad, que marcan una etapa de la mayor importancia en este desarrollo. Petrarca vio la Antigüedad como un todo, y de modo totalmente consciente la enlazó con la cultura clásica, siendo desde este punto de vista decisivo y nuevo desde donde se propuso coleccionar y difundir el conocimiento clásico. Su apasionada propaganda de la Antigüedad y su entusiasta retorno a los valores políticos, filosóficos y literarios de los antiguos representan un intento de asociar la Italia de su tiempo a su pasado nacional, un intento, por supuesto, de vital e inmediato interés para el mundo intelectual de la burguesía<sup>17</sup>. Esta reconstrucción de la cultura clásica, particularmente la de Roma y sus grandes figuras, estimulaba el estudio científico y la investigación. En este aspecto, también fue Petrarca el primero que se dedicó con verdadero celo a coleccionar manuscritos latinos, particularmente de Cicerón, y a corregirlos filológicamente. Pero, en su actividad al servicio de la Antigüedad, ni Petrarca ni Boccaccio, su apasionado seguidor, tuvieron ningún contacto con más amplios círculos. Todos los escritos importantes de estos humanistas lo estaban en el lenguaje de la Antigüedad romana, es decir, en latín, que durante el siglo XIV sólo era comprendido por un círculo intelectual relativamente pequeño. Entre esos escritos estaban las *Epístolas*, de Petrarca; *De Viris illustribus* (biografías de romanos famosos) y *De Rebus memoranda* (una colección de dichos de hombres famosos, especialmente elegidos entre los antiguos), del mismo autor. Al emplear el latín, intentaba Petrarca revivir el espíritu romano, pero al mismo tiempo implicaba una consciente limitación en favor de los círculos más cultos del clero y de la alta burguesía. Intentó escribir un latín más lúcido y eufónico que los escolásticos, pero Petrarca, lo mismo que Boccaccio y otros representantes de los exclusivistas círculos humanistas, consideraban vulgar escribir en italiano.

Los estudios clásicos de Boccaccio no eran tan profundos como los de Petrarca; se ocupó más bien de recoger un gran número de detalles y de notas. Hacia el final de su vida, cuando ya no se dedicaba a la literatura, empezó a hacer recopilaciones eruditas, como la de los mitos clásicos, *De Genealogiis deorum gentilium*, en la que trabajó durante sus últimos veinticinco años. Este libro, que era con mucho la empresa más ambiciosa de esta especie que hasta entonces se había hecho, y cuya importancia para las generaciones que se sucedieron difícilmente puede superarse, contiene los árboles genealógicos de todos los dioses de la mitología hechos con

todo cuidado; al mismo tiempo, siguiendo la tradición medieval y clásica, da explicaciones alegóricas de los mitos. Aunque utiliza algo las obras de Homero, su obra está basada principalmente en los autores romanos —particularmente del último período— y en los medievales que habían resumido las teorías de aquellos<sup>18</sup>. Otras dos recopilaciones de la literatura clásica parecidas son *De Claris mulieribus* y *De Casibus virorum illustrium*, cuyos temas eran, como a menudo los de Petrarca, la mutabilidad de la dicha. Las obras de Boccaccio no sólo constituían una base material para los estudiosos y los poetas, sino también un inagotable archivo de asuntos para los artistas del siglo XV; como las obras de Petrarca, ya mencionadas, se difundieron en más amplios círculos de las clases medias gracias a la traducción al italiano, medida que pronto se hizo necesaria por el creciente interés hacia la historia antigua. Hechas poco después de la publicación de los originales en latín, estas traducciones de Petrarca y Boccaccio, junto con las de numerosos autores clásicos<sup>19</sup>, eran emprendidas, no únicamente por humanistas profesionales, sino por escritores que se dedicaban a otras profesiones (por ejemplo, notarios) y que no mantenían una postura tan estrictamente esotérica. Luego de un espacio de tiempo relativamente corto, los escritos petrarquianos sobre el clasicismo debieron su sola vigencia a estas traducciones italianas, dado que sus originales resultaron pronto anticuados y de moralidad excesivamente medieval para los círculos intelectuales, en los que se leía el latín, ahora preocupados por encontrar obras más modernas. Porque aunque la Antigüedad había penetrado en todos los sectores sociales, lo hacía en cada lugar de diferente manera y bajo formas dispares.

Para obtener una idea más exacta de la Antigüedad, humanistas e intelectuales continuaron buscando durante la segunda mitad del siglo XIV manuscritos latinos, y más tarde griegos también<sup>20</sup>, siendo de lo más intensa la búsqueda de Poggio a principios del siglo XV<sup>21</sup>. El conocimiento del griego se hizo corriente entre los humanistas, que extrajeron beneficiosas consecuencias de leer a los filósofos y poetas griegos en el original. Manuel Chrysoloras, el primer bizantino dotado de cultura filosófica que se estableció en Italia, actuó de poderoso intermediario atrayéndose a todos los intelectuales italianos a la Universidad de Florencia, donde enseñó desde 1397 hasta 1401<sup>22</sup>. Florencia se convirtió entonces en un centro de traducciones. Cuando Bruní tradujo a Aristóteles al latín (*La Ética y La Política*), fue su traducción más clara y más precisa, más elegante y elocuente que las que se hicieron en tiempo de Santo Tomás. Sus traducciones de Aristóteles (y Platón)<sup>23</sup> tuvieron un gran éxito entre el público culto, al que ayudó a liberarse, por lo menos en parte, de las versiones escolástico-elesiásticas de los filósofos griegos, proporcionando a la alta clase media una ideología eficaz. En consecuencia, en los círculos avanzados de esta clase, el contacto con la filosofía clásica y la cultura clásica en general se hizo cada vez más estrecho, más racionalista, más afirmativo hacia la vida, más secular.

A este respecto, un gran escalón separa la generación de Salutati, a finales del siglo XIV, de la mucho más radical de Bruní y Poggio, en los comienzos del XV<sup>24</sup>. Aparece ahora, entre los intelectuales, una distinción espiritual mucho más aguda, porque en los tiempos de Salutati, que consideraba el saber secular —y aun el clásico— como una preparación para la teología, era todavía posible a un clérigo, Luis Marsilio (que a decir verdad estaba más bien del lado del Común que del de

la Iglesia y era hombre muy versado en filosofía clásica), pertenecer al más avanzado y racionalista círculo de Florencia. Pero hacia los últimos tiempos de la vida de Salutati, y como una consecuencia de la secularización del movimiento humanista, la Iglesia, y particularmente las Ordenes mendicantes, ya se mostraba en cierto grado hostil al conocimiento clásico y al humanismo<sup>25</sup>, aunque, en general, tanto los humanistas como la alta clase media estaban, como ya hemos señalado, en la mejor armonía con la Iglesia<sup>26</sup>. En su actitud hacia la Antigüedad, Salutati ocupó una posición aproximadamente equidistante del dominico Dominici, a la derecha, que consideraba que la influencia clásica en la educación era un peligro para la juventud (*Lucula Noctis*, 1405), y de Bruní, Niccoli y Poggio, a la izquierda, que se interesaban mucho más por la cultura antigua que Salutati, y adoptaban una actitud mucho más positiva ante ésta, aunque, ciertamente, no eran irreligiosos<sup>27</sup>. Niccolò Niccoli (1364-1437), hijo de un próspero mercader y consejero científico de Cosme de Médicis, era el conocedor más agudo de los textos clásicos, al tiempo que tenía un gran conocimiento de la literatura eclesiástica y poseía la mejor biblioteca de manuscritos clásicos de Florencia, que era por aquel tiempo igual que decir la mejor del mundo<sup>28</sup>.

En el círculo de Bruní y Niccoli, el mundo de ideas clasicistas de Petrarca alcanzó su más alta manifestación, empezando a tomar forma la idea de una nueva sistematización científica que su propio nivel requería<sup>29</sup>. El valor concedido al conocimiento de la Antigüedad (en el caso de Bruní, a la historia y a la filosofía romanas) y a su expresión en buen estilo latino, al mismo tiempo que el desdén hacia el lenguaje vulgar como vehículo de la filosofía y otros estudios, eran muy pronunciados; la oposición al escolasticismo, expresada previamente por Petrarca, se proclamaba ahora abiertamente en Florencia. Los términos *popular*, *escrito en italiano*, *pasado de moda*, *escolástico*, tenían el mismo significado para los círculos intelectuales. El espíritu radical y secular de esta nueva generación de humanistas se revela claramente en el *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum*, de Bruní (1401), en el que Salutati representa la parte conservadora y Niccoli el sector avanzado. Niccoli declara abiertamente que toda la estructura de la erudición y de la ciencia debe ser renovada sobre la base del conocimiento de la Antigüedad, creciente entonces, mas todavía imperfecto. En cualquier caso, el escolasticismo, con su método casuístico de tratar cada caso aisladamente, es considerado por Niccoli como un caos sin salida. Encontramos en él, como en Petrarca, el mismo desdén por Dante a causa de su escolasticismo y de su «falta de erudición», es decir, falta de erudición clásica<sup>30</sup>. Y se hace el mismo reproche, junto con un ataque a su estilo latino, considerado entonces insuficientemente claro y ciceroniano, incluso contra los primeros humanistas del siglo XIV, es decir, contra los mismos Petrarca y Boccaccio.

Pero la investigación del conocimiento clásico no estaba confinada al estrecho y cultivado círculo que se movía alrededor de Bruní y Niccoli, ni a la Universidad donde precisamente por aquellos años los humanistas más importantes de Italia rivalizaban en la enseñanza de las literaturas griega y latina, sino que el círculo Bruní-Niccoli formaba la cúspide más elevada, más secularmente radical y más cultivada en el terreno clásico de la alta clase media. A fines del siglo XIV sólo había esporádicos grupos de estudiosos (el único importante era el de Marsilio y Salutati, que se reunía en el monasterio agustino del Sancto Spirito, al que Niccoli

también había asistido, pero ahora surgían sin cesar entre la alta burguesía en la que se discutían y traducían los autores latinos y griegos)<sup>31</sup>. El famoso humanista Francesco Filelfo, en su tiempo posiblemente el mejor conocedor del latín y del griego, no sólo enseñó en la Universidad, sino que también dio clases a un grupo de alumnos particulares distinguidos; el grupo de Bruni y Niccoli, que ya era realmente muy compacto a principios del siglo XV, produjo numerosos vástagos. Por ejemplo, cuando el Papa estaba en Florencia, el círculo de la Curia (Bruni, Poggio) discutía la filosofía antigua. El grupo más bien clerical del abad camaldulense Ambrosio Traversari se reunía en el monasterio de Santa María degli Angeli (1430) —al que también pertenecía Niccoli— y se dedicaba principalmente a la traducción de los escritores eclesiásticos griegos. A pesar de las ligeras diferencias que existían entre ellos, estos círculos humanistas estaban más o menos ligados entre sí; Bruni y Niccoli, o humanistas de carácter más religioso, como Manetti (en su casa se reunía otro de los grupos principales), científicos puros, como el matemático Toscanelli, miembros de la clase adinerada, como Cosme de Médicis, pertenecían al mismo tiempo a varios grupos. Roberto de Rossi, procedente de familia opulenta y alumno de Chrysoloras, tuvo en su casa una especie de universidad libre para la juventud florentina de su clase, donde estudió Cosme de Médicis, junto con un Albizzi. En este círculo se enseñaba griego y latín y sus correspondientes literaturas, además de la filosofía aristotélica; el culto de las *tre corone fiorentine* (Dante, Petrarca y Boccaccio) seguía manteniéndose, y subsistía la tradición un tanto conservadora de Salutati y de Marsilio. Podemos encontrar casos de mercaderes, muy industrioses en su profesión, que al mismo tiempo adquirieron algunos conocimientos clásicos y tomaron parte en la actividad literaria. Por ejemplo, el comerciante Cristóforo de Buondelmenti, que vivió en Creta y en otras islas del archipiélago griego por razones de negocios desde 1414 hasta 1422, escribió libros en latín acerca de aquellas tierras clásicas empleando su conocimiento de los autores griegos. Dedicó uno de los libros a Niccoli con el fin de acentuar su relación con los humanistas. Seguramente, en ningún otro país desplegó la alta burguesía un interés tan grande por la ciencia y la sabiduría de la Antigüedad<sup>32</sup>.

Pero cuanto más avanzamos dentro del círculo de la alta clase media, desde los humanistas hasta las masas conservadoras, más aumenta el carácter escolástico de su cultura clásica. Así, por ejemplo, en el monasterio del Sancto Spirito, los sabios agustinos daban instrucciones sobre teología sosteniendo discusiones de acuerdo con las reglas escolásticas y al mismo tiempo leyendo a Aristóteles (1421-30). También en la Universidad, donde Dominici explicaba la interpretación de la Biblia, se enseñaba mucho escolasticismo aristotélico<sup>33</sup>. La crónica familiar de Giovanni Morelli es característica de la mentalidad de la alta burguesía, que únicamente aceptaba las ideas clásicas con reservas. Aunque Morelli poseía muy poca cultura humanística, aconsejaba a su hijo que empleara una hora diaria en leer a Aristóteles, Virgilio, Séneca y Boecio (los autores antiguos más compatibles con la religión cristiana y leídos también en las escuelas latinas), y, además, a Dante y la Biblia<sup>34</sup>. Una vez más, podemos comprobar que el culto a la filosofía y a la erudición antigua variaba en carácter de acuerdo con el sector de la sociedad en que se desarrollaba.

Los sabios intelectuales más radicales eran despreciados por los intelectuales

conservadores, cuyo punto de vista era popular y escolástico. El poeta Cino Rinuccini (después de 1350-1407 mercader del gremio de la lana), por ejemplo, ridiculizaba su imitación de los clásicos, acusándoles por su «falta de religión», protestando contra la excesiva importancia concedida a Platón en detrimento de Aristóteles (una tendencia ya observable en Petrarca y en el joven Bruni) y defendiendo los escolásticos *Trivium* y *Quadrivium*. A juicio del conservador Rinuccini, la diferencia entre las dos generaciones de humanistas de Salutati y Bruni es claramente discernible; sólo objeto a Bruni y Niccoli, no a Salutati y Marsilio. Un círculo muy amplio de intelectuales conservadores vivía, como la gran masa de la burguesía, en el mundo de Dante y del escolasticismo<sup>35</sup>; entre ellos se incluían muchos otros escritores de igual sello que Rinuccini, además de, por ejemplo, los amigos del religiosísimo Sacchetti.

Durante el siglo XIV, el tipo medio de la alta burguesía, como Villani, aún creía que la cultura universal era la erudición escolástica. Para la instrucción de los seculares interesados en la erudición, no existían más que las enciclopedias, compendios de conocimiento de carácter eclesiástico, meras compilaciones (en gran parte de la Biblia, Aristóteles, los Padres de la Iglesia, Ptolomeo, Plinio, etc.), unificadas explicaciones del universo hechas con la ayuda de conceptos alegóricos y analogías externas en donde aparecían mezclados la leyenda y los hechos reales. Las grandes enciclopedias eclesiásticas y escolásticas oficiales del siglo XIII se escribían en latín, principalmente en Francia y por los dominicos, constituyendo un esfuerzo hacia la unificación «racionalista» y hacia la sistematización de las enseñanzas de la Iglesia. En Italia, y particularmente en Florencia, eran popularizadas en italiano, generalmente, por escritores seculares, en forma más o menos extensa. El primero de estos libros era el *Libri del Tesoro*, escrito en francés por el notario y canciller florentino Brunetto Latini y traducido luego al italiano, y el *Tesoretto*, rimado en italiano por el mismo autor hacia los años sesenta del siglo XIII; luego sigue el *Convivio*, de Dante (entre 1293 y 1308) y numerosos libros de ciencia en rima del siglo XIV. Incluso la *Divina Commedia* de Dante, estrictamente tomista, tuvo la misma significación en el siglo XIV, siendo uno de los poemas didácticos tan típicos de Florencia; en la opinión de los ciudadanos florentinos de mediana cultura, este libro era un compendio asequible para el estudio de los fundamentos eclesiásticos. Al principio, la Iglesia se oponía en cierto modo a estas vulgarizaciones del conocimiento, particularmente en el caso de la *Commedia*, pues desaprobaba la difusión de la divina verdad en italiano porque le parecía que así tomaba un carácter secular y que en todo caso era una intrusión en el monopolio que sobre el conocimiento ejercía<sup>36</sup>. Pero poco a poco fue reconociendo que en aquella época de radical secularización que nada podía detener en su avance, las tendencias científicas en curso eran su principal enemigo. En la lucha contra ellas necesitaba la asistencia de las grandes masas conservadoras, y como fuentes de instrucción para el pueblo, para el sector menos instruido de la alta burguesía y especialmente para la pequeña y media, estas popularizaciones de la ciencia medieval, y particularmente la *Divina Commedia*, podían constituir una utilísima fuerza conservadora<sup>37</sup>. Es conveniente señalar acerca de ello que, a consecuencia de una petición de un buen número de ciudadanos para que los *non grammatici* pudieran también recibir instrucción de Dante, la *Signoria* nombró a Boccaccio en 1373 primer

intérprete de Dante en el lenguaje vernáculo; esta medida, adoptada en un momento en que la pequeña burguesía tenía gran influencia, puede ser considerada en cierto modo como democrática y popular. Estas interpretaciones públicas de la *Divina Commedia* —que tenían lugar en las iglesias— servían para hacer comprender a las masas los detalles alegóricos de simbolismo eclesiástico del poema, siendo sus procesos mentales *ab ovo* del mismo carácter simbólico. En estas lecturas se explicaban los diversos significados de cada pasaje exactamente igual que en los sermones el significado alegórico de los textos de la Biblia (algo parecido también a lo que había hecho Boccaccio con la antigua mitología), y en su última fase de comentar de Dante, Boccaccio, en decidido contraste con Petrarca, se inclinaba hacia la teología contemporánea, hacia el escolasticismo. Es significativo que estas interpretaciones de Dante, intelectualmente basadas en *Salutati* —ya consideradas antes de su muerte como anticuadas—, tiendan en general a irse haciendo más y más conservadoras<sup>38</sup> (p. ej., Giovanni da Prato, 1417).

A comienzos del siglo XV, cuando la ideología de la alta clase media estaba en su apogeo, asistida no sólo por la Antigüedad, sino también por la erudición árabe y las investigaciones contemporáneas, la ciencia natural y las disciplinas derivadas de ella comenzaron a surgir del sistema enciclopédico eclesiástico<sup>39</sup>. Aún más, empezaron a adquirir mayor importancia por lo valiosos que resultaban a la burguesía para dominar el mundo exterior. La diferencia entre el «antiguo» punto de vista de *Salutati* y el «nuevo» de Poggio a este respecto es sobremedida ilustrativa: *Salutati* aún consideraba la investigación de las ciencias naturales como un inútil gasto de energía, y, en cambio, el estudio de la jurisprudencia, derivado directamente de Dios, como más importante que la medicina (1399, *De Nobilitate legum et medicinae*)<sup>40</sup>. Poggio, el empírico, rebatía tales juicios.

En estas importantes décadas de comienzos del siglo XV y bajo el estímulo de las necesidades prácticas de la técnica, las matemáticas, la óptica y la mecánica empezaron a adquirir independencia. Las matemáticas, en particular, eran estudiadas en Florencia con gran afición, floreciendo su estudio, de hecho, en el tiempo de mayor auge de la alta burguesía: a principios del siglo XIV y durante el siglo XV. La enseñanza de las matemáticas estaba en Florencia muy avanzada<sup>41</sup>, y gracias a los experimentos de los técnicos y de los artistas progresistas interesados en la técnica nació el estudio sistemático de la ciencia<sup>42</sup>. Un arquitecto como Brunelleschi era tan artista como técnico, pues tenía que resolver problemas técnicos, no sólo en la construcción de la cúpula de la catedral, sino, por ejemplo, en la regulación del curso del Arno o en la construcción de las fortificaciones necesarias para los nuevos métodos de hacer la guerra. Aplicando principios matemáticos, Brunelleschi llegó a las leyes de la perspectiva en pintura y fue el primero que comenzó un cuadro alrededor de un punto imaginario, de acuerdo con las leyes de la perspectiva central. Brunelleschi fue ayudado en sus trabajos aritméticos y geométricos por el matemático más importante de su tiempo en Florencia, Pozzo Toscanelli. Así, los técnicos y los artistas, que fueron los primeros en unir la teoría con la práctica, pudieron extraer inmediatas consecuencias prácticas de la emancipación de las ciencias naturales. No fue Brunelleschi el único artista interesado en las matemáticas; los artistas más avanzados, escultores y pintores, le siguieron, aplicando y divulgando ellos también las leyes de la perspectiva. Ya veremos después las

revolucionarias consecuencias que este método de construir produjo en la pintura y en la escultura. Aquí señalaremos únicamente que los talleres de los artistas más avanzados e importantes de estos años jugaron un primerísimo papel en el nacimiento de una ciencia basada en métodos empíricos y pronunciadamente burguesa en sus conceptos.

Las frecuentes referencias hechas a Dante, Petrarca y Boccaccio nos trasladan de la ciencia a la literatura. No es de nuestra incumbencia analizar el estilo literario de sus obras por el mismo método que intentaremos aplicar a las artes visuales, es decir, mostrando que proceden de una particular visión del mundo<sup>43</sup>. Si mencionamos algunos ejemplos aislados de obras literarias, es porque la mayoría sirvieron de fuentes directas de las artes visuales.

Por ejemplo, el *Laude*, la poesía popular espiritual de los franciscanos y de la *Compagnie* asociada con ellos, que data del siglo XIII, particularmente en Umbría, y que trataba de la Pasión de Cristo, surgió del misticismo democrático de la clase media en su período más revolucionario. La poesía lírica amorosa de los caballeros de la alta burguesía de finales del siglo XIII, el *dolce stil nuovo*, también contenía mucho de misticismo franciscano, pero en forma más cortesana y refinada, al mismo tiempo que representaba una transformación burguesa de los antiguos cantos de trovador. El simbolismo religioso es sublimado en la poesía secular hasta convertirse en alegoría cortesana de carácter crecientemente mitológico<sup>44</sup>, aunque conservando durante largo tiempo la base religiosa. Ese aspecto religioso es muy marcado en los poemas alegórico-didácticos e incluso en los «racionalistas» escritos hacia 1300, cuando la alta clase media florentina estaba en la cumbre de su poder. Podemos mencionar, por ejemplo, los *Documenti d' Amore*, del notario Francesco da Barberino (1264-1348), o el poema atribuido al cronista y mercader de seda Dino Compagni (m. en 1324), con su característico título de *Inteligenza*, una exaltación de la sabiduría humana, es decir, del concepto escolástico de que el intelecto humano emana de Dios. El punto de vista corriente en los relatos florentinos de la segunda mitad del siglo XIV puede exponerse en dos palabras. El *Decamerón* de Boccaccio (1348-53) refleja todavía el modo de pensar de una alta burguesía mundana, amante de la novedad frívola y aristocratizante, y ensalza en grado sumo la inteligencia humana y sus éxitos<sup>45</sup>; los sencillos e inofensivos cuentos escritos por Sacchetti (entre 1388 y 1395), después de la revuelta de los *ciompi*, ya muestran una actitud democrática de la clase media, con su inclinación a la pequeña burguesía, y son el producto de una cultura conservadora<sup>46</sup>; finalmente, el *Paradiso degli Alberti* (1389), de Giovanni da Prato (nacido hacia 1367 y muerto entre 1442 y 1446), revela una mentalidad conservadora también, pero con tendencias cortesanas y aristocráticas. La poesía caballeresca importada de Francia a Florencia gozaba de gran favor por esta época, particularmente alrededor de 1400, no sólo entre la nobleza y los sectores de la burguesía que la imitaban, sino también entre la pequeña burguesía que no sabía leer (trovadores)<sup>47</sup>. Era deber de los trovadores y pregoneros contratados por el Estado hacer lo necesario para influir en las clases humildes de modo que profesaran una actitud favorable a la *Signoria*; así, por ejemplo, debían alabar sus éxitos en la guerra. Por esta razón Antonio Pucci (1310-88), con objeto de despertar el orgullo nacional florentino, describió sus campañas pasadas<sup>48</sup> y puso en verso rimado la crónica de Villani (*Centiloquio*), con lo cual lo que en realidad hacía era difun-

dir en lenguaje vulgar las miras reaccionarias de la burguesía conservadora.

Más importante quizá que estos ejemplos circunstanciales —desde el punto de vista de su paralelismo con el arte— es el hecho de que hacia el final del período que nos ocupa tuviera lugar un cambio bien definido en la apreciación de la poesía dentro de los círculos intelectuales avanzados de la alta burguesía. Este cambio era la expresión de una postura más secular, y fue de fundamental significación para la apreciación de la literatura y el arte. Puede afirmarse que empezó con Petrarca, adquiriendo un carácter más radical en el círculo de Bruni y Niccoli<sup>49</sup>. Entonces ya no se juzgaba un poema exclusivamente por su contenido, es decir, desde el punto de vista teológico y moral, dado que «contenido» significaba hasta entonces precisamente el religioso; mas, al derivar el contenido hacia temas más amplios, el poema podía ser apreciado desde el punto de vista estético y retórico<sup>50</sup>. La retórica era considerada como el medio más adecuado de ensalzar a los antiguos héroes. Bruni consideraba que el origen clásico del arte de la poesía era en sí suficiente para defenderla, y mantenía, con Horacio en su *Ars Poética*, que no sólo instruye, sino que deleita (*De Studiis et Litteris*, h. 1405). Los humanistas más radicales daban ahora gran importancia a la forma y al estilo, a la simplicidad y claridad del lenguaje, aunque se referían principalmente al latín. La poesía de contenido teológico había tenido que hacer uso de la alegoría con objeto de expresar verdades abstractas en forma poética, y fue este oculto significado teológico de la alegoría el que hasta entonces había sido la justificación de la poesía, particularmente de la clásica<sup>51</sup>; los humanistas del principio del *quattrocento*, por el contrario, ya no consideraron la alegoría como un elemento artístico obligatorio, como Petrarca y Boccaccio lo habían hecho, sino sólo —y esto como consecuencia de los nuevos asuntos y la nueva apreciación de éstos— como un útil método de interpretación<sup>52</sup>. La *Divina Commedia*, esencialmente teológica y alegórica, se convirtió en la piedra de toque de la controversia entre modernos y conservadores, que fue haciéndose cada vez más aguda. La aversión de Petrarca a la *Commedia* escrita en italiano era muy fuerte: «El grosero aplauso de los tintoreros, posaderos y sus semejantes no puede emocionarme», escribía sobre el particular a Boccaccio. A fines del siglo XIV, Matteo Ronto, un monje olivetano, puso la *Commedia* en hexámetros con objeto de darle más dignidad. Esta baja estimación de Dante era aún más aguda en el círculo de Bruni y Niccoli, donde no se tenía ni la más ligera comprensión de las profundidades teológicas de su poema<sup>53</sup>. Diametralmente opuestas a este círculo —dejando a un lado las numerosas actitudes intermedias— eran las opiniones de poetas y escritores religioso-conservadores tales como Cino Rinuccini, Giovanni da Prato y su hermano Domenico, Antonio Puci, el músico Landini y otros, quienes aún mantenían que la poesía debía ser religiosa y alegórica. Muchos de los poemas escritos por los miembros de este círculo estaban escritos en forma de visiones alegóricas imitando a la *Commedia* (por ejemplo, el poema de Giovanni da Prato, *Trattato d'una angelica cosa*, y el titulado *Philomena*; el poema de Francesco Landini en defensa de la lógica de Occam). Lo que caracteriza a la controversia en lo concerniente a la literatura y a todo el panorama de la vida de aquel entonces, es el contraste entre la mentalidad del sector más avanzado de la alta burguesía y la corriente entre la clase media. La clara apreciación de este contraste fundamental nos ayudará a comprender la situación artística de la época.

## II. El arte del siglo XIV

## 1. Visión general

Las ideas de los diferentes campos discutidos hasta ahora ayudan a establecer el panorama general de cada clase por separado. Ahora veremos la relación que guardan esas actitudes ante la vida con la forma de reaccionar los diversos estratos ante las artes visuales.

Un factor decisivo, nuevo en el siglo XIV, y que afectó a las artes tanto como a todas las otras manifestaciones de la cultura, igual en Italia que en toda Europa, fue la creciente independencia de criterio de todos los seglares y en particular de la burguesía gobernante. Las obras de arte visual ya no eran, como a principios de la Edad Media, esotéricas y monásticas, ininteligibles para la mayoría del pueblo y creadas con muy poca intención de llegar hasta él. Ahora, las obras de arte eran producidas no sólo *para* el pueblo también, sino cada vez más —y durante el siglo XIV casi enteramente— *por* el pueblo, con lo cual se iban convirtiendo en el reflejo exacto de sus puntos de vista. Este nuevo criterio y el arte nuevo a que dio origen, tenía que aparecer en Italia con más empuje que en ninguna otra parte, dado que éste era el país de la clase media por excelencia. La Italia central, con sus avanzadas ciudades-repúblicas toscanas, fue a este respecto de capital importancia para el futuro desenvolvimiento<sup>1</sup>, mientras que las pequeñas ciudades, como las de Umbria, jugaron en las primeras fases un papel menos importante. Entre esas ciudades toscanas sobresalían Florencia y Siena, cada una con su carácter especial debido a su estructura social y reflejado profundamente en su arte. Florencia poseía una poderosísima burguesía oligárquica, mientras que Siena era más bien una democracia pequeño-burguesa; por lo tanto, en ninguna parte había de producirse un arte tan característico de la alta clase media como el de Florencia.

En Florencia gobernaban los comerciantes exportadores y los financieros, una arrogante burguesía capaz de extenderse ilimitadamente, que se había sobrepuesto a la nobleza con la ayuda de sus recursos financieros, y que también había alcanzado una supremacía económica y política sobre la pequeña burguesía y los trabajadores única en la Europa de su tiempo. Estaban preparados para ejercitar su poder hasta el límite en cualquier aspecto que conviniera a sus intereses y sin ningún remordimiento, y en esto se veían apoyados por la Iglesia, gracias a la estrecha alianza que con ella tenían y por las grandes Ordenes mendicantes, con las que tenían estrechas e interesadas relaciones. En el ámbito de la burguesía florentina

del siglo XIV, cuyo comercio abarcaba todo el mundo y cuyos cálculos eran de largo alcance, prevalecía necesariamente una especie de racionalismo, un deseo y al mismo tiempo una gran capacidad para dar plena cabida a las relaciones materiales. Este factor era más pronunciado que en ninguna otra parte del mundo cristiano de su tiempo<sup>2</sup> e implicaba una forma de pensar que —dicho en pocas palabras— era consecuencia natural de la misma esencia del capitalismo y de la economía monetaria, una forma de pensar por la cual el mundo podía ser expresado en cifras y controlado por la inteligencia<sup>3</sup>. Pero, como ya hemos apuntado, había muchos factores que tendían a obstruir el libre desarrollo económico de la alta burguesía florentina<sup>4</sup>; y éstos también deben ser tomados en cuenta, porque muestran en la mentalidad de esta temprana clase capitalista como una tendencia hacia la pura especulación y hacia el irracionalismo. El primitivo capitalista *entrepreneur* tenía una postura bien definida; junto a la fe en Dios, profesaba la firme creencia de que el mundo podía ser controlado por el pensamiento racional y por una serena confianza en su propio poder de multiplicar el capital; también exhibía mucho irracionalismo, muchos elementos casi feudales y aristocráticos, como el gusto por las aventuras e incluso rasgos de tipo cortesano, porque se sentía, y en algunos aspectos lo estaba, compenetrado con la nobleza\*. Este factor «irracional» es altamente complejo, resultando muy evidente en los comienzos del período revolucionario de la alta clase media florentina durante el siglo XIII, y, aunque su intensidad disminuye en algunos aspectos durante el XIV, se siente más claramente en otros, a pesar de continuar fundidos con el factor racional. Esto se demuestra en

\* Llamar «individualismo» a la suma de estas cualidades y defectos no nos lleva muy lejos, así que en cada caso es necesario definir la clase especial de «individualismo», porque, como concepto general, la palabra carece de valor. J. Burckhardt (*The Civilization of the Renaissance in Italy*, trad. inglesa, Londres, 1929) vio en el «individualismo», en el desarrollo de la personalidad, el fundamento de la cultura renacentista. Según él, las condiciones políticas del Renacimiento —el auge de los tiranos y de los *condottieri*— eran favorables al individualismo, siendo este desarrollo de la propia personalidad lo que permitía reconocer lo individual en los otros. Pero, en mi opinión, el desatado individualismo de los tipos mencionados es más bien una continuación del individualismo feudal, derivado del sistema social de las órdenes y característico de la caballería de la Edad Media, en la que no se conocían más restricciones que las que imponía la propia orden. En el *condottieri* ya hay algo del primitivo capitalista *entrepreneur* con mezcla de aventurero. Este es el mercader revolucionario, que rompe las barreras sociales con la ayuda de su riqueza, creando y obligando a reconocer una nueva clase social o haciendo que le acepten en otra antigua, que allana el camino al individualismo burgués. El cálculo con que tiene que operar en el terreno económico (aunque en esta primera época rara vez puede hallarse en su forma pura), está en completo contraste con el incontrolado individualismo aristocrático. La teoría de Burckhardt sobre el heroico individualismo del Renacimiento aparece refutada en el libro de Troeltsch *Renaissance and Reformation* y en la obra de Burdach ya citada, aunque desarrolladas exclusivamente desde el punto de vista de la historia de las ideas. Para más detalles sobre la relación entre el individualismo del Renacimiento según el parecer de Burckhardt y el de los caballeros feudales de la Edad Media, véase Huizinga, *op. cit.*

La cuestión de si el Renacimiento «en conjunto» debe ser considerado como perteneciente a la Edad Media o al comienzo de la Moderna tiene tan poco sentido, debido a su falta de precisión, como la discusión sobre el individualismo del Renacimiento. Como Troeltsch dice muy acertadamente, podemos adoptar ambas opiniones según el factor que acentuemos. J. Neumann y Huizinga, que sostienen la teoría medieval, y Thode, que apoya la moderna, tienen razón los tres a su manera. Pero no es nuestro cometido el hacer clasificaciones generales; nuestro problema es el de establecer las características definidas y específicas de cada período, incluso las de cada década. El punto débil de la tesis de Burckhardt sobre el Renacimiento es precisamente que descuida el curso del desarrollo histórico.

varios aspectos; algunas veces es un temerario deseo de aventuras; otras, un énfasis del sentimiento, o el ansia de vivir de forma señorial, y se le pueden dar diversos nombres, de acuerdo con la esfera en que aparecía. Sus variaciones eran muchas y sólo generalizándolas pueden establecerse bajo una especie de común denominador. Durante el período que estamos estudiando, estos dos componentes de la actitud hacia la vida, el racional y el irracional, están en un continuo proceso de ajuste y en constante conflicto, y no puede trazarse entre ellos ninguna línea de separación, porque se mezclan continuamente entre sí formando combinaciones muy distintas; por ejemplo, incluso a los más calculadores de los mercaderes importantes les era necesario algún pequeño toque aventurero. Entre la alta burguesía, el factor racional llegó en último extremo a ser el más fuerte<sup>5</sup>, consiguiendo absorber al irracional, cuyos elementos, sin embargo, continuaron siempre siendo reconocibles, aunque variaran en intensidad.

En el aspecto del sentimiento religioso, es obvio decir que esta poderosa clase trató en todo momento de sentirse estrechamente cerca de Dios. Sin embargo, ahora extrañan de la Curia mucho apoyo exterior y hacían uso práctico de las Ordenes mendicantes y de las buenas obras, pero su creencia ya no era lo suficientemente emocional, en sus relaciones con el Todopoderoso, para exigir el éxtasis personal. Bastaba con una reserva aplomada y serena, teniendo en cuenta el culto de los santos. Esta sobriedad, este distanciamiento religioso era apoyado por la Iglesia, que acentuaba, en cambio, la fe en los dogmas, ayudada por las Ordenes mendicantes, que actuaban entre los distintos sectores de la población en beneficio de la Iglesia y de la alta burguesía.

Hemos considerado anteriormente los numerosos compromisos contraídos por la Iglesia con la alta clase media en los terrenos ideológico, social y político; también hemos visto cómo al mismo tiempo seguía sosteniendo en principio sus propios ideales, generalmente en forma de reservas mentales. Porque, dadas las estrechas relaciones que existían entre ambas partes, era de gran importancia el mantenimiento en su forma más pura de los ideales eclesiástico-religiosos, ya que tenían que dominar, aunque sólo fuera ideológicamente, las dificultades prácticas que continuamente se presentaban en la vida diaria. La alta clase media creía, por un lado, en el aspecto práctico de lo cotidiano, en el cual exigían sus derechos empedernidamente; por otro, en el ideal religioso, bien que ambos dispuestos en distinto plano de pensamiento<sup>6</sup>. Aunque la alta burguesía era perfectamente realista al reconocer las definidas ventajas que se derivaban de su alianza con la Curia y de la actividad de las Ordenes mendicantes, sus propios ideales religiosos, es decir, los de la Iglesia, era, sin embargo, un factor que tenía siempre presente. La alianza con la Curia inducía, naturalmente, a acentuar el ideal de la inmunidad de la Iglesia como institución. Aún más, la privilegiada posición concedida a las Ordenes mendicantes por la clase media nació de la firme creencia de que en este pecaminoso mundo el piadoso ascetismo de los frailes era esencial para salvar a los seglares; la alta burguesía intentaba lograr este ideal de vida haciendo donaciones a los monasterios, para salvar sus almas, y ningún acto de impiedad o falta de ascetismo por parte de los frailes había conseguido apartarlos de su creencia. Igualmente, detrás de la colaboración práctica de la Iglesia con la alta clase media en llevar a cabo buenas obras, yacía el deseo de ese próspero sector de obtener la



salvación, es decir, ése era el ideal en que se basaba la caridad. Pero, de acuerdo con sus ideas y sus intereses generales, incluso estos ideales religiosos de la amplia clase media estaban desprovistos de todo signo de emocionalismo exagerado; eran sobrios y moderados. Aprobaban el ideal de un ascético monasticismo, pero no que estuviera exento completamente de propiedades, y la alta burguesía sólo estaba dispuesta a ayudar a los frailes si éstos aceptaban su ideal monástico; porque sólo de esta manera estarían capacitados los frailes para darles apoyo.

La Iglesia y las Ordenes mendicantes utilizaban hasta el máximo su estrecha relación con la alta clase media (y, por supuesto, con la clase media en conjunto) para ejercer una influencia fundamental en sus vidas privadas, en su forma de pensar y en su cultura. Esta era, durante el siglo XIV, una cultura esencialmente eclesiástica. Todo estaba en última instancia subordinado a la religión, aunque de manera tibia y racional. Característica de la compleja mentalidad, que abarcaba distintos niveles de pensamiento, de los miembros de este sector era que no veía ninguna oposición entre la interpretación del mundo por la Iglesia, la relación de todos los fenómenos simbólicos de la venida del Reino de Dios y su manera de pensar, que reconocía la relación causal de los acontecimientos individuales. Sólo es cuestión de variar el acento; o la Iglesia se fue seglarizando adaptándose al modo de pensar capitalista y burgués, o la nueva burguesía seglar se fue convirtiendo en eclesiástica al adoptar la cultura de la Iglesia y participar en ella. Ambos razonamientos pueden ser igualmente aceptables.

¿En qué grado afectó a su arte el panorama general de las altas clases superiores florentinas? Dado que su pensamiento se centraba alrededor de la religión, su arte tenía que ser por fuerza predominantemente religioso. Pero es natural que este arte religioso, que estaba creando en toda Europa y especialmente en Italia, ya no tuviera el mismo carácter simbólico, dogmático y didáctico que adoptaba cuando era producido en monasterios alejados antes de que la vida de las ciudades hubiese realmente comenzado a florecer; pero, al alcanzar la burguesía urbana la supremacía, el propósito del arte tendía a gravitar hacia la humanización de lo divino. La clase media superior florentina del siglo XIV, sin embargo, entonces firmemente asentada en el poder y más o menos racionalista en sus creencias, ya había superado su temprana fase revolucionaria del arte de la clase media, que se proponía sobre todo procurar un acercamiento emocional entre el hombre y Dios. Era natural que esta clase aún necesitara un arte en cierto modo devoto, pero —y éste es precisamente el nuevo concepto del arte— tranquilo, no tan devoto que perturbara demasiado las emociones. Así es como deseaban que se representaran los objetos de su veneración. Igualmente deseaban que fueran retratados sus ideales religiosos — por ejemplo, los frailes piadosos (habitualmente a guisa de santos frailes), la caridad (a menudo en forma de buenas obras)— por los cuales la justificación de su propia vida diaria era elevada a una esfera religiosa estable. Tales representaciones ayudaban a hacer convincentes también esos ideales para las otras clases sociales con objeto de dominarlas mejor. Naturalmente, una clase social que, a pesar de su sentimiento religioso, era tan desapasionada y tan realista como ésta, sólo podía encontrar satisfacción en un arte religioso que también mostrara cierta fidelidad a la naturaleza. Nada más necesitamos decir del aspecto formal de sus exigencias artísticas.

banquero Lemmo Balducci, el Ospedale di San Matteo (1356); la ciudad también contribuía a fundaciones de esta especie.

Las casas particulares de los opulentos, edificadas en el siglo XIV, aún parecían fortalezas y continuaban siendo muy poco acogedoras, aunque fueron perdiendo este carácter poco a poco<sup>25</sup>. Esto era aún una manifestación del gusto feudal y conservador, pero también expresaba el puritanismo y la severidad de la clase media, que transformaba los antiguos palacios de la nobleza en casas comerciales<sup>26</sup>. Las casas de la alta burguesía obedecían generalmente al mismo esquema y eran planeadas en hileras para poder albergar a la mayor cantidad posible de gente en el menor espacio; sus fachadas sólo se veían interrumpidas por los sencillos arcos de las ventanas y el arco del portal. Tenían corrientemente más de dos pisos, con varias habitaciones en el piso bajo abiertas a la calle para las necesidades del comercio. Es necesario observar que, fuera de Florencia, en ninguna parte de Europa ni siquiera de la Toscana es posible encontrar este tipo de casa de «gran ciudad», que deriva probablemente de las ciudades romanas de la Antigüedad<sup>27</sup>. Aún más, Florencia, la ciudad de Europa más pronunciadamente burguesa, fue la primera que tuvo calles pavimentadas, por lo menos en los sitios más importantes<sup>28</sup>. Los adinerados, por lo que parece de 1330 en adelante, también empezaron a construirse villas de recreo en los alrededores de Florencia<sup>29</sup>; una consecuencia de su nuevo modo de vivir al comprar las propiedades de la nobleza.

Humanización  
de lo divino

desapasionada  
y tan realista

### 3. Pintura y escultura

#### A. ANÁLISIS GENERAL

Volviendo a las artes figurativas —pintura y, aunque sólo incidentalmente, escultura— consideraremos primero qué tipo de encargos se hacían a los artistas y por quiénes.

El florecimiento de la pintura en Italia, al principio casi exclusivamente religioso, fue el resultado del desarrollo de las ciudades italianas. Fue en Italia donde apareció por primera vez, y en gran escala, la pintura en tabla, y ello fue debido a que también fue Italia el primer país en que se desarrolló una clase media numerosa. Durante el siglo XIV, los principales cuadros que se pintaron en Florencia eran destinados todavía a la decoración de las iglesias; la antigua decoración de mosaico<sup>1</sup> había sido abandonada en favor de la de frescos, que resultaba más barata y más «íntima», pero, a medida que iba avanzando el siglo, crecían en importancia los retablos en la decoración de las capillas. Estas pinturas eran encargadas generalmente por los ciudadanos opulentos, cuyas familias consideraban estas capillas como propiedad particular; otras veces lo hacían las Ordenes religiosas propietarias de la iglesia, que las solían encargar con destino al altar mayor. Así las obras de arte se iban acumulando en las iglesias de las Ordenes mendicantes, reales santuarios típicos de la clase media urbana. En Florencia era un caso típico el de la iglesia franciscana de Santa Croce (Láminas II, 24, 26, 28, 30, 32, 33, 54, 61, 76, 77 y 156), sobre todo a comienzos del siglo XIV, dado que la Orden franciscana era la que estaba relacionada más directamente con el auge revolucionario de la clase media y con las nuevas ideas burguesas. La iglesia dominicana de Santa María Novella (Láminas 44, 46, 47, 48, 50, 67, 69, 70, 72, 73, 96 y 99) empezó a tener la misma importancia a medida que iba avanzando el siglo, luego que la burguesía ya consolidada se iba haciendo más conservadora. Los frescos y retablos podían encontrarse en los palacios urbanos del siglo igual que en las iglesias. Después del primer cuarto de siglo, y más aún hacia la segunda mitad, el número de retablos para el servicio religioso doméstico de las casas particulares, así como el de los portátiles, aumentó considerablemente<sup>2</sup>. El desarrollo de una actitud más personal y privada hacia la religión, evidenciada ya por la transición desde las iglesias románicas de la sociedad feudal a las iglesias góticas con sus numerosas

capillas pertenecientes a las familias adineradas, dio un paso más cuando fueron introducidos en las casas los retablos de uso doméstico (Lám. 56), aunque la calidad de estas pinturas no era siempre superior<sup>3</sup>. Generalmente, las obras de arte más sobresalientes de las encargadas por los ricos burgueses solían exhibirse en las iglesias, y así se satisfacía el concepto democrático y con él la reputación y el crédito de la familia se ponían de manifiesto. También la ciudad encargaba frescos para sus edificios públicos, y, muchas veces incluso de asuntos completamente mundanos (Lám. 108). Los encargos rara vez se hacían directamente, pues generalmente actuaban como patronos los gremios mayores o los organismos de la ciudad, que eran los que realizaban estas empresas importantes con fondos públicos. Además, los gremios, y sobre todo los mayores, con sus vastos recursos, encargaban por su cuenta obras de arte, generalmente retablos para sus salas de asamblea, capillas y oratorios (Lám. 31). Las hermandades hacían lo mismo (Láms. 58, 101 y 113) y algunas veces también encargaban estandartes (*gonfaloni*) pintados<sup>4</sup>. Se hacían miniaturas, destinadas principalmente a los grandes libros litúrgicos, los libros de coro de iglesias y monasterios; y en menor escala a los manuscritos de los miembros opulentos de la alta burguesía (Lám. 87), aunque éstas a veces no eran más que dibujos a pluma sencillos y muy baratos, y cuando eran encargadas por seculares trataban a menudo de asuntos profanos (Láms. 110, 111, 112 y 116); también era este el caso de algunos frescos que, hacia fines de siglo, decoraban las casas de burgueses influyentes (Lám. 114). El empleo de la escultura, fueran estatuas o relieves, estaba casi siempre reducido a la ornamentación de los edificios públicos o de los panteones familiares de iglesias y capillas<sup>5</sup>.

Después discutiremos con detalle el estilo de estas obras de arte. Ahora, al tratar de los distintos tipos de encargos, debemos señalar un hecho que aunque no invariable, era bastante frecuente, y se puede constatar con muchos ejemplos específicos. En conjunto, la mayoría de los encargos estaban determinados por el gusto y opinión de la alta clase media, tanto si era un encargo particular como si lo era de uno de los gremios mayores en beneficio de la ciudad o en el del propio gremio, o por una de las hermandades. Sin embargo, este gusto estético burgués hallaba variada expresión en las obras encargadas según se tratase de uno u otro caso. Las ideas de la alta burguesía podían ser expresadas en su forma más pura cuando el encargo venía de uno de los miembros que, desde el punto de vista de su propio estrato, estuviera dotado de una mentalidad progresista. Igual puede decirse cuando los encargos eran transmitidos por la ciudad o los gremios, es decir, cuando una comisión selecta y reducida de los gremios mayores, compuesta por los miembros más sobresalientes, era la que decidía. Cuanto más numerosa fuera la comisión, más probabilidades había de que los miembros más conservadores influyeran en la decisión. Los encargos que menos se asemejaban a los de la burguesía de ideas avanzadas eran los de las hermandades, aun de las más opulentas: porque, en estas organizaciones religiosas y de fines caritativos, los miembros conservadores y de gusto anticuado estaban en mayoría. Y en lo que respecta a los gremios menores y las hermandades más pobres, las obras de arte sólo podían encargarse a artistas modestos y sin ningún renombre.

## B. PINTURA RELIGIOSA

### a) Representaciones de Cristo, la Virgen y los santos

#### CONSIDERACIONES GENERALES

La nueva clase media de Italia, especialmente la de la Toscana, era la más avanzada de Europa y también la más segura de sí. En esta razón reside el hecho de que el arte de las épocas anteriores (o, en el mismo sentido, el arte contemporáneo de Francia, menos burgués) no pudiera satisfacerla realmente, dado que éste hacía escasa apelación a sus intereses espirituales y a sus emociones, y la mayoría del pueblo apenas podía comprender su contenido más que de una manera general y en sus rasgos más elementales<sup>1</sup>. Este arte era en conjunto de carácter simbólico, dogmático y —por lo menos en principio— didáctico, aunque menos en Italia que en otros países. Los asuntos narrativos, que pudieran haberse prestado a una atracción más directa, tuvieron que plegarse a este carácter general. Pero la clase media italiana esperaba que su arte tuviera como cualidad principal traer a Dios cerca del hombre, lo mismo intelectual que emocionalmente. Ello implicaba una reversión en la importancia relativa de dos elementos, el simbólico y el narrativo. Lo que antes había estado en primer lugar era ahora relegado al último, es decir, el carácter simbólico y dogmático perdía importancia, mientras que los motivos narrativos, que podían ser más directamente humanizados, preponderaban sobre los alegóricos. Las imágenes sagradas y las escenas religiosas, que se referían sobre todo a la vida de Cristo, la Virgen y los santos, se separaban bastante del modelo de los antiguos ciclos de salvación, dogmáticos y simbólicos, y al hacerse más independientes perdieron el carácter impersonal que anteriormente los había hecho aparecer tan remotos al hombre medio.

Naturalmente, ello no implica que todas las narraciones figuradas perdieran toda traza de simbolismo. La línea fronteriza entre la narración religiosa y el arte simbólico —incluso hablando de éste en su más estricto sentido— se desviaba continuamente. En numerosas obras o en simples detalles se conservaba el elemento simbólico más o menos abiertamente, y no faltan casos, que trataremos en capítulo separado, en los que los elementos simbólicos y didácticos son bien visibles. En todo caso, no hay duda de que el carácter general del nuevo arte de la clase media quedó determinado esencialmente por las representaciones rituales y por las escenas narrativas que hemos mencionado. Los cambios que tuvieron lugar en el tratamiento de dichas manifestaciones pictóricas durante los siglos XIII y XIV pueden clasificarse en tres grupos<sup>2</sup>.

En primer lugar, se humanizaron las antiguas imágenes consagradas al culto. Las gigantescas representaciones de Cristo y de la Virgen María entronizadas, que habían dominado todo el interior de una iglesia desde el ábside o desde la cúpula, fueron reemplazadas. Las pinturas rituales que con toda su apariencia de atemporalidad habían servido únicamente para la plegaria, tales como las de Cristo Crucificado y la Virgen, se hicieron ahora más personales, más realistas y consiguientemente más accesibles a la devoción personal.

En segundo lugar, las narraciones religiosas adquirieron un nuevo significado: perdieron su carácter dogmático y puramente ideal dentro de un programa teoló-

Simbolismo  
dogmático

alguna  
narrativa

impersonal

gico y didáctico sólidamente establecido, desprendiéndose en cierto grado de este contexto para convertirse en historias reales. Gran número de dichos temas ya habían existido anteriormente, cuando la clase media urbana estaba menos desarrollada y los monasterios aún estaban aislados del pueblo; pues bien, incluso estos viejos temas obtendrían ahora una interpretación totalmente nueva. Pero, aparte de esta transformación de antiguos asuntos, el rasgo más expresivo de esta nueva fase es un inmenso enriquecimiento temático. Los nuevos temas poseían mucho interés narrativo y descriptivo y una espontaneidad que les hacía aproximarse al espectador tanto emocional como intelectualmente<sup>3</sup>. La clase media deseaba ponerse directamente en contacto con Dios o, por lo menos, a través de la mediación de los santos, que ahora, en su calidad de patronos, jugaban un papel mucho más importante que antes. Las vidas terrenas de Cristo, de la Virgen y de los santos fueron consiguientemente objeto de pinturas, seleccionándose las escenas más apropiadas para provocar simpatía personal y apelar a los sentimientos humanos<sup>4</sup>. Los temas de nueva invención que más se generalizaron desde el siglo XIII en adelante son los tomados de la vida de Cristo, escenas de su niñez y más aún de su Pasión, de la vida de la Virgen y, en fin, de las vidas de los santos.

A la humanización de las imágenes de culto y a la formación y transformación de las narraciones religiosas debe ser añadida como tercera característica, especialmente desde el siglo XIV, la aparición de imágenes de mera devoción que no siempre pueden ser incluidas en la primera categoría. Se componían generalmente de escenas líricas relacionadas con la Pasión y prácticamente exentas de acción, lo que creaba una relación emocional con el espectador hasta un grado no conocido anteriormente; por ejemplo, el Varón de Dolores sostenido por la Virgen y la figura de Cristo solitario con la Cruz a cuestas (Lám. 59)<sup>5</sup>. Pero, en realidad, el medio verdadero para estas imágenes exclusivamente devotas no fue tanto Italia, ni mucho menos la racionalista clase media superior de Florencia, sino las clases medias más bajas de los países del Norte<sup>6</sup>.

Los dos conceptos de «aumento de sentimiento» y «aumento de inteligibilidad» que utilizamos frecuentemente, adquieren un significado diferente en cada una de las sucesivas fases de nuestro período y aún más en cada clase social. El límite entre ambos conceptos no está definido, pues ambos se matizan entre sí de modo muy vario según la situación histórica. Si seguimos el desarrollo de la alta burguesía —con fases de progreso tanto como de declive, períodos de indiscutible supremacía política en que podían dar expresión a sus aspiraciones en la forma más pura, y períodos en que era necesario hacer ciertas concesiones a la pequeña burguesía—, veremos que en cada fase su arte tiende a gravitar, o hacia una mayor inteligibilidad, más conforme a sus propias preferencias, o hacia la acentuación de los elementos emocionales, que apelaban más bien a los sectores inferiores. Además, la inteligibilidad tenía una significación para el burgués racionalista y realista y otra distinta para la irracionalista clase media inferior, que buscaba un desahogo en el emocionalismo religioso. A principios de la Edad Media, el concepto eclesiástico que se tenía del papel didáctico y subordinado del arte y de su incapacidad para cumplir sin ayuda sus funciones instructivas<sup>7</sup> condujo a la combinación de pintura e inscripción (*titulus*), acentuando la segunda, aunque por esta época ya se podía comprender la pintura por sí misma en los círculos más cultivados. Sin embargo,

las inscripciones continuaban utilizándose en aquellas pinturas dedicadas especialmente a las clases bajas, o cuando se trataba de crear una relación con lo literario. Así como variaba el concepto de «inteligibilidad», también lo hacía el de «animación»; una vez más debemos recordar, y con más insistencia que en el caso de los otros dos conceptos similares, lo imposible que resulta trazar una línea de demarcación entre la nueva apreciación del contenido y las formas, e incluso en este momento no podemos excluir enteramente la consideración de los elementos formales.

Desde un punto de vista formal y como resultado del empleo de nuevos asuntos, ya no jugaban el mismo papel decisivo las viejas fórmulas de composición<sup>8</sup>, porque, como ya hemos visto, era necesario introducir nuevas experiencias en los antiguos modelos y crear nuevas formas de composición<sup>9</sup>. El enorme enriquecimiento temático, aunque derivara principalmente de fuentes literarias, aportó un nuevo criterio para juzgar la verdad de la Naturaleza, además de esta manera independiente de apreciarla. Como resultado de esta observación individual e independiente de la Naturaleza, las figuras se representaban de otra manera, siendo más o menos abandonados los viejos tipos tradicionales de representación de la figura<sup>10</sup>. En las composiciones se introducían otras nuevas para dar animación y acrecentar el poder emocional de la escena; se agrupaban las figuras para dar la impresión de muchedumbres, se utilizaban elementos de género, y los paisajes, que ahora eran observados más agudamente, jugaban un papel importante, conduciendo todo esto a un gran realismo en el detalle, que incluso podía ser sobrepasado en el curso de su desarrollo. En la época en que el racionalismo de la alta clase media había alcanzado cierto apogeo —debemos reconocer que Giotto es un ejemplo de ello—, los episodios de la vida de Cristo, de la Virgen y de los santos, que habían sucedido entre seres humanos, eran perfectamente comprendidos en sus relaciones mutuas y se representaban de una manera natural. Este naturalismo exigido por la alta burguesía florentina en la cumbre de su desarrollo era sobrio y concentrado, e iba más allá de un mero realismo de detalle. Estas pocas observaciones preliminares serán suficientes por ahora para indicar lo que será desarrollado después, a saber, el hecho de que los nuevos temas, al exigir nuevas formulaciones, dieron lugar a un cierto número de estilos nuevos y distintos y a combinaciones de estilos que correspondían a cada clase social y a sus generaciones sucesivas.

Los nuevos temas naturalistas, como ya hemos visto, empezaron a aparecer en el curso del siglo XIII, cuando la clase media luchaba por conseguir el poder y la Orden franciscana estaba en su momento heroico, pero después de que la alta burguesía alcanzara la victoria a principios del XIV y las Ordenes mendicantes se hubieran convertido en un verdadero factor estabilizador, estos temas fueron en cierto modo racionalizados. Aquí tenemos que reducirnos a caracterizar estos nuevos temas de una manera general y a no cchar por el momento sino una ojeada a algunas de sus últimas variaciones, las que aparecen en la fase democrática de mediados del siglo XIV tanto como en el período de reacción que marca su clausura. No hay contradicción inherente entre las tendencias que ya hemos observado hacia un arte más emocional y humano y el hecho de que, en el curso de los cambios sociales que tuvieron lugar durante el siglo XIV, ciertos temas adoptaran un carácter más hierático y eclesiástico, pues, naturalmente, esa hieratización ya

no era tan impersonal y rígida como la de la época precedente. Finalmente, junto con la democratización que tuvo lugar hacia mediados del siglo XIV, las vidas de Cristo, la Virgen y los santos se relacionaban a veces también con el mundo contemporáneo mediante el recurso puramente externo de presentarlas de una manera anacrónica, en el ambiente de una familia de la clase media italiana del momento. Una vez establecido este contacto con el público, ya no se perdería jamás, y así, hacia fines de siglo, a medida que la reacción iba aumentando, las mismas escenas se situaban en un marco opulento y aristocrático, especialmente en los grandes cuadros.

Los Evangelios ya no bastaban para proporcionar asuntos, ni siquiera en lo referente a las vidas de Cristo y de la Virgen. Por lo tanto, se echaba mano de los *Evangelios apócrifos*, con sus detalles de género, mucho más a menudo que en épocas anteriores, sobre todo para las escenas de la vida de la Virgen, pero tampoco bastaba con eso. Los escritores religiosos contemporáneos, generalmente de las Ordenes mendicantes, resultaron de bastante ayuda por traer a primer plano ciertas escenas de la vida de Cristo y de la Virgen, enriquecidas con innumerables detalles y dotadas de un nuevo acento emocional. La *Leyenda Aurea* (1263-88) del dominico Jacobo de Voragine (1230-98) fue una fuente fundamental para las escenas de la vida de María. Pero el mayor enriquecimiento de la pintura vino sin duda alguna de las *Meditationes vitae Christi* (h. 1300) de Giovanni de Caulibus, conocido como el «pseudó-Buenaventura»<sup>11</sup>, fraile franciscano de San Gimignano, cerca de Florencia. Es típica de la mentalidad franciscana la forma en que está elaborado este libro de la vida de Cristo, en particular su niñez y Pasión, descritas con gran detalle y como si se tratara de la historia de algún ciudadano italiano contemporáneo o, mejor aún, de un artesano<sup>12</sup>. Es también característica de estas narraciones la colocación en primer plano de la vida de María, con sus alegrías y sus desgracias. La importancia que esta obra tuvo para las artes visuales es enorme; pronto fue traducida al italiano y llegó a ser tan representativa de la mentalidad de la clase media como las mismas pinturas. Las visiones de Santa Brígida (1303-73), que vivió en Italia, fueron de capital importancia para la representación de la Natividad. Además, también se inspiraba la pintura en varios tipos de drama religioso<sup>13</sup>: en los dramas litúrgicos y los *Laudes*, cuyas distintas partes —llamadas *Devotioni*— eran cantadas por diferentes personas, en lo cual tomaban parte principal las hermandades, en los festivales de la Iglesia y en las procesiones; y, en Florencia, especialmente en la de San Juan Bautista. Estas dramatizaciones fueron el precedente de las *Rappresentazioni Sacre* del siglo XV, la forma más popular de drama religioso y la que más frecuentemente fue llevada a la pintura<sup>14</sup>. Se incluían en ellas muchas escenas de la vida de Cristo y de la Virgen, sobre todo las de la Pasión, tomadas no pocas de ellas directamente de las *Meditationes* y elaboradas con gran detalle. Los artistas podían encontrar en estas obras nuevos motivos y situaciones para sus temas<sup>15</sup>.

Vamos a enumerar algunas de las escenas principales de la vida de Cristo y de la Virgen, que volveremos a encontrar una vez y otra en capítulos posteriores<sup>16</sup>, y de las cuales muchas recibieron en Florencia la forma decisiva, que debería perpetuarse en su desarrollo posterior.

En las escenas de la niñez de Cristo y de la juventud de María correspondientes

a esta época, tenía la oportunidad de representar los aspectos más tiernos y domésticos de la vida de una familia de la clase media y de sus relaciones afectuosas, particularmente en lo referente al amor entre la Virgen y el Niño; también se representaban a veces la historia de los padres de la Virgen, San Joaquín y Santa Ana. El nacimiento de María (Láms. 36 y 61) era una buena ocasión de mostrar cómo era la alcoba de una mujer de la clase media, en el trance del alumbramiento, y las medidas usualmente adoptadas para el caso. Luego seguía su visita al templo —que también proveía gran temario para escenas de género— y su casamiento con José. La escena en que el Ángel anuncia a María (Lám. 138) que está destinada a concebir por obra del Espíritu Santo al Salvador del mundo, era uno de los asuntos favoritos y tema de muchos encargos en razón de su profundo significado; aquí podía ilustrarse la piadosa resignación de María ante el deseo del Señor<sup>17</sup> y al mismo tiempo toda su circunstancia doméstica.

La historia de Cristo estaba ligada con la de San Juan Bautista por la relación entre las dos madres<sup>18</sup>: la Virgen y Santa Isabel, que se encuentran en estado de esperanza (la Visitación). A la Natividad, el tema más empleado de todos los de la niñez de Cristo (Láms. 28, 29 y 55), se le podía dar variados toques de intimidad añadiendo detalles realistas y de género: el establo, la vaca y el asno, José, que yace dormido en el suelo mientras los ángeles rodean el grupo; porque ahora siempre se introducen ángeles, con objeto de hacer más vivida la narración, al tiempo que más íntima<sup>19</sup>. No obstante, veremos cómo, durante la segunda mitad del XIV, la Natividad era escenificada de forma menos realista y más como una visión mística, con María arrodillada adorando al Niño. El mensaje divino que anunció a los pastores el nacimiento del Salvador ofrece la oportunidad de mostrar la vida campesina (Lám. 26), aunque este momento se utilizaba muy poco en los cuadros florentinos. Era más frecuente el tema de los Reyes Magos yendo cargados de presentes a adorar al Niño Dios (Lám. 127)<sup>20</sup>, con lo que se podía retratar a los poderosos en toda su pompa y magnificencia<sup>21</sup>. El momento que sigue en cronología es el de la Presentación del Niño en el Templo. La huida a Egipto con objeto de escapar de la Degollación de los Inocentes daba lugar a una escena de género de las más utilizadas: la Virgen con el Niño en brazos cabalga en un asno conducido por San José, mientras los ángeles acompañan al grupo. También se pinta la Degollación de los Inocentes (Lám. 62): los mercenarios de Herodes degollando a los niños recién nacidos, mientras sus desesperadas madres claman e intentan protegerlos. Esto daba la oportunidad para pintar horribles asesinatos en masa, hecho no poco común en aquellos tiempos cuando se capturaba una ciudad enemiga. Otra escena posterior era la de Jesús discutiendo con los doctores en el templo.

La vida pública de Jesús proveía menos temas emotivos que su nacimiento y Pasión; únicamente solía relatarse el Bautismo en el río Jordán y algunas veces las Bodas de Caná o la Resurrección de Lázaro.

La Última Cena —en la que se trataba con creciente emoción el detalle de San Juan apoyado en el pecho de Cristo— (Lám. 25) y la escena de Jesús lavando los pies a los Apóstoles eran preludios de la Pasión. Esta comenzaba con el momento de la Oración del Huerto, inmediatamente después seguía el arresto, hecho por los soldados guiados por Judas, y luego se le presentaba, maniatado, a Pilatos, y a veces a Caifás también. La historia de la Pasión se utilizaba para ilustrar el martirio

de Cristo de forma emotiva y detallada, haciendo resaltar siempre su carácter de inocente sacrificado por la redención de la humanidad, con inclusión de los pobres. Esta era la mejor oportunidad para mover a la compasión y para mostrar a Cristo como un ser humano que sufría. Por lo tanto, resultaba éste el más popular de los temas<sup>22</sup>, aunque los aspectos realistas y sentimentales de su representación variaban en las diferentes fases del período que nos ocupa. Con ello, los sectores más inclinados a la emoción, tanto de la clase media como de los más pobres, abrumados por la carga de la vida, podían sentirse más cerca de Dios, identificando sus sufrimientos con los de la Pasión. El mismo caso era el de la escena de Cristo atado a la columna y azotado, o coronado de espinas, siendo objeto de sus verdugos (Lám. 38). Una de las escenas más solemnes era la de la subida al Calvario, con la Cruz a cuestas, mientras la madre sollozante —un motivo realmente nuevo— sigue la procesión, que tiende a incluir un número de figuras cada vez mayor (Lám. 45). María, como partícipe en los sufrimientos de la Pasión, siguiendo a Pseudo-Bucnaventura<sup>23</sup>, ya no sólo aparecía en muchas de sus escenas, sino que se hacía destacar como la figura principal entre los afligidos espectadores, para que los acontecimientos resultaran aún más emotivos y humanos. El drama alcanzaba su cima con la Crucifixión, uno de los temas favoritos y más repetidos durante todo el período, precedido a veces por la escena en la que Cristo es despojado de sus vestidos y la del momento en que se le está clavando en la Cruz. En la Crucifixión, Cristo en la Cruz está muerto entre los dos ladrones; la Virgen, desfallecida, se apoya en las mujeres que la acompañan y en San Juan Evangelista, el discípulo amado; María Magdalena se aferra llorando a la Cruz, y a menudo a todo el grupo le rodea una multitud de espectadores compasivos y crueles soldados (Láms. 4, 5, 20, 21, 22, 66, 67 y 68). Es digna de mención la introducción de María Magdalena en la historia de la Pasión de esta forma tan emocional, motivo particularmente peculiar de los franciscanos<sup>24</sup>. La muchedumbre espectadora se fue haciendo más numerosa, especialmente después de la segunda mitad del siglo XIV; al crecer en intensidad el movimiento democrático. La escena siguiente, el Descendimiento de la Cruz, ofrecía nuevamente grandes posibilidades de exhibir el cuerpo martirizado de Cristo y el dolor de María (Lám. 32). A continuación iban los que se lamentaban ante la muerte de Cristo, es decir, la Piedad en su sentido más amplio, cuyo tema principal es el dolor de la Virgen y de la Magdalena ante el cuerpo muerto (Láms. 9, 10, 23, 39 y 65), intensificación de todas las efusiones de pesar de las escenas anteriores. Es éste uno de los episodios más significativos de todo el ciclo de la Pasión; exento de acción, proporciona al espectador, más que ningún otro, la oportunidad de participar espiritualmente, en el acto. El Entierro mismo, aunque ya contiene más acción, está íntimamente relacionado con la anterior escena tanto en tema como en sentimiento.

La historia de los sufrimientos de Cristo como hombre termina con esta escena, pero otras siguientes a la Pasión proporcionaban oportunidades para representar a Cristo, a la Virgen y a los Apóstoles de manera más evocadora y humana. Así, el Descenso de Cristo al Limbo (Lám. 69), las Santas Mujeres visitando la tumba, la Resurrección, el *Noli me tangere* (Lám. 7), la Ascensión (Lám. 85), la duda de Santo Tomás, la Cena en Emaús y la Venida del Espíritu Santo. La vida de la Virgen termina con las escenas de su muerte, de su Asunción y de su

Coronación (Lám. 57). Durante el siglo XIV, las representaciones de la Asunción eran concebidas de una manera hierática y se retrataba a María como Reina de los Cielos<sup>25</sup>. A la Coronación, aunque tema también hierático, se le daba a menudo un carácter más emocional, que resultó muy popular en la pintura florentina desde mediados del siglo XIV. Incluso las representaciones del Juicio Final perdieron su anterior carácter dogmático. Ya no presentaban el concepto dogmático del fin del mundo, sino que, combinadas con una representación detallada del Cielo (Lám. 46) y del Infierno (Láms. 6, 48 y 49), se convirtieron en un sermón de penitencia<sup>26</sup> en el que se acentuaban especialmente los tormentos del Infierno, para lo que se hacía uso frecuente de Dante. La deliberada colocación de ciertas clases o individuos entre los benditos y los condenados —igual que en Dante— resultaba uno de los medios favoritos de propaganda artística, y el retrato de ambos grupos de personajes era campo abierto para la penetración psicológica de las figuras y la dramatización de las escenas (Lám. 47). Además, las representaciones del Infierno proporcionaban una de las escasas oportunidades para pintar figuras desnudas en todas las posturas y para representar, de acuerdo con la imaginación popular, toda clase de demonios en formas grotescas que figuraban tan destacadamente en los dramas religiosos<sup>27</sup>.

Pero los cambios ocurridos en esta época no se reducían únicamente a traer a la actualidad los ciclos históricos religiosos con sus nuevas escenas inventadas o reinterpretadas de la vida de Cristo y de la Virgen<sup>28</sup>; sino que las representaciones puramente rituales de las personas sagradas también sufrieron una profunda transformación. Fueron humanizadas y puestas en relación directa con el espectador, al tiempo que tratadas como imágenes de devoción. Ello era también debido probablemente a la influencia del Pseudo-Buenaventura, con sus *Meditaciones*, a la de los *Laudes* y a la de los sermones contemporáneos.

Cristo en la Cruz había sido pintado hasta entonces sólo como una imagen de culto, erguido y vivo en la Cruz, y algunas veces vestido parcialmente, dado que la desnudez, según el concepto de la Edad Media, era signo de esclavitud y de inferioridad. Pero a partir del siglo XII y aún más desde el XIII en adelante —el período revolucionario de la clase media—, la imagen de Cristo Crucificado alcanzó una nueva significación, transformándose cada vez más en su apariencia. El cambio estaba relacionado con el auge del movimiento democrático franciscano y estimulado por el hecho de que San Francisco había mostrado particular devoción al sufrimiento de Cristo y a la Crucifixión. La nueva clase de la sociedad, es decir, la clase media —sin mencionar a los pobres— se sentía más ligada a un Dios que había padecido y que había muerto, que había muerto por ellos. Los crucifijos gigantes de tamaño natural y las pinturas de tamaño aún mayor se convirtieron en las figuras votivas predilectas de la clase media italiana; a las pinturas se les daba la forma de una cruz y, sobre los brazos, se pintaban a menudo las figuras de San Juan y la Virgen, mientras que la parte vertical se ensanchaba para dar amplio espacio al despliegue de pequeñas escenas de la Pasión. Estas enormes pinturas, colgadas del arco del presbiterio o en la pared de entrada, dominaban todo el interior de la iglesia, en contraste con la majestuosidad indiferente del Cristo entronizado de los mosaicos del ábside. Ahora no solamente se representaba a Cristo desnudo o apenas cubierto, sino que —especialmente en la

segunda mitad del siglo XIII — parecía la imagen real de un cadáver suspendido de la Cruz. (Lám. 21.) El cuerpo está extenuado, los pies a menudo, cruzados, y clavados con un único clavo, las costillas salientes; Cristo ha tenido una agonía dolorosa y las señales de ello eran perfectamente visibles<sup>29</sup>. Pero durante los primeros años del siglo XIV, cuando la clase media había dejado de ser revolucionaria y los pobres estaban muy lejos de tener importancia política, la agonía de Cristo había cambiado mucho de su carácter, como puede verse en los Crucifijos encargados por los potentados de la clase media, si se los compara con las terribles interpretaciones del siglo anterior. La representación de Giotto (Lám. 3) y los innumerables crucifijos que se derivaron de ésta mostraban un Cristo heroico y relativamente idealizado. Al mismo tiempo, la calma de su actitud —concepto ya específico de la clase media— no implica una disminución, sino más bien una intensificación del interés hacia los estudios anatómicos.

Un cambio parecido tuvo lugar en otro tipo de pintura originalmente hierática y (derivada de la pintura bizantina), la *Imago Pietatis*, la media figura de Cristo desnudo que fue transformada durante el siglo XIV italiano en el Varón de Dolores. La media figura de Cristo levantándose del sepulcro la sostiene la Virgen y San Juan, que lloran sobre ella<sup>30</sup>. De esta manera el tema del Varón de Dolores se combinaba en Florencia más o menos con el del Entierro, permaneciendo indefinida la línea de separación entre ambos; pero el Varón de Dolores era en cierto sentido una imagen de devoción sin acción, apropiada sólo para la contemplación reverente y para procurar el acercamiento entre Dios y el espectador. Aunque el Cristo muerto de estos cuadros es menos fúnebre que el de los cuadros que se pintaban en los pueblos del Norte, sin embargo, el asunto expresaba, incluso en Florencia, una marcada tendencia al misticismo popular, aumentando su demanda a medida que se intensificaban los anhelos democráticos de mediados del siglo XIV<sup>31</sup>. Gracias a sus democráticas sugerencias, el grupo de la Virgen con el Hijo muerto sobre el regazo, es decir, la *Pietà* —posiblemente de origen toscano<sup>32</sup>— se extendió ampliamente por los pueblos del Norte de Europa. En esta *Pietà* nórdica se atribuía mayor importancia a la Virgen que a Cristo, contrariamente a lo que sucedía en los cuadros florentinos. El grupo de la Piedad (Lám. 60), perteneciente a una gran composición sobre el Entierro o el Descendimiento de la Cruz, de Giovanni da Milano, basado en un pasaje del Pseudo-Buenaventura, tenía escasa acción y era demasiado emocional y devocional para impresionar a la burguesía racionalista florentina. Pero esta composición aparece con frecuencia en Siena, ciudad que ocupaba una posición intermedia entre Florencia y el norte democrático.

Bajo el influjo del nuevo culto de la Virgen, implantado principalmente durante el siglo XIII, y gracias al auge del movimiento franciscano (San Buenaventura, Jacopone da Todi, Pseudo-Buenaventura), la imagen de la Virgen sufrió también una radical transformación. (María ya no era exclusivamente la ceremoniosa Reina de los Cielos, aunque este tipo básico aún persistía e incluso estaba muy vigente<sup>33</sup>. Se iba lentamente convirtiendo en una encantadora y amable Madre de Dios<sup>34</sup>, dado que era precisamente en este concepto humano en el que se basaba el enervado homenaje que se le dedicaba ahora<sup>35</sup>. La pequeña e íntima estampa de la Virgen y el Niño se convirtió en la imagen de devoción de todos los hoga-

res de la clase media, siendo el tema pintado más frecuentemente durante todo el período que nos ocupa. En estas pinturas las relaciones entre Madre e Hijo llegaron a ser con el tiempo puramente maternas e íntimas<sup>36</sup>; el Infante pierde toda actitud ceremoniosa y resulta un niño auténtico; su madre le cuida, le acaricia, juega con él, le da flores, a veces el niño tiene un pájaro en la mano (Láms. 34, 78 y 79)<sup>37</sup>.

Otras veces, la Virgen ya no se sienta en un trono, sino en un cojín e incluso en el suelo (Láms. 55 y 56). Este tema democrático de la Virgen de la Humildad aparece a principios del siglo XIV y está en cierto modo relacionado con las ideas de los espiritualistas<sup>38</sup>; se transfería a la Virgen la humildad predicada por San Francisco. Desde su aparición, este asunto pictórico recibió numerosas interpretaciones simbólicas y teológicas (la mujer celestial del Apocalipsis con el sol, la luna y las estrellas, *Mater omnium*, *Regina coeli*, *Regina humilitatis*, etc.) por parte de los franciscanos y, sobre todo, de los dominicos, que lo llevaron a cabo con especial intensidad. El motivo original de la pobreza y de la humildad fue debilitándose lo más posible y, en algunos casos, incluso se transformó en lo contrario<sup>39</sup>. Pero la intimidad y simplicidad inherentes a este punto no podían hacerse desaparecer del todo, así que, por lo menos durante el siglo XIV, permanece algo del concepto original. Así resulta que el tema de la Virgen sentada en el suelo es un ejemplo entre muchos de la tendencia general hacia la naturalidad, al mismo tiempo que hacia el sentimiento en las representaciones religiosas del último tercio del siglo XIII y principios del XIV, que se expresa colocando las figuras sagradas lo más cerca posible del suelo y preferentemente arrodilladas, sentadas, e incluso tendidas. Este cambio también tuvo lugar en las representaciones de la Natividad, dado que se hizo muy corriente la representación de la Virgen arrodillada o sentada en el suelo mientras cuida al Niño (Láms. 28 y 29). Este grupo acaba por mostrarse aislado, extrayéndolo de la totalidad de la historia de Cristo, y así llegamos al cuadro independiente de la Madonna de la Humildad<sup>40</sup>.

Ante estos cuadros de la Virgen y el Niño, el espectador tiene a menudo la impresión de estar contemplando un grupo de familia de la clase media<sup>41</sup>, tanto más, cuanto que se añaden nuevas figuras para acentuar la nota familiar<sup>42</sup>. La misma tendencia hacia el ambiente familiar tienen los cuadros que aparecen hacia mediados del siglo XIII con la Madre, el Hijo y Santa Ana, donde la Virgen está sentada en el regazo de su madre sosteniendo al Niño en el suyo. Para comprender la significación ulterior de este grupo debemos recordar que a Santa Ana se le dio importancia para resaltar a la Inmaculada Concepción, consumada en ella, y que la popularidad de esta santa entre la opulenta clase media florentina fue debida principalmente al hecho de que el duque de Atenas fue expulsado del poder precisamente en el día dedicado a ella en el santoral, en 1343.

Otra prueba muy significativa para ilustrar la tendencia hacia el acercamiento personal a lo divino es la imagen de la *Madonna della Misericordia* (Virgen de la Merced), que se popularizó a partir de los siglos XIII y XIV. Corporaciones enteras, y especialmente las hermandades religiosas, se hacían pintar en grupo bajo el manto protector de la Virgen, tanto en frescos como en retablos (Lám. 75), miniaturas o estandartes. Las dos grandes Ordenes mendicantes, cuya influencia sobre las hermandades era decisiva, contribuyeron mucho al desarrollo de este motivo<sup>43</sup>.

Intimamente relacionado con el tema de la Virgen de la Misericordia estaba el de María como mediadora y protectora contra la peste, motivo que gozó de mucha popularidad, especialmente entre las hermandades. El deseo de buscar protección en la Madre de Dios no podía haber hallado mejor corporeización que en estas imágenes.

Incluso la pintura ritual por excelencia, es decir, el retablo con la Virgen y los santos, iba transformándose en una imagen de protección personal. Durante el siglo XIV su disposición aún retenía muchos elementos hieráticos y ceremoniales; se conservaba el fondo dorado y la Virgen seguía sentada sobre un trono elevado rodeada de ángeles de pie o arrodillados (Lám. 34), y de santos agrupados simétricamente, comúnmente relegados a los espacios laterales. Los santos, sin embargo, empezaron a aparecer cada vez en más estrecha relación con la Virgen, no sólo a través del tratamiento temático y su profunda significación, sino a veces también mediante el truco técnico de unificar todo el retablo suprimiendo las puertas laterales (Lám. 94). Aún más, el contacto personal con el donante del cuadro se establecía no sólo humanizando la figura de la Virgen, sino a través de los santos que la rodeaban, pues éstos ya no intercedían únicamente por la humanidad pecadora en general, sino por el donante de la pintura en particular, siendo en muchos casos sus santos patronos. Así se estableció una especial relación entre el donante del cuadro y la misma pintura, así como entre él y la misma Virgen a la que deseaba ser recomendado por sus santos patronos<sup>44</sup>. Y esto no es todo, pues desde comienzos del siglo XIV el donante aparece cada vez con más frecuencia en el cuadro que había regalado, lo cual es una consecuencia más de esa *actitud privada hacia la religión*. Al principio su retrato era de intención desproporcionadamente pequeño (Lám. 78), pero se fue haciendo mayor y colocándose junto con el santo patrón, cada vez más cerca de la Virgen. A veces también se incluía a toda su familia (Láms. 35 y 79) y en algunos casos se incluía al donante en las escenas de la Pasión, como si fuera un espectador de la Crucifixión (Láms. 20 y 24)<sup>45</sup>.

Aparte de Cristo y de la Virgen, los santos y sus leyendas proporcionaban, tanto para frescos como para retablos, los mejores asuntos de la pintura religiosa, que entonces era completamente independiente, dado que desde el punto de vista religioso, la historia era la historia de la salvación y sobre todo la historia de los santos, y, en comparación, la historia en sí apenas se tenía en cuenta. Se había creado una extensa literatura, escrita por clérigos, en la cual se había adaptado el material de los libros bíblicos y de las leyendas de los santos, siendo muy a menudo traducida al idioma vernáculo. Así como el franciscano Giovanni di San Gimignano (Pseudo-Buenaventura) era la fuente principal para las pinturas de Cristo y de la Virgen, el dominico Jacobus de Voragine, ya mencionado, era a quien se recurría para las historias de los santos. Su *Leyenda Aurea* popularizó los textos de moral de la Edad Media, así como las *Meditaciones* difundieron los Evangelios. Las numerosas descripciones e interpretaciones de la vida de San Francisco hechas durante el siglo XIII, cuyas variaciones se debían a las distintas opiniones en cuanto a su papel en la historia de la salvación, no nos incumben ahora. Las representaciones pictóricas del santo se basaban al principio en el *Tractatus de miraculis*, escrito por el franciscano Tommaso da Celano hacia 1250, en el que las curaciones y los milagros populares del santo constituían la parte más importante. Después, y

especialmente durante el período del que estamos tratando, la fuente principal fue la Vida de San Francisco, la *Legenda Mayor* (1263), escrita por San Buenaventura, general de la Orden franciscana, cuyo relato aún muestra cierta influencia espiritualista<sup>46</sup>. Pero era considerada tan peligrosa —que, por resolución del Capítulo General de París, de 1266, había que destruir todas las leyes franciscanas, incluida la de Celano. Las representaciones de los santos anacoretas se basaban en la *Vita dei Santi Padri*, un libro vernáculo muy popular, escrito por el dominico Cavalca de Pisa (1270?-1342).

Un hecho típico de la clase media del siglo XIV en su gradual diferenciación social fue el gran incremento que alcanzó la pintura de los santos. Aparecieron muchos y variados santos patronos y a cada uno de ellos se le dotaba de un retablo, unas veces por un gremio, otras por una hermandad o por un ciudadano rico, que así se consideraban protegidos y patrocinados por el santo en cuestión. En estas tablas aparecía en general una figura de cuerpo entero del santo, de carácter algo ritual todavía, aunque estuviera individualizada. Para contrarrestar esto, se introdujo una nota más íntima, personal y emotiva al añadir compartimientos a la derecha y a la izquierda, y a veces rodeando por tres lados la figura central, que relataban escenas de la vida —y singularmente del martirio— del titular, lo que resultó muy popular, ya que la visión de los sufrimientos de un santo era un impacto directo incluso para el más pobre. Tales narraciones eran tratadas vívida y pormenorizadamente, con cuidados detalles de accesorios, arquitecturas y paisajes. Esta fue la modalidad dominante durante el siglo XIII (Lám. 13), así como en los artistas más «populares» del XIV. Era seguida, por ejemplo, por el Maestro de Santa Cecilia (Lám. 14), contemporáneo del Giotto, aunque más joven y popular, dado que no trabajaba exclusivamente para los potentados, y vuelve a aparecer en las fases más democráticas del siglo XIV, aunque tienda a reducirse el número de escenas separadas. Esta disposición se debía sobre todo al deseo que el sector del público menos educado tenía de leer la historia pintada<sup>47</sup>, y para que la descripción fuese lo más vívida posible era necesario cargar el acento sobre los detalles realistas (Láms. 15, 16 y 41). Esta forma narrativa, tan apropiada para describir los acontecimientos interesantes de la vida de los santos, se desplegaba en las predelas, que hacia mediados del siglo XIV vinieron a reemplazar la antigua disposición en compartimientos alrededor de la figura central y que contenían un número de escenas mucho menor (Láms. 50 y 51). Las predelas eran largas y estrechas, divididas generalmente en tres o cinco secciones, y unas veces formaban cuerpo con el retablo y otras eran piezas sueltas que se colocaban debajo del retablo dando mayor unidad al conjunto, conforme a las exigencias artísticas de la alta clase media<sup>48</sup>. Pero incluso esta unidad era sólo relativa. Dado que no había en estos paneles demasiado espacio, una sola predela debía combinar a veces varias escenas diferentes en cuanto al espacio y al tiempo, y los acontecimientos se representaban en una narración continua. Este tipo de representación se empleaba, por lo tanto, mucho más en las predelas que en los frescos, por ejemplo. Tales interpretaciones de las vidas de los santos, todavía de carácter medieval, popular y muy poco racionalista, hacían posible un mayor contacto con las clases iletradas. Además, las figuras de tales narraciones solían vestirse de manera anacrónica y según la moda del momento, hecho que facilitaba grandemente el contacto personal con el espectador;



esto se hizo más corriente desde mediados de siglo, sobre todo durante los años democráticos posteriores a 1370.

La elección de los santos que habrían de pintarse, era, naturalmente, de mucha importancia, y a menudo determinada no solamente por el nombre del santo patrón del donante<sup>49</sup>, sino por la manera en que podía ser interpretada la leyenda del santo. En consecuencia, había gran variedad de tipos de patrones artísticos, según las vidas de los distintos santos.

Los santos Pedro y Pablo, también llamados Príncipes de los Apóstoles, eran los representantes oficiales de la Iglesia, y, como tales, eran preferidos por los dominicos. Ello se aplica sobre todo a San Pedro, cabeza de la Iglesia y primer Papa de la Cristiandad; la entrega de las llaves era considerada en la literatura eclesiástica oficial, particularmente en la de los dominicos, como la base del poder temporal y espiritual de la Iglesia. El motivo que encargaban más a menudo los dominicos era el de Santo Tomás de Aquino, principal representante de la erudición conservadora y estrictamente eclesiástica; corrientemente, se le retrataba en actitud de enseñar, teniendo en la mano su obra principal: la *Summa*, y aplastando herejes, especialmente a Averroes (Láms. 52, 97 y 98)<sup>50</sup>; porque en sus sermones los dominicos continuamente ponían en guardia al pueblo seglar contra las doctrinas extremadamente racionalistas de Averroes, que habían sido adoptadas por ciertos intelectuales radicales y combatidas por el propio Santo Tomás. La misma tendencia eclesiástica se expresaba en el culto de Santo Domingo, que había sido un riguroso ortodoxo y empedernido enemigo de los herejes (1170-1221), aunque sus representaciones no alcanzaban la misma popularidad que las de Santo Tomás o las de San Francisco, dada la gran autoridad del primero en materia de dogma y el prestigio que el segundo había adquirido con sus visiones y milagros, sin contar que, además, Santo Domingo ni siquiera era italiano de nacimiento<sup>51</sup>. Santo Tomás y Santo Domingo eran, con San Pedro Mártir (1205-52) —uno de los perseguidores de herejes más encarnizados de Florencia, donde fundó hermandades dedicadas a este propósito— (Láms. 58, 70, 71 y 73), las figuras más representadas en los encargos hechos por los dominicos durante el siglo XIV, debido al creciente auge de esta Orden y en contra de lo acaecido en el siglo XIII, cuando Santo Domingo aún no tenía lugar en el arte florentino.

La historia de San Silvestre y del emperador Constantino, que fue bautizado por el santo —acontecimiento que iniciaba, según el concepto oficial, los mil años de gobierno de la Iglesia—, era natural que conmoviera a la alta clase media, siendo considerada en cambio por los espiritualistas como el símbolo odiado de la secularización, burocratización y hasta del paganismo y de la decadencia de la Iglesia oficial. Santa Catalina de Alejandría, que, según la leyenda, discutía con éxito con los sabios paganos, era, con Santo Tomás, aunque en un sentido más popular, la representante de la sabiduría eclesiástica (Láms. 37, 80 y 82). La vida de San Benito, fundador de la Orden benedictina, que había vivido gran parte de su vida en soledad como ermitaño, se representaba a menudo en las iglesias de su Orden (Lám. 83). A fines del siglo XIV y bajo la influencia del movimiento Observante y de sus ideales, también fue favorecida la representación de su vida por la alta burguesía. De carácter menos oficialmente eclesiástico y más popular eran las vidas de los santos anacoretas del desierto egipcio (Láms. 42 y 43), de las cuales la

principal era la de San Antonio Abad, que había entregado sus riquezas a los pobres y había sido atormentado por los demonios (Láms. 77 y 86), pero cuya popularidad se basaba probablemente en la protección que procuraba contra las enfermedades. Las vidas de estos santos anacoretas fascinaban a las masas, que añoraban una existencia semejante de devoción pacífica que no se viera perturbada por las fuerzas de la autoridad temporal; así, la hermandad de los tintoreros, por ejemplo, había elegido como patrón al anacoreta San Onofre. Especialmente popular —en un sentido menos rigurosamente ortodoxo— era Santa Margarita, cuya última voluntad, según la *Leyenda Aurea*, había sido cumplida por Dios y según la cual todo el que rezara por ella alcanzaría el éxito, especialmente las parturientas. Sobre la pasión de esta santa se compuso una gran variedad de manuscritos populares ilustrados (Lám. 87), hecho que fue único en Florencia<sup>52</sup>. En cuanto a los santos artesanos, sólo unos cuantos consiguieron ser representados, debido a que los gremios menores a los que patrocinaban<sup>53</sup>, poco tuvieron que ver en la producción artística de Florencia y al hecho de que los gremios mayores no solían elegir santos artesanos; sólo se pintaron santos artesanos en las ciudades del Norte, más democráticas. Así resultaba que el patrón del gremio de la lana no era San Severo, un artesano, sino el diácono San Esteban, protomártir y figura de gran importancia eclesiástica.

Mientras que durante el siglo XIII y en el arte florentino los relatos de la vida de San Francisco eran más frecuentes que los correspondientes a la vida de cualquier otro santo, debido a que ofrecían amplio campo pictórico por pertenecer sus escenas a la vida contemporánea, durante el siglo XIV sufrieron un marcado descenso en el número de sus representaciones. Ello refleja la disminución de la importancia de la Orden franciscana y el auge de la dominicana. Pero incluso en época tan tardía como el comienzo del siglo XIV, aún utilizaba la opulenta clase media las representaciones de San Francisco y de su leyenda para demostrar su respeto por la idea popular de la pobreza, pero de forma que no comprometiese a nada, es decir, tratada puramente desde el punto de vista pictórico. Las ideas revolucionarias tan ampliamente extendidas durante el siglo XIII según las cuales San Francisco ocupaba una posición decisiva y casi divina en los planes de salvación<sup>54</sup>, habían por entonces desaparecido completamente de los círculos oficiales. El cambio se reflejaba claramente en los cuadros que ilustraban su leyenda<sup>55</sup>, aunque ya en el siglo XIII no se podían ilustrar sus conceptos más radicales. En los primeros cuadros de San Francisco, que aún se basaban en la biografía de Tommaso de Celano<sup>56</sup>, el acento se cargaba en los milagros y curaciones del santo; y resulta muy significativo que la disposición corriente de los retablos del siglo XIII, en los cuales la figura central estaba rodeada por pequeñas escenas, sea precisamente en estos cuadros primeros de San Francisco donde se aplique ineludiblemente, de modo que hasta parece que en ellos esté su origen. Por otra parte, las escenas de la vida del santo que más solían ilustrarse durante el siglo XIV eran aquellas que estaban relacionadas con el Papa, con la vida monástica y con las de los nobles o de los ciudadanos opulentos, mientras que las que se referían a las curaciones o a los milagros «populares» o eran de carácter místico, en las cuales había de aparecer la gente baja necesariamente, eran mucho menos frecuentes (Lám. 17). El concepto de la vida del *Poverello* se hizo eminentemente burgués y muy restringido en

carácter, especialmente en los frescos pintados por Giotto en Santa Croce dentro del recinto de la capilla de los Bardi, los banqueros más ricos de Florencia. De las innumerables leyendas populares del santo, de todas aquellas en que abundaban las visiones o que se prestaban a interpretaciones en cuanto a su significación en el plano de la salvación, era la de los estigmas casi la única que se conservaba (Lám. 24, ángulo superior izquierdo). Siendo el punto culminante de la vida del santo y el milagro por el que los franciscanos sentían mayor orgullo, no podía ser omitido<sup>57</sup>, pues, estigmatización era el símbolo de la Imitación de Cristo por parte de San Francisco y de su unión personal con el Salvador. He aquí por qué encontramos este santo con tanta frecuencia en pinturas de la Crucifixión, como testigo y partícipe de la Pasión de Cristo; y siendo además probablemente el primer santo al que se sitúa en tal posición, aparece ya en crucifijos monumentales del siglo XIII; más tarde, sin embargo, fue representado de pie o arrodillado junto a la Cruz (Láms. 20 y 24), sobre todo en las obras encargadas por los franciscanos<sup>58</sup>, y fue únicamente en esta forma en la que sobrevivían los elementos del primer período del misticismo popular. Por otro lado, fue muy favorecido durante el siglo XIV el tema del Papa confirmando la Regla franciscana (Lám. 11), es decir, el del encauzamiento oficial del movimiento. Lo mismo puede decirse de la escena, de relativamente menor importancia, en la que el santo ofrece al sultán la prueba del fuego; este episodio, descrito por primera vez por San Buenaventura, ofrece la oportunidad de pintar a un monarca. Esta tendencia se manifiesta también en lo referente a la apariencia del santo; durante el siglo XIII se le representaba, de acuerdo con la verdad histórica, como encanijado y feo, pero en el siglo XIV se le presenta idealizado e imponente. Incluso donde debiera haberse conservado alguna traza de la mentalidad espiritualista, como en el centro monástico y en la atmósfera popular de Asís, se le revestía de formas eclesiásticas, cual en los esponsales del Santo con la Pobreza (Lám. 90), o en su apoteosis, en la que aparece sentado en un trono y rodeado de un tropel de ángeles a modo de séquito. También es una prueba de que los tiempos habían cambiando el que durante el siglo XIV, de todo el vasto número de santos franciscanos, San Luis de Toulouse (1274-97), príncipe real de Francia, disfrutase de un lugar destacado en los encargos artísticos hechos por la Orden (Lám. 24, a la izquierda) y por la clase media superior florentina, aliada de la casa de Anjou. La Orden consideraba un honor tener entre sus miembros a un príncipe, lo que no dejó de tener consecuencias prácticas, pues San Luis, angevino y, por consiguiente, también güelfo, inmediatamente después de su canonización en 1317, fue adoptado como patrono por el partido güelfo, la organización más orgullosamente exclusivista y oligárquica de la clase media superior de Florencia<sup>59</sup>.

Mientras la representación de las historias de San Francisco y de otros santos de su Orden adquiría cada vez mayor distinción, —es oportuno mencionar esto, en relación con la leyenda de San Francisco—, las clases más indigentes, los mendigos, empezaron a aparecer en las representaciones pictóricas casi de un modo normal y natural; se les introducía en ellas mucho más fácilmente que a los ciudadanos corrientes o a los artesanos, porque su presencia en la pintura tenía como fin satisfacer los sentimientos caritativos de los ricos, promovidos por el ardiente deseo de salvar sus almas. Ya hemos visto que el mendigo era el objetivo de las buenas

obras de la burguesía rica y que realizaba un papel indispensable, bien que pasivo, en el esquema eclesiástico de la salvación. La clase media acomodada escogía frecuentemente escenas de donación de limosnas de las leyendas hagiográficas (Lám. 64), ya que de este modo representaba su ideal de *caritas* al mismo tiempo que lo exponía claramente ante la vista de los estratos sociales más bajos. En especial, la vida de San Francisco y las de otros santos mendicantes como San Antonio de Padua (1195-1231), o las de algunos no franciscanos como San Antonio Abad (Lám. 86), San Esteban, San Lorenzo y San Martín (Lám. 71), surtían de abundantes oportunidades para pintar mendigos. Se comprende que dichos motivos contribuyeran a su vez a ulteriores avances en el naturalismo plástico.

Hasta aquí no hemos mencionado el Apocalipsis, la descripción de la última fase del mundo en la víspera del Juicio Final. Dado que los creyentes consideraban la historia como la de la salvación, cuyas etapas más importantes eran profetizadas en el Apocalipsis, las interpretaciones simbólicas y alegóricas de este libro eran muy corrientes durante el período tormentoso del siglo XIII. Muchas de las interpretaciones místicas del Apocalipsis ofrecidas por los franciscanos, cuando todavía tenían tendencias democráticas, y especialmente por el grupo izquierdista de la Orden bajo la influencia de las profecías de Joaquín de Fiore, iban dirigidas a menudo contra el Pontificado y la Iglesia oficial<sup>60</sup>. El lugar apropiado para tratar de estas explicaciones simbólicas del Apocalipsis, que cambiaban con cada generación y diferían entre sí tanto como los espiritualistas de la Iglesia oficial, sería el capítulo sobre el arte simbólico. Pero como la mayor parte de ellas datan de un período anterior al que nos ocupa y su principal influencia se ejercía en forma literaria y verbal, es imposible hacer otra cosa que mencionarlas<sup>61</sup>. No obstante, acaso convenga recordar que fue precisamente San Francisco, cuya vida era un axioma en la historia del sentimiento religioso, quien apareció con tanta frecuencia en el Apocalipsis; y el grado de radicalismo en la manera de interpretarlo dependía de si se seguía a los espiritualistas o las normas oficiales. La opinión de San Buenaventura, místico y general de la Orden, aceptada por los franciscanos en 1266 como artículo de fe, de que el ángel visto por San Juan al abrir el sexto sello era el mismo San Francisco, todavía representaba un cierto entendimiento con los espiritualistas, porque, de acuerdo con ellos, este ángel, marcado con el sello del Dios vivo, esto es, con los estigmas, era identificado con San Francisco, siendo al mismo tiempo iniciador del reino de la paz en la tierra. Esta opinión era de valor tópicos porque los espiritualistas identificaban su propio tiempo con el de la apertura del sexto sello y con el vaciar de la redoma del sexto ángel; pues, en otras palabras, creían que había llegado el momento para el establecimiento inmediato del reino del Espíritu bajo el caudillaje de San Francisco, de acuerdo con la Regla otorgada por San Francisco a su Orden. (Los círculos oficiales de la Iglesia del siglo XIV, por el contrario, con objeto de disminuir la importancia de San Francisco, identificaban al sexto ángel del Apocalipsis con el emperador Constantino; cambio significativo que expresa claramente el contraste entre las dos tendencias)<sup>62</sup>. San Francisco era a menudo comparado con el arcángel San Miguel. Los frescos de Cimabue sobre el Apocalipsis pintados en la iglesia alta de Asís a finales del siglo XIII, se basaban en la adaptación oficial de los franciscanos llevada a cabo por San Buenaventura. Pero para la alta clase media y para los franciscanos del

siglo XIV, sin embargo, incluso las opiniones más moderadas del siglo XIII eran inaceptables y casi tachadas de heréticas; por lo tanto, las pinturas sobre el Apocalipsis eran encargadas muy raras veces<sup>63</sup>.

Debemos finalmente mencionar las representaciones del Antiguo Testamento, cuya función fue desde el principio la de servir de antítesis a las historias del Nuevo, que a su vez cumplía todas las predicciones. Los distintos acontecimientos y personajes del primero eran interpretados simbólicamente, relacionándose cada libro simbólicamente con el otro. Los dos ciclos o se confrontaban en su totalidad comparando su secuencia histórica general —ésta fue la forma adoptada primero— o se establecía una relación tipológica exacta (por ejemplo, la prefiguración del Nuevo Testamento en el Antiguo) para cada una de las escenas por separado; este último método fue el que prevaleció durante la Alta Edad Media. A pesar de su contenido esencialmente narrativo, yo he analizado tales escenas paralelas del Antiguo y del Nuevo Testamento en el capítulo sobre el arte simbólico, en todos aquellos casos en que esta unidad simbólica aparece tan marcada como en estos ciclos tipológicos (Lám. 106). Un fenómeno tan importante para la historia del arte como el de que el acrecentamiento del interés hacia los temas más profanos corriese paralelo a la demanda independiente, de escenas del Antiguo Testamento, no se produjo en Florencia hasta después de finalizar el siglo XIV.

#### DESARROLLO ESTILÍSTICO

Las vidas de Cristo, de la Virgen y de los santos fueron los asuntos de las pinturas y esculturas más importantes encargadas durante el siglo XIV. Vamos ahora a analizar la historia del desarrollo estilístico de dichos temas y sólo mencionaremos otros cuando ello sea necesario para una completa comprensión. La enumeración de los encargos más importantes ha de esclarecer muchos puntos no sólo sobre las personas que los hacían y los artistas que los realizaban, sino también sobre lo que a la elección de los temas se refiere.

La carrera artística de Giotto (1266- 1337), relacionada íntimamente con el Común y sus ciudadanos más representativos, también lo está con la Curia, estrechamente asociada con la alta clase media florentina, y con el rey de Nápoles, aliado de ambas. En la capilla del Palacio del Podestà de Florencia, el artista (o, para ser más exactos, probablemente su taller) pintó un paraíso, un infierno y algunas escenas de la vida de María Magdalena (que finalizó en 1337 y hoy sólo parcialmente reconocible). También decoró las capillas de los ciudadanos más opulentos de Florencia y de Padua. En esta ciudad pintó las vidas de Cristo y de la Virgen en la capilla privada del palacio de Enrico Scrovegni, Santa María Anunziata (conocida generalmente como la Capella dell'Arena), entre 1303 y 1306 (Lám. 1, 5, 6, 7 y 9). Enrico Scrovegni era el ciudadano más rico de Padua; su padre había sido encarcelado por delito de usura, por lo que Dante le colocó entre los condenados, y es muy probable que el hijo mandase construir y decorar la capilla como expiación por los pecados cometidos por su padre<sup>1</sup>. Giotto retrató a Enrico en la escena del Juicio Final (Lám. I), donde su figura arrodillada —casi tan grande como las de los ángeles— aparece ofreciendo a tres personas celestiales

la capilla de la que es donante<sup>2</sup>. En Santa Croce pintó la vida de San Francisco en la capilla de los Bardi (Lám. II)<sup>3</sup> y las de los dos santos Juanes en la de Peruzzi (Lám. 30). Los Bardi y los Peruzzi eran las dos familias de banqueros más importantes de Florencia, banqueros de los reyes de Inglaterra y Nápoles, del último de los cuales era Giotto pintor de corte (hacia 1328-1332)<sup>4</sup>. La Capilla Peruzzi muestra una singular novedad: el friso decorativo de los frescos tiene diez medallones con retratos que se suponen ser de diferentes miembros de la familia Peruzzi. Es bien significativo que los ciudadanos más adinerados de Florencia fueran los primeros en ser retratados casi independientemente fuera de un fresco o de una pintura religiosa, bien que todavía dentro del mismo marco. En el taller de Giotto se pintaban ya pequeños retablos portátiles para los ciudadanos ricos, lo que significa que el sentimiento religioso iba adquiriendo en aquellos medios un carácter más privado y que los objetos dignos de veneración eran, a veces, de carácter muy distinguido.

Para Bonifacio VIII, el papa que corporeizara mejor que ningún otro las amplias ambiciones políticas del Pontificado y que procuró más que ninguno de sus antecesores que el arte sirviera a la propaganda política de la Iglesia, según la tradición, pintó en San Juan de Letrán, en Roma, un fresco en que aparecía el Pontífice dando la bendición papal desde la loggia de dicho templo durante el jubileo de 1300, pintura de la que se conserva un deteriorado fragmento<sup>5</sup>. El influyente cardenal Stefaneschi, procedente de una familia patricia romana y canónigo de San Pedro, encargó a Giotto la realización de un mosaico para el Pórtico de San Pedro cuyo tema había de ser el de la *Navicella*, es decir, San Pedro caminando por el mar junto a la barca que simboliza la Iglesia triunfante (de este cuadro, que se encuentra en estado ruinoso, sólo se conservan dos fragmentos); también encargó a Giotto el mismo cardenal la pintura del gran retablo de San Pedro (ahora en la sacristía), con la vida y el martirio del santo. Erán estos encargos típicos de la Curia, pues demostraban el poder de la Iglesia y honraban a su fundador. Finalmente debe añadirse que entre los que encargaban obras a Giotto figuraban también los franciscanos, entonces eclesiásticos oficiales de nuevo cuño, pues no sólo pintó por encargo de las opulentas familias florentinas en las capillas de las iglesias franciscanas, sino que recibió encargos importantes del cuartel general de la Orden, el monasterio de San Francisco, en Asís, cuyos frescos de la iglesia baja incluían escenas de la vida de Cristo, de San Francisco, de las virtudes franciscanas, etc. (Lám. 90). Algunos de estos encargos —realizados en el taller de Giotto o por sus discípulos independientes— eran hechos por altos dignatarios eclesiásticos: los frescos de la capilla de la Magdalena, con la historia de la santa, lo fueron probablemente por Teobaldo Pontano, obispo de Asís y franciscano; los de la capilla de San Nicolás, con la leyenda del santo, por el cardenal Napoleone Orsini, en memoria de su hermano Giovanni, franciscano.

No es suficiente, sin embargo, señalar que los promotores del arte burgués y eclesiástico oficial de Giotto eran la Curia, el Común y el sector más opulento de la clase media<sup>6</sup>, ligados entre sí por sus intereses comunes y por su forma de vida, es decir, los factores más modernos de Italia. Analizar la obra de un artista de capital importancia en su época, su posición social y, con ella, sus ideas personales es, asimismo, bien interesante. La situación social del artista en general, dentro de

Florenca, será objeto de ulterior y más extenso estudio, pero ahora conviene decir algo sobre la de Giotto.

Gracias a su fama, a su activo taller, a su cargo de arquitecto oficial de la ciudad y también a su capacidad para los negocios, de lo que no queda evidencia meramente anecdótica, sino también documentos en toda regla, Giotto fue quizá el único artista florentino del siglo XIV que llegó a ser rico<sup>7</sup>. Alquiló telares a tejedores demasiado pobres para procurarse los útiles indispensables para su oficio<sup>8</sup> —recurso muy usual en Florenca para hacer dinero sin infringir las disposiciones contra la usura—, y de este modo tan sencillo obtenía al año beneficios del 120 por 100<sup>9</sup>. Garantizaba préstamos de sumas moderadas y, cuando el deudor se declaraba incapaz de pagarlas, se hacía nombrar preceptor por el acreedor para poder disponer de la cantidad dada como garantía, cantidad que los tribunales asignaban al acreedor. En 1314 tenía nada menos que seis abogados empleados en diversos procesos contra deudores que no pagaban o que se mostraban reacios a hacerlo, con objeto de obtener la posesión de sus bienes; otros años sólo empleaba a dos procuradores a este propósito. Así, estaba continuamente ocupado en la cobranza de deudas, actuando como prestamista profesional y eficiente hombre de negocios que acrecentaba con usura lo que ganaba con su arte<sup>10</sup>. Resulta muy significativo que escribiera un himno a la pobreza que comienza: «Molti son quei che lodan povertade...», que es en realidad un poema enérgico y convincente contra la pobreza. Viene a decir que la pobreza es la causa de todos los males, porque la pobreza involuntaria conduce al pecado y la voluntaria a la hipocresía; las propias palabras de Cristo se tergiversan si su elogio de la pobreza se aplica a los asuntos de los hombres. Analizándolo a la luz de la controversia que sobre la pobreza existía entonces, y del triunfo de la Iglesia oficial y de la alta clase media sobre los espiritualistas, el poema no deja lugar a dudas (si es que las había) en cuanto a de qué parte estaba Giotto. San Francisco era hostil no sólo a la riqueza, sino también al arte, porque el arte estaba ligado a la riqueza. Giotto, que con sus ayudantes fue solicitado para decorar buena parte de la más reverenciada de las iglesias franciscanas, la de Asís, construida sobre la misma tumba del santo, había sobrepasado el concepto del primitivo movimiento franciscano, igual que lo hiciera la clase media o su aliado el Papa, quien por el mismo tiempo en que Giotto escribiera su poema, negaba en una bula la pobreza de Cristo y sus Apóstoles. No es mera casualidad que los protectores de Giotto, los cardenales Stefaneschi y Orsini, que elaboraron los informes preparatorios para el Papa sobre la materia, se declararan ambos contra los espiritualistas<sup>11</sup>. Es difícil hallar expresión más clara del sentir de la clase media superior que en esta *Canzone* del Giotto<sup>12</sup>, una de cuyas frases: «Los extremos rara vez están libres de mal», puede ser considerada perfectamente como la idea básica de su monumental, aunque nada exuberante, arte. Sus escépticas observaciones sobre la Inmaculada Concepción están también perfectamente acordes con su sobrio racionalismo.

En la ciudad universitaria de Padua, donde Giotto trabajó durante varios años, reinaba una densa atmósfera racionalista, probablemente la más pronunciada de Italia. Aquí el averroísmo se había extendido, primero entre los médicos, luego más ampliamente entre los distintos grupos universitarios<sup>13</sup>. El representante más famoso, en los tiempos de Giotto, de esa corriente materialista fue el erudito Pietro

d'Abano (1250-1316), profesor de la Universidad y médico de las familias más importantes de la ciudad<sup>14</sup>. Por supuesto, no hay cuestión sobre si Giotto fue «influido» por el averroísmo como corriente filosófica definida, pero en los círculos de Padua, en los que el artista se movía, reinaba una atmósfera en cierto modo escéptica e independiente, y no resultaba improbable que teniendo una mentalidad tan poco clerical le dejara completamente indiferente<sup>15</sup>.

Las raíces del estilo de Giotto se encuentran principalmente en Roma, la ciudad de la Curia, con su organización racional tan al día. Así como los intereses y opiniones de la Curia y los de la alta burguesía florentina, ahora en el poder, estaban estrechamente ligados, el arte de Roma y el de Florenca de fines del siglo XIII se entrelazaban íntimamente. Los frescos y mosaicos del artista romano Pietro Cavallini (que trabajó entre 1291 y 1321)<sup>16</sup>, los frescos del llamado Maestro Isaac, que trabajó en Asís y que probablemente era romano<sup>17</sup>, las esculturas clasicistas del florentino Arnolfo di Cambio<sup>18</sup>, que también trabajó en Roma (m. en 1302), influyeron decisivamente en el estilo de Giotto en un sentido racionalista, de composición clara y compacta.

Empezaremos con los primeros frescos de Padua (hacia 1303-06; Láms. I, 5, 6, 7 y 9). Aunque la Pasión se refiere en once escenas, el hecho de que el ministerio público de Cristo esté representado en seis, patentiza una tendencia más bien secular en el artista, y, como era de esperar, omite las escenas más líricas de la Pasión, especialmente las que relatan la lucha espiritual de Cristo (escenas que por esta razón eran las más populares en Siena), como, por ejemplo, La Oración del Huerto, la Tentación y el Viaje a Emaús. Con toda su profunda emoción y su tensión dramática —en particular en las escenas de la Pasión—, y, a pesar de ellas, todo el ciclo está pintado con claridad y precisión. Esta concepción clara y precisa tiene como consecuencia una forma de expresión nueva en las escenas individuales, muy importante para el futuro, no en el sentido de introducir tipos nuevos, sino más bien en el de crear un contacto espiritual y físico entre las distintas figuras<sup>19</sup>. Pero el nuevo concepto de Giotto, y en particular el estilo severo y escueto de la composición que iba unido a él, no llegó en seguida a la plena madurez. No solamente el Juicio Final (Lám. 6), sino algunos de los otros frescos, cuyos temas no obstaculizan a la densidad, todavía no alcanzan el grado de concentración, el sosiego y la severidad que caracterizan a las obras posteriores a las de Padua<sup>20</sup>. Aún le falta algo de la poderosa y penetrante maestría naturalista de las obras posteriores; hay todavía frecuentes muestras de incertidumbre, de lucha por dominar el espacio. La agrupación de las figuras también carece aún de la soltura y de la seguridad del período posterior, a pesar de lo cual, a través de todo el ciclo de la Capilla de la Arena, que empieza con las escenas de la vida de la Virgen, sigue con las del ministerio público de Cristo y acaba con las de la Pasión, se observa una creciente tendencia hacia la creación de una estructura orgánica, mayor claridad compositiva y mayor compacidad y unidad espacial<sup>21</sup>. Sin embargo, aparte de este hecho decisivo, por ejemplo, en la Degollación de los Inocentes y en la Piedad (Lám. 9), hay una impetuosidad de sentimiento que después tiende a disminuir: composiciones construidas en diagonal, figuras agitadas violentamente, gestos apasionados y expresivos. Las obras de este tipo todavía tienen cierta afinidad con el arte primitivo de la alta burguesía en la fase revolucionaria y vehemente de su

ascensión triunfal y son como una especie de epílogo de aquél. Pero ya se ha agotado el intenso fermento de ese período temprano en que las Ordenes mendicantes, particularmente la franciscana, eran aún un factor muy dinámico que había encontrado su forma de expresión en el período inmediatamente anterior al de Giotto, en el arte impetuoso, aunque hierático, de Cimabue (que trabajó entre 1272 y 1303). La comparación entre las Crucifixiones de ambos maestros —el fresco de Cimabue de Asís (Lám. 4) y el de Giotto de Padua (Lám. 5)— es suficiente para ilustrar el ablandamiento que había empezado a tener lugar<sup>22</sup>, aunque el arte de Cimabue, según se revela de la comparación, era el paso preliminar y necesario para el lenguaje sosegado y concentrado de Giotto. Además, se advierte claramente un vínculo entre el Giotto primitivo y un artista de la generación anterior cuyo estilo corresponde en cierta medida al de Cimabue y que colaboró con Giotto en la decoración de la capilla de la Arena: Giovanni Pisano (entre 1245-48 y 1313). La Degollación de los Inocentes, por ejemplo, aún traiciona en muchos aspectos —movimientos convulsivos, ropajes descompuestos— la influencia inconfundible de la obra más importante de la etapa heroica precedente de la clase media toscana, los relieves de Giovanni Pisano en el púlpito de la iglesia de San Andrés, en Pistoia (1298-1301)<sup>23</sup>, obra en la que el movimiento dramático de Pisano y la animación de las figuras alcanzaron su más alto cenit.

Los primeros frescos de Padua pueden ser considerados como una especie de estado transitorio dentro de la obra de Giotto. En la obra posterior se observa una mayor calma en todos los sentidos. Cuando comparamos obras de tema semejante del siglo XIII, incluso los frescos tan detallados del ciclo de la historia de San Francisco, en la Iglesia Alta de Asís, que datan probablemente de los últimos años del siglo XIII o primera década del XIV, y que a menudo se atribuyen al Giotto joven<sup>24</sup>, con las pocas escenas de la vida del Santo de la capilla de los Bardi de Santa Croce (hacia 1320), extraídas de la biografía oficial del Santo escrita por San Buenaventura<sup>25</sup>, observamos que la leyenda ha sido racionalizada, convertida en burguesa y oficial desde el punto de vista eclesiástico (se da especial importancia a la Confirmación de la Regla de la Orden por el Pontífice, Lám. II). Los milagros y las curaciones populares están relegados al último término (la Expulsión de los Demonios, por ejemplo, o la Liberación de los Herejes, pintadas en Asís, no se pueden imaginar en la capilla de los Bardi). En esta capilla encuentra expresión clara e inconfundible la mentalidad de la clase media, firmemente situada, y su aliado el neofranciscanismo. Ya hemos mencionado también la preferencia mostrada en estos frescos por las personas encumbradas (p. e., La prueba del fuego ante el Sultán). Debe añadirse que las escenas de la leyenda están ligadas entre sí por las figuras de cuatro santos franciscanos, seleccionados, naturalmente, por los Bardi. Con la excepción de Santa Clara, sólo eran elegidos los santos pertenecientes a casas principescas; entre ellos figuraba San Luis de Toulouse, el nuevo santo real, del que los franciscanos estaban tan orgullosos, y que en 1317 acababa de ser canonizado<sup>26</sup>, por lo que era preciso retratarle lo más rápidamente posible, pues además era miembro de la Casa de Nápoles, de la que eran banqueros los Bardi<sup>27</sup>. Al compararlos con las primeras representaciones de la historia de San Francisco y con los frescos de Padua, especialmente con los de la Pasión, observamos que el tratamiento de su contenido muestra un grado extraordinario de tranquilidad; hay

algo de circunspecto, una especie de activa objetividad (naturalmente, todavía bien lejos de la falta de sentimiento religioso), que ha reemplazado a los gestos vehementes y a las expresiones emocionales de las obras tempranas. Esta circunspección está aún más pronunciada en las escenas potencialmente más animadas de la vida de San Juan Evangelista en la capilla Peruzzi, como, por ejemplo, en la Visión de San Juan en Patmos<sup>28</sup>.

En estos frescos, el concepto está en perfecta consonancia con la serenidad de la forma, pero también existe una marcada diferencia de grado entre los de la capilla Bardi y los posteriores de la de Peruzzi (Lám. 30)<sup>29</sup>. En esta última, llegan a alcanzar completa madurez esa clara agrupación de las figuras y esa severa y compacta monumentalidad del estilo que en los frescos de Padua estaban sólo en sus comienzos. En lo referente a la composición, Giotto es más avanzado que Giovanni Pisano, quien, mientras tanto, había seguido un camino parecido<sup>30</sup>. En los frescos de Santa Croce resulta evidente que la tarea de pintar escenas religiosas de una forma vivida y convincente exigía claridad de visión, íntima observación de la naturaleza y todos los artificios inherentes a un naturalismo lógico e imitador. Así, la alta clase media racionalista de comienzos del siglo XIV se expresaba en el arte, en la obra de Giotto, con la representación convincente del espacio, intentando descubrir la estructura verdadera del cuerpo humano —aunque raramente del desnudo— con severos ropajes, que caían de acuerdo con las leyes de la gravedad y la posición relativa del cuerpo, y con el deseo de que el colorido fuese fiel al de la naturaleza —aunque en la obra de Giotto el color está todavía supeditado a la forma. En Giotto todo el cuadro tiene igual importancia y todo él es tratado de la misma forma naturalista. Componía lógicamente una sola unidad espacial y fue uno de los primeros artistas que dispusieron las figuras en su debido orden dentro del espacio. En sus cuadros narrativos queda escasa huella —y lo que es más importante desde el punto de vista del desarrollo histórico, ésta tiende a disminuir— de la disposición rítmica y arquitectónica del estilo gótico, del lenguaje formal y naturalista del mismo, en una palabra, del estilo más atrasado del Norte. Para Giotto, el naturalismo no se reduce sólo a los detalles, sino que transforma toda la composición de las narraciones sagradas. Sus relatos conseguían ser expresivos y verosímiles gracias a su composición austera y compacta. Por medio de la impresión sensual de los objetos individuales, es decir, por vía del nuevo naturalismo y más allá de él, Giotto ya había llegado al equilibrio entre la composición y la figura, y a una monumentalidad sistematizada de la impresión sensual. La intención de Giotto no era la descripción realista del detalle: sólo en las composiciones góticas del Norte, con su sólida base de metafísica religiosa, era tal realismo la única forma posible de naturalismo. Giotto reducía y sintetizaba el realismo del detalle creando con ello un nuevo estilo heroico y «clásico» idealizado<sup>31</sup>. La alta clase media florentina lograba la transposición del gótico del Norte, básicamente espiritual, encauzando las impresiones sensoriales hacia un sistema artístico monumental, pero, por supuesto, debe señalarse que Giotto sólo adoptó los elementos «clásicos» del gótico tardío francés. En sus esfuerzos de composición tomaba valiosas ideas de la tradición y riqueza de la Antigüedad, y esto sólo era posible en Italia. Sin embargo, aunque se considere que gran parte del arte de Giotto es un gran logro personal, no debe olvidarse que era al mismo tiempo la expresión

artística del poder indiscutible de la alta clase media florentina y de su apogeo ideológico. Este naturalismo nuevo, plenamente desarrollado y, sobre todo, consistente y sistemáticamente superburgués<sup>32</sup>, tuvo enorme importancia para el futuro, pues creó en Florencia una situación artística<sup>33</sup> completamente distinta de la que existía durante el mismo tiempo en Francia o en Alemania, e incluso en otras ciudades relativamente avanzadas de Italia.

Esto puede demostrarse con sólo comparar someramente a Giotto y a otro artista casi contemporáneo, Duccio (1260?-1319) (Lám. 12), el representante de la clase media de Siena, que todavía estaba estrechamente ligada a la media y la baja burguesía, y que, aunque en disfrute del poder, era mucho menos poderosa que la de Florencia<sup>34</sup>. La gran diferencia entre ambos artistas debe buscarse en la distinta estructura social de ambas ciudades. Duccio se encuentra —para expresarlo en una fórmula— entre el estilo tempestuoso de la pujante clase media florentina de finales del siglo XIII (Cimabue) y la claridad de Giotto, que es la expresión de las opiniones de la firmemente establecida alta burguesía florentina de comienzos del siglo XIV<sup>35</sup>. Duccio es más lírico, emocional y estático que Giotto (en la predela del altar mayor de la catedral de Siena pintó no menos de veinte escenas sobre la Pasión). El distinto medio social fue expresado claramente también en su distinto tratamiento formal. La concepción de Giotto y su sentido del espacio implicaban una innovación sistemática, comparada con la bidimensionalidad decorativa del siglo XIII: introduce fondos reales, profundidad y perspectiva, y si sus esfuerzos no siempre son convincentes, en cualquier caso, siempre se aprecia un plan consistente y uniforme. Esto es precisamente lo que falta en la obra de Duccio, quien, por otra parte, muestra de vez en cuando observaciones esporádicas, poco sistemáticas, pero bastante sorprendentes, de detalles espaciales que no se hallan en Giotto, un gran sentido del paisaje e incluso una preferencia por los fondos de lejanía. La misma diferencia puede observarse en sus representaciones de la figura humana. Giotto tiene un concepto definido, aunque no seguro anatómicamente, de la estructura del cuerpo humano; construye figuras sólidas y estatuarias en posiciones todo lo convincentes de que es capaz. Estas crean un espacio real a su alrededor y están firmemente plantadas sobre el suelo; sus cuerpos pueden ser a menudo adivinados a través de sus ropajes. En las figuras de Duccio suele haber detalles naturalistas sorprendentes que no se encuentran en las de Giotto, pero no se observa ningún propósito claro y firme. Aunque los esquemas compositivos de Duccio derivan del arte italo-bizantino, de la llamada *maniera bizantina*, revelan a pesar de todo ciertos signos formales del estilo gótico, que allanan el camino para el desarrollo posterior de la pintura sienesa después de su muerte. En el arte francamente superburgués de Giotto, por otro lado, la relación entre las figuras y el ritmo lineal está deliberadamente casi ignorada (sus frescos contienen únicamente arquitectura gótica); como ya hemos apuntado, asimilaba sólo los elementos «clásicos» del alto gótico. Sus métodos de composición implicaban hasta tal extremo una combinación lógica, basada en principios, de cuerpos y objetos construidos orgánicamente en el espacio, que ya no necesitaba la decorativa contextura bidimensional del estilo gótico.

Hay cierta semejanza en el cotejo del arte de Giotto con el de una ciudad menos avanzada económica, social e ideológicamente —como era Siena— y con

el de alguno de los sectores sociales más atrasados de la propia Florencia. Pero, por supuesto, el arte de estos sectores —a pesar de numerosas semejanzas— no puede ser identificado sencillamente con el de la clase media superior sienesa; y el parangón sólo puede ser comprendido respecto al panorama específicamente florentino, en el cual la clase media más desarrollada es la única provista de rasgos decisivos.

Completamente distinto de Giotto es el más notable de los pintores contemporáneos suyos, el Maestro de Santa Cecilia, que actuó hacia los años noventa del siglo XIII y durante las primeras dos décadas del XIV<sup>36</sup>. No era, como Giotto, el pintor de los miembros más opulentos y cultivados de la alta clase media, aunque pintara para algunos sectores de esta clase. Su arte, algo más popular, aún lleva consigo la tradición artística más agitada y emocional de la clase media del siglo XIII. En su época temprana trabajó para los franciscanos en la Iglesia Alta de Asís. Son de su mano el primero y los tres últimos frescos de la leyenda de San Francisco, incluyendo temas tan populares como el de la mujer de Benevento, que volvió a la vida gracias a la intercesión de San Francisco, para confesar los pecados que no había admitido antes de morir y por cuya alma luchaban ángeles y demonios (Lám. 17); o como la historia ortodoxa, pero todavía relativamente conciliatoria con los espiritualistas del hereje Pedro de Asís, que se libró de la prisión al reconocer sus errores rezando a San Francisco. La característica de estos frescos es una cierta rigidez hierática, perfectamente compatible con el alto grado de excitación y emoción reflejado también en las contorsiones de los cuerpos. La rigidez hierática es aún más pronunciada en un cuadro que representa a San Pedro sentado en el trono, encargado en 1307 por la Compañía de San Pedro, de Florencia, para la iglesia benedictina de San Pietro Maggiore (ahora San Simeón), donde la corporación solía tener sus reuniones; es este un motivo típicamente eclesiástico encargado por personas de mente esencialmente clerical.

Los dos retablos principales de este Maestro son los de las vidas de Santa Cecilia (Uffizi, pintado para la iglesia de Santa Cecilia; Lam. 14) y el de Santa Margarita (Santa Margarita de Montici, cerca de Florencia). Ya hemos señalado cómo la disposición de estos retablos —gran figura central rodeada de pequeñas escenas— corresponde al tipo más comprensible del siglo XIII (Lám. 13). Su vívido estilo narrativo es todavía una continuación del de Cimabue y de Coppo, y muestra pocos rasgos de la concentración de Giotto. El artista relata la historia del martirio de dos santos en numerosas escenas pequeñas (Láms. 15 y 16), lo que a primera vista parece ser una manera naturalista y libre, conmovedora y móvil, intensa y enternecedora. Su naturalismo es bastante distinto del de Giotto y no está basado en cuestiones de principio. El espacio no es espacial para él; sus expresivas figuras, muy alargadas, cuya extrema delgadez marca la transición entre la *maniera bizantina* y el gótico, no tienen nada de la monumentalidad de Giotto y poco de su plasticidad. Los espacios y las figuras no son una unidad consistente. Sin embargo, su obra contiene un número sorprendente de intentos de escorzos en perspectiva, y se deleita particularmente en la representación detallada de la arquitectura, haciendo gran uso de las sombras e incluso de luces diferentes. Sus detalles son extremadamente naturalistas, y las escenas de martirio suelen incluir mujeres desnudas. Pero así como su espacio tiene un valor de superficie meramente decorativo, sus figuras son también decorativas y expresivas. Dicho en breves palabras, su estilo es,

comparado con el de Giotto, de carácter más conservador y contiene muchos elementos populares que resultan más marcados en los frescos franciscanos primeros, aunque al mismo tiempo tiene un cierto refinamiento casi aristocrático distinguido, que se relaciona y sobrepasa al de los primeros frescos de Duccio, pero que resulta más pronunciado en retablos posteriores. El preciosismo de los retablos realizados por su propia mano degenera fácilmente en los de sus discípulos hasta llegar a la tosquedad.

Inferior aún en la escala social, pero también adinerado, era el público de un tercer artista florentino, Pacino da Bonaguidda, que actuó desde 1303 hasta después de 1320. Más arcaico y sistemático que el Maestro de Santa Cecilia, también se encuentra más ligado al siglo XIII. El estilo popular de Pacino es al mismo tiempo altamente expresivo y severamente hierático. Los asuntos de sus pinturas —que a menudo eran retablos domésticos representando escenas de la Pasión— eran tratados con una intensidad de carácter diferente y menos cultivados que los del Maestro de Santa Cecilia. La intensidad de Pacino nada tenía del refinamiento de este último; era mucho más primitiva y simple, debiendo su efectividad principalmente a la expresiva simplificación de los gestos. Así, los rígidos brazos de la Magdalena, levantados paralelamente en la escena de la Piedad (Lám. 23) —una tradición de la pintura del siglo XIII—, parecen uno de los temas favoritos de Pacino. Los santos, a menudo, son de mayor tamaño que los demás asistentes a la escena. Todas las figuras son bastas, pesadas y feas, y cada tipo aparece multitud de veces. Por otra parte, son planas, sin plasticidad, porque en toda su obra domina la bidimensionalidad.

La más típica de su estilo es también la más popular de sus obras, probablemente temprana: la *Alegoría de la Cruz* (Lám. 18), pintada para el convento de las Clarisas Pobres de Monticelli, un suburbio de Florencia (ahora en la Academia de Florencia). Esta alegoría representa la Redención de la Humanidad. La madera de la Cruz en la que Cristo murió para redimirnos se identifica con el árbol de la vida del Edén, mencionado incidentalmente en las revelaciones de San Juan, que fue plantado en la tumba de Adán. Este motivo místico, que data de la Edad Media, era uno de los favoritos de los franciscanos, tanto de los ortodoxos como de los espiritualistas, y había sido ampliamente difundido por el *Lignum vitae* del General franciscano San Buenaventura<sup>37</sup>. La representación pictórica del árbol de la vida en la Florencia del siglo XIV, como la imaginería mística y legendaria relacionada con la Santa Cruz, era muy corriente en los conventos franciscanos. El tema en sí y su estilo consiguiente, igualmente popular, son típicos de la combinación del arte simbólico-didáctico de la Edad Media y la nueva acentuación emocional aportada por las Ordenes mendicantes, principalmente para las clases inferiores. El hecho de que muchas religiosas del convento de las Clarisas Pobres de Monticelli procediesen de las mejores familias de la alta burguesía, no lo contradice, porque, a despecho de esto, la orientación artística de este medio monástico era «popular».

El cuadro de Pacino sigue el texto de San Buenaventura en todos los detalles<sup>38</sup>. Cristo Crucificado forma el tronco de un árbol del que surgen once ramas con textos explicatorios. Cada una de ellas tiene cuatro medallones (frutos, en el texto de San Buenaventura) con distintas escenas de la vida de Cristo. En las dos ramas inferiores, que son dobles, se ilustran la niñez del Salvador y su ministerio

público<sup>39</sup>; en la rama del medio, su Pasión, y en las altas, su Glorificación: cuarenta y siete medallones en total. Cada escena lleva una inscripción con el título del pasaje correspondiente de San Buenaventura. De acuerdo con el propósito alegórico de toda la obra, se relatan en la parte baja del cuadro siete escenas de las primeras edades del Hombre, que empiezan con la creación de Adán y siguen —acentuando particularmente la caída— hasta la Expulsión del Paraíso (Lám. 19). Arriba, los dos santos de la Orden, San Francisco y Santa Clara, con Moisés y San Juan Evangelista<sup>40</sup>, sostienen cartelas explicatorias, lo cual se repite con otros dos santos en la parte más alta del árbol. Entre estos dos últimos y sobre la Cruz está el pelicano en su nido, símbolo del Salvador muriendo por la Humanidad. El conjunto está rematado por Cristo en la Gloria sobre hileras de figuras colocadas sistemáticamente que representan ángeles y santos.

La preferencia por los temas simbólicos, por un lado, y, por otro, la explicación detallada de las escenas de la Pasión, dos hechos que no se contradicen en absoluto, son características del arte popular al que este cuadro pertenece. Ambas tendencias quedan ampliamente reflejadas en los medallones, donde la Crucifixión, por ejemplo, aparece tres veces en fases distintas. Además, aquí tenemos también el tipo de Piedad, de gran tensión emocional, en que el cuerpo de Cristo yace muerto en el regazo de la Virgen, que es una supervivencia del siglo XIII que casi había desaparecido durante el período superburgués. Este doble carácter del arte popular también implica una combinación de figuras rígidas y hieráticas, por un lado, y de agitadas, por otro; combinación que resulta más marcada en Pacino que en el Maestro de Santa Cecilia, dado que el primero es mucho menos naturalista. Las filacterias y las inscripciones, a las cuales la Iglesia de la Edad Media generalmente concedía más importancia que al mismo cuadro, se continuaban empleando con mucha frecuencia, incluso en las representaciones del burgués siglo XIV, dondequiera que la Iglesia tuviera necesidad de hacer inteligible y «legible» una pintura a las gentes menos cultivadas, y, particularmente, en las representaciones simbólico-dogmáticas que tenía interés en popularizar, y que eran dirigidas especialmente a los sectores bajos<sup>41</sup>. Así se explica que el estilo de Pacino nunca se muestre tan pasado de moda y tan esquemáticamente hierático como en esta *Alegoría de la Cruz*, con las figuras dispuestas en hileras, a fin de halagar el gusto del pueblo más atrasado culturalmente<sup>42</sup>.

Pacino no es sólo pintor de cuadros, sino miniaturista muy solicitado<sup>43</sup> que trabaja con muchos ayudantes para un público numeroso. Uno de los libros de coro iluminados por él (antes en el Museo Hoepli de Milán) le fue encargado por los dominicos. Ya a comienzos del siglo XIV, los dominicos, que iban arrollando a los franciscanos, empezaban a ejercer una marcada influencia sobre el público. Por lo tanto, donde quiera que, durante el tiempo de Pacino, hallemos un taller que trabaje para una clientela de mediana posición, encontraremos que está de algún modo conectada con los dominicos. Aún más, el estilo arcaico de las miniaturas de Pacino tiene cierta semejanza con el de las realizadas por los propios dominicos en la decoración de sus graduales y antifonarios. En el manuscrito más importante de Pacino, que trata principalmente de la vida de Cristo (Nueva York, Biblioteca de Pierpont Morgan), el tema más popular y conmovedor, que es el de la Pasión, está pintado con gran detalle y muchos toques emotivos. Una de las

escenas, habitual en Siena, pero no en Florencia, es la que representa a Cristo subiendo a la Cruz por medio de una escala. El paisaje repite las siluetas convulsivas de las figuras, como, por ejemplo, en las ásperas rocas proyectadas hacia arriba que forman parte del fondo en la escena de la Piedad (Lám. 23). El color de estas miniaturas es típico: lejos de ser de tonos delicados, es muy intenso y crudo (azul cobalto, rojo lacre)<sup>44</sup>.

Así era la pintura en el tiempo de Giotto y dentro de tres estratos sociales distintos: el carácter dominante en la de Giotto era la concentración; en el Maestro de Santa Cecilia, el realismo en el detalle, y en Pacino la esquematización.

¿Cómo se desarrollaron los estilos de los distintos estratos después de la muerte de Giotto y al comienzo de la creciente desintegración de la alta clase media? Empezaremos por el tipo de pintura destinado al que fue público de Giotto, al estado más culto de la alta burguesía, y terminaremos por el destinado a los estratos inferiores.

Primero pasaremos revista a los donantes de las principales pinturas de la época posterior a Giotto, durante el siglo XIV florentino, especialmente de las que representaban las vidas de Cristo, de la Virgen o de los santos más corrientes, empezando con los encargos hechos por las familias opulentas o las Ordenes mendicantes. Los Baroncelli encargaron a Taddeo Gaddi que decorara su capilla en Santa Croce con frescos de la vida de la Virgen (1332-38; Lám. 26). Hacia finales de la segunda década, la capilla familiar de los Pulci, de la misma iglesia, fue decorada por Bernardo Daddi con escenas de la vida de San Lorenzo y de San Esteban. Maso di Banco recibió de los Bardi, que estaban estrechamente relacionados con el Papa, el encargo (Lám. 33) de adornar una de sus capillas con un asunto grato a la Curia, la historia de San Silvestre y el emperador Constantino (probablemente entre 1336 y 1341). Los Strozzi distinguieron a los hermanos Nardo di Cione y Andrea Orcagna con el encargo de decorar su capilla de Santa María Novella: el primero pintó los frescos del Juicio Final, del Cielo y del Infierno (Láms. 46, 47, 48 y 49), el segundo, el retablo de cinco paneles de Cristo entronizado con San Pedro y Santo Tomás de Aquino (1357; Láms. 50 y 51)<sup>45</sup>. Los franciscanos de Santa Croce encargaron hacia 1365 a Giovanni da Milano la pintura de los frescos de la vida de la Virgen (Lám. 61) y de la Magdalena en la capilla de su sacristía (capilla Rinuccini), mientras que la principal custodia de los frescos estaba en manos del «Capitán» de la Compañía de Orsanmichele<sup>46</sup>. Si este encargo cae parcialmente fuera de la categoría de los efectuados por las familias patricias, en razón de su origen burgués y monástico, lo mismo puede aplicarse, y con mayor motivo, a otro mayor, el hecho a Andrea da Firenze por los dominicos de Santa María Novella en 1365, durante el período ascendente de la clase media inferior, para que pintara los frescos de la sala capitular del monasterio, financiado por el legado de un rico mercader, Buonamico di Lippo Guidalotti; además de las dos pinturas principales sobre el tema de la doctrina y jerarquía de la Iglesia (Láms. 96, 98, 99 y 100), los principales asuntos de estos frescos son el de la Pasión de Cristo (Láms. 67, 68 y 69) y la vida de San Pedro Mártir (Láms. 70, 72 y 73).

También los gremios, especialmente los poderosos gremios mayores, encargaban pinturas, aunque prefiriesen destinar los fondos cívicos a grandes empresas arquitectónicas y escultóricas. El Calimala, por ejemplo, decoró una capilla en San

Miniato (1335-42) y también encargó, probablemente, el retablo con la vida de san Miniato pintado por Jacopo del Casentino (Láms. 40 y 41), mientras el gremio de los banqueros encargaba en 1367 un retablo a Orcagna para Orsanmichele, con la vida de su patrón, San Mateo (Uffizi). Los encargos de retablos para la iglesia gremial de Orsanmichele, hechos por varios gremios y en los que se empleaban probablemente un gran número de artistas, proporcionan un ejemplo, desde el punto de vista artístico del poder relativo de los gremios mayores y menores<sup>47</sup>. En 1339 y, posiblemente, también en 1366, la *Signoria* decretó que el partido güelfo y los doce gremios mayores —entre los que también estaban incluidos los medianos— debían erigir cada uno un retablo de su santo patrón en uno de los pilares de esta iglesia, para celebrar allí su fiesta<sup>48</sup>. Los gremios menores no consiguieron hasta 1380, durante el período de predominio de la clase media inferior, el derecho a exhibir sus cuadros e, incluso entonces, cada dos gremios tenían que compartir un mismo pilar<sup>49</sup>. Las hermandades también encargaban grandes retablos, especialmente durante el período democrático: así, el mayor cuadro de altar de la época, el de Jacopo di Cione de la Coronación de la Virgen (Londres), fue encargado en 1370 por la Compañía de San Pedro para San Pietro Maggiore. En general, puede decirse que las hermandades hacían muchos encargos (algunas veces a cargo de un legado hecho con este propósito) de retablos y frescos y aun de tabernáculos para sus capillas, o para los hospitales<sup>50</sup> que estaban bajo su control.

Después de la rebelión de los *ciompi* fue la familia Alberti la que encargó las obras más importantes. Sus miembros, que eran los banqueros y mercaderes de lana más importantes de la ciudad, consiguieron retener su poder y riqueza gracias a una alianza con la clase media inferior. Hacia 1380, Jacopo degli Alberti empleó a Agnolo Gaddi para decorar el coro de Santa Croce con la historia de la Santa Cruz (Láms. 76 y 156), a cuya invocación estaba dedicada la Iglesia. El opulento Benedetto degli Alberti, durante mucho tiempo el político más importante de Florencia, encargó en 1387 a Spinello Aretino que pintara la vida de Santa Catalina en el oratorio de la Santa, en Antella (Lám. 82), la casa solariega de la familia, cerca de Florencia. El segundo encargo de Benedetto hecho a Spinello data del tiempo de su exilio después de la victoria de la reacción en 1387, y fue la decoración de la sacristía de San Miniato, la iglesia de los Olivetos, con la vida de su patrón, San Benito (Lám. 83). También los benedictinos, conservadores y aristocráticos, encargaban a Spinello grandes retablos, representando a la Virgen y a los santos o la Coronación de la Virgen, para sus distintos monasterios.

Revisaremos ahora dentro de las artes plásticas las obras más importantes de temas similares. En el período que nos ocupa, los encargos los hacían en términos generales las mismas personas que hacían los de las construcciones, particularmente los grandes gremios que actuaban en beneficio de la ciudad. Las principales empresas de este género estaban relacionadas, naturalmente, con la decoración escultórica del máximo esfuerzo arquitectónico de Florencia, esto es, la Catedral. La suntuosa decoración del inmediato Baptisterio, con sus tres puertas de bronce, luego tan famosas, y sus relieves estaban bajo la supervisión del Calimala. La primera de las puertas, obra de Andrea Pisano, refiere la historia de San Juan Bautista, patrón de la ciudad y del Baptisterio (1330-36). Los relieves alusivos a la



Salvación que Andrea Pisano, sus auxiliares y sucesores, —bajo la supervisión de la Lana—, realizaron para el Campanile catedralicio (Láms. 89, 91 y 107), serán comentados más tarde. En cuanto a la decoración de la fachada de la Catedral, proyectada en 1357 por Talenti, se encargaron estatuas de apóstoles, ángeles y santos, probablemente como parte de un ciclo mariano muy discontinuo. Tales obras que también habían citado bajo el control de la Lana, no se llevaron a efecto, intensamente y en gran número, hasta después de mediar los años ochenta, cuando había vuelto al poder la clase media superior. Aparte de la Catedral, el ciclo de esculturas más importantes es el de Orsanmichele, pues a consecuencia de la epidemia de 1348, la Compagnia de Orsanmichele recibió tantos donativos que pudo encargarse a Orcagna en 1349 un gran tabernáculo de la Virgen, con escenas de su vida, virtudes, profetas y estatuas de apóstoles (1352-1358)<sup>51</sup>.

Los artistas florentinos de la alta clase media que siguieron a Giotto fueron incapaces de mantener su alto nivel: El escultor Andrea Pisano (1273-1348), que fue casi contemporáneo de Giotto y había trabajado en los relieves del Campanile bajo su dirección y en estrecho contacto con él, fue el único que consiguió, como en los relieves de bronce de la puerta del Baptisterio, con la vida de San Juan Bautista (1330-1336), algo del severo estilo de Giotto<sup>52</sup>, aunque estas obras son más bidimensionales y recuerdan el ritmo lineal del gótico. Por regla general, la magnífica personalidad de Giotto tenía una cierta influencia negativa sobre sus sucesores, pues no podían igualarle; debido a ello, el estilo de Giotto, severo, sistemático, no pudo generalizarse. Además, la ideología de la alta clase media ya no poseía aquella suficiencia de los tiempos de Giotto. Las quiebras de las casas de Bardi y Peruzzi y la peste de 1348 produjeron un estancamiento en la actividad económica de la ciudad, empobreciendo y minando el poder de la alta burguesía, que tenía entonces que luchar continuamente contra las clases inferiores ansiosas de alcanzar mayores derechos. Incapaz de retener plenamente su anterior preeminencia y careciendo del victorioso impulso que con la ayuda de las clases inferiores le situó en el poder, la alta burguesía se veía obligada a hacer continuas concesiones —tanto ideológicas como artísticas— a dichas clases. Sin embargo, durante los años correspondientes a la primera generación del siglo XIV, y dado que su posición ideológica estaba ya consolidada, sus concesiones no fueron ni importantes, ni consistentes. Estilísticamente, esto implicaba, por un lado, que la pintura posterior a Giotto no era capaz ya de seguir el concepto severamente racionalista y la compacidad compositiva de dicho maestro, ni de mantener sus logros en lo que respecta a la claridad espacial y a la construcción de las figuras, acaso debido a que la situación ya no era tan favorable para la alta burguesía. Por otro lado, y a despecho, la pintura tampoco llegó a ser ni espiritual ni goticista, porque las circunstancias no eran lo suficientemente propicias a la media y baja burguesía, que aún estaban muy lejos de alcanzar la independencia ideológica. Tampoco debe olvidarse que la gran herencia de la pintura de Giotto era en sí una fuerza permanente que ejerció un cierto influjo durante todo el siglo. Considerando todo esto, podemos establecer que la alta clase media, desde 1300 a 1350, permitió la infiltración de una cierta tendencia hacia el emocionalismo y realismo en el detalle, que fue desbaratando lentamente los esquemas de composición de Giotto que se habían conservado superficialmente.

El grado en que el estilo de Giotto dependía de su propia personalidad podemos apreciarlo al examinar el de alguno de sus discípulos, por ejemplo, de los que trabajaban en Asís y en particular, de Taddeo Gaddi. Con objeto de demostrar cómo iba avanzando el proceso de desintegración en el taller de Giotto, y también cómo muchas de las pequeñas diferencias de acentuación contribuyeron a la creación de un estilo muy alejado del suyo, consideremos primero dos cuadros del círculo inmediato al de Giotto que traten del mismo asunto, la Crucifixión; los compararemos entre sí y los confrontaremos con otro cuadro que pertenezca a un círculo distinto. La Crucifixión de Munich, parte de un políptico del taller de Giotto (Lám. 20)<sup>53</sup>, aunque pintado probablemente en la misma época de los frescos de Santa Croce, está íntimamente relacionado con los primeros frescos de Giotto de la iglesia de Padua (Lám. 3), lo mismo en el grado de sentimiento que en la expresión de las figuras<sup>54</sup>. Pero el sufrimiento de María es más acentuado: en actitud desmayada, con la cabeza inclinada, se la vería caer si no la sujetaran sus dos compañeras asíéndola firmemente por debajo de los brazos, mientras que en las pinturas de Padua permanece erguida, apoyándose únicamente en un codo. Otra Crucifixión, la de Estrasburgo, realizada por un colaborador o discípulo cercano de Giotto, (Lám. 21), muestra un cambio bastante marcado en las proporciones de las figuras: son alargadas, góticas, y su lenguaje formal contribuye a acentuar el sentimiento con más intensidad que las vigorosas figuras de Padua o de Munich. Un ejemplo es el de la Magdalena que, con los brazos levantados, se aferra a la Cruz con desesperación, continuando la línea vertical a través de la figura de Cristo, mientras que en la pintura de Padua, la Magdalena es una figura maciza y arrodillada, como lo es también la de San Francisco que figura en el mismo lugar en el cuadro de Munich. En una tercera Crucifixión (Nueva York, Col. Kress), no perteneciente al taller de Giotto, ni siquiera a la pintura florentina, aunque sí influida por ella, ya que fue pintada en la vecina Romagna (Lám. 22)<sup>55</sup>, sólo son aparentes pequeños cambios, si se la compara con el cuadro de Estrasburgo, aunque éstos marquen una enorme diferencia. La tabla de la Col. Kress, con su extremado apasionamiento, contiene todas las características descritas comúnmente como «mórdicas». En cualquier caso, es en cierto grado un cuadro «popular», giottesco, o, más bien, postgiottesco, que muestra al mismo tiempo el poder de expresión de Pacino; pintado seguramente para un estrato social cuyo nivel cultural difería un tanto del de Giotto. Las figuras aún se distienden más que en el cuadro de Estrasburgo; Cristo en la Cruz se delinea en pronunciadas curvas góticas, mientras que otras figuras, como las de la Magdalena y San Juan, son rígidas y envaradas. Todos los testigos tienen una expresión de angustia que raya en lo grotesco. Con la cabeza levantada, mirando hacia la Cruz, San Juan retuerce las manos con tremenda desesperación; su figura marca una línea alargada y rígida que se recorta sobre el cielo, uno de los codos doblado hacia arriba, y los pliegues del manto caen pesadamente hacia atrás; cada uno de estos detalles concuerda con la expresividad de la línea vertical de su figura, que contrasta con la sosegada actitud del San Juan de la Crucifixión, realizada por un discípulo florentino de Giotto, que figura en la colección Berenson, de Florencia<sup>56</sup>. Esta obra, a pesar de su aparente proximidad a Giotto y su indudable relación con Florencia, es la negación completa del equilibrado concepto de aquí y de su idioma formal.

La desintegración lenta del estilo de Giotto en manos de sus mismos discípulos difícilmente puede ser comprobada mejor que en Asís. Las obras individuales realizadas en el estudio de Giotto hacia la segunda década del XIV sin su inmediata participación, revelan cierta vacilación entre las inclinaciones «clásicas» del maestro y la corriente general que tiende hacia el realismo del detalle, puramente gótica, como puede apreciarse especialmente en el ciclo de la Niñez de Cristo, en el brazo izquierdo del crucero de la Iglesia Baja de Asís, y en los frescos de la capilla de la Magdalena, en el mismo templo. Los pintores que realizaron tales ciclos abandonaron la disposición centripeta de Giotto con objeto de obtener mayor espacio narrativo; el número de las figuras es mayor, están más individualizadas, y sus movimientos son más vehementes, más apasionados y más graciosos; algunas veces predomina el paisaje <sup>57</sup>, y la arquitectura es más rica y más gótica. En qué extensión puede un medio distinto al superburgués de Giotto implicar un cambio necesario en el tema y el estilo de Giotto, se aprecia en otro ciclo de frescos de la Iglesia Baja de Asís, el de la bóveda del crucero, que ilustra la Gloria de San Francisco, con las alegorías de los tres votos franciscanos (Lám. 90). Más tarde discutiremos éstas; de momento, es suficiente consignar que en el santuario franciscano de Asís había que impresionar a los peregrinos, a la masa del pueblo con asuntos eclesiásticos populares que estuvieran a su alcance, y así el estilo de Giotto se trasmataba dentro de su propio taller en algo popular y hierático: se empleaban fórmulas puramente esquemáticas y las figuras se disponían en hilera. Es posible que el artista, un discípulo de Giotto, llamado Maestro de la Bóveda de Asís (Maestro delle Vele), que probablemente pintó también los frescos de la Niñez de Cristo mencionados arriba, por este tiempo ya se hubiera separado del maestro.

Lo mismo ocurrió cuando el discípulo de Giotto, Taddeo Gaddi (muerto en 1366), pintó, ayudado de sus discípulos, un enorme fresco en el refectorio de Santa Croce, el de la Alegoría de la Cruz (Lám. 24), ilustrando la doctrina de los Redención, es decir, el Arbol de la Vida de San Buenaventura, tema favorito de los franciscanos. Sería difícil concebir un tema tan «popular» y, consecuentemente, tan arcaico y esquemático de composición, en la obra de Giotto, sobre todo en la dedicada especialmente al mundo de la clase media superior. Taddeo tuvo necesariamente que inspirarse en el esquema arcaico de la composición de Pacino (Lám. 18), que también estaba basada en San Buenaventura. En lugar de escenas de la Vida de Cristo, los medallones contenían los textos de San Buenaventura. Al final de las ramas estaban representados los Apóstoles como profetas de Cristo, sosteniendo en la mano una filacteria con su profecía. Bajo el follaje y en la parte inferior del cuadro, se arrodillaban los Cuatro Evangelistas. La parte alta de la composición contenía varias filacterias e inscripciones, y toda la obra es en conjunto de un carácter teológico más definido que el de la obra de Pacino, con su ilustración detallada de la vida de Cristo. Pero, por otro lado, Taddeo dedica la parte baja a un relato de la Crucifixión: San Francisco abraza el tronco de la Cruz, a su lado se sienta San Buenaventura, el autor de la alegoría, sosteniendo en sus rodillas una filacteria con las palabras de su invocación a la Cruz; un poco más allá, hacia la derecha, hay otros dos santos franciscanos, San Antonio de Padua y San Luis de Toulouse y, para equilibrar el conjunto, Santo Domingo, actuando como espectadores. Hacia la izquierda (cerca de la pequeña figura del donante, una

monja) figuran los testigos bíblicos de la Crucifixión. Debajo, hay una representación de la Última Cena donde aparece por primera vez en el arte florentino la figura de Judas en un extremo de la mesa, aislada del resto de los discípulos <sup>58</sup>. Todo el árbol está rodeado de escenas de las vidas de Cristo, San Francisco y San Luis de Toulouse <sup>59</sup>, y también hay una escena de la vida de San Benito. De esta manera, la representación del Arbol de la Vida proporcionaba una buena oportunidad para hacer propaganda efectiva en favor de la Orden franciscana, y revela, además, un gran interés por el arte simbólico.

Los cuatro paneles de Taddeo para los armarios de la sacristía de Santa Croce, con las vidas de Cristo y de San Francisco (paneles que ahora están distribuidos entre la Academia de Florencia, la colección Ingenheim, Reiszewitz y Berlín) también fueron pintados con destino a la Orden franciscana. De ellos, doce ilustran la vida de Cristo, y otros tantos la de San Francisco: reflejo del concepto monástico del paralelismo entre ambas vidas. En la Natividad, la Virgen aparece arrodillada: el primer paso, tomado del popular Pacino hacia la interpretación tierna aunque hierática de este tema, cuyo punto álgido se alcanza a finales del siglo cuando María se arrodillaba adorando al Niño (Lám. 28) <sup>60</sup>. El empleo que Taddeo hizo del tema —lo mismo que de otros del mismo ciclo— se debe probablemente a la influencia de los sermones y escritos del anacoreta agustino Fra Simone Fidati, que actuó en Florencia entre 1333 y 1338 <sup>61</sup>. Además, la manera de componer la Resurrección es el punto inicial del desarrollo de este modo de representar a Cristo que, siguiendo a los teólogos, (el mismo San Buenaventura), ya no aparece saliendo del sepulcro, sino flotando en el aire, preludiando su glorificación y prometiendo la resurrección del hombre <sup>62</sup>. Por eso el arte de Taddeo, a diferencia del de Giotto, siempre revela influencias clericales y monásticas, al tiempo que un gran interés por la teología.

Incluso en la capilla de los Baroncelli (1332-1338) de Santa Croce, Taddeo Gaddi siguió en ciertos motivos los sermones de Fidati <sup>63</sup>; un hecho difícil de imaginar en los círculos de la alta burguesía de la generación precedente, si consideramos la mentalidad más creadora y segura de sí de Giotto y de sus protectores. En estos frescos de Taddeo Gaddi aparece por primera vez en Florencia, y en la escena de la Anunciación, el motivo de la Virgen sentada humildemente en el suelo; motivo que sin duda está basado en inspiraciones teológicas, dado que la respuesta de María al Ángel (*Ecce ancilla Domini*) es presentado a menudo como ejemplo de humildad por los escritores teológicos <sup>64</sup>. En cuanto al estilo, los frescos muestran un desarrollo semejante, por ejemplo, a los de la capilla de la Magdalena, en Asís; la obra de Taddeo carece de la grandeza, dramáticamente concentrada, de Giotto, pero por el contrario, está llena de espirituales trazos al mismo tiempo que de observaciones naturalistas. Así, el Ángel de la Anunciación aparece —caso por primera vez en la pintura monumental— precipitándose en vuelo desde los cielos. La Anunciación del Ángel a los Pastores queda tratada como escena independiente, sucedida a la luz de la luna (Lám. 26), y de igual manera se narra la escena nocturna en que la estrella se deja ver por los tres Magos. Por lo demás, los motivos buscados por Taddeo requerían ser tratados con profundidad; en la Anunciación a los Pastores separa por primera vez el plano del fondo, insertando un espacio medio que rompe las sólidas masas montañosas, heredadas

de Giotto, en confusos y pequeños fragmentos, bien que sin que ello baste para eliminar la desproporción entre los varios elementos de la composición<sup>65</sup>. Lo que vemos en Taddeo es el arte de Giotto en proceso de desintegración, tanto respecto de su austero y heroico contenido<sup>66</sup> como en cuanto a lo tectónico de la composición y a la modelación plástica de las figuras. Todas las innovaciones más avanzadas, atrevidas y personales de Giotto han tenido que ser sacrificadas, mientras triunfan los detalles pintorescos y el gusto por los experimentos de perspectiva<sup>67</sup>. Suplantado el concentrado colorismo de Giotto, podemos ver ahora los comienzos de un realismo detallista del color. En fin, es el arte de una clase media superior un tanto «preciosista» en sus gustos, un arte solo incompletamente expresivo del panorama «típico» superburgués.

Otro aspecto de estos cambios postgiottescos, especialmente en lo que se refiere al realismo detallista, es la afirmación del influjo de la pintura sienesa en Florencia. Pero para comprender en su totalidad esta relación durante la etapa postgiottesca, será necesario tratar toda la cuestión de intercambios artísticos entre Florencia y Siena desde sus orígenes más remotos.

Si el arte de Giotto, tan moderno en contenido como en forma, mantuvo con dificultad su posición en una ciudad tan avanzada como Florencia, habría de encontrar mayores obstáculos para su difusión en los centros artísticos extranjeros más atrasados. En razón de su modernidad, este estilo sólo pudo ser trasplantado lentamente, paso a paso, y con las necesarias modificaciones, a otros países europeos, donde el auge de la clase media urbana había comenzado después y avanzaba también más lentamente que en Italia; en dichos países, sin embargo, el nuevo carácter del sentimiento religioso necesitaba también modificaciones tanto en el contenido como en la forma artística. A través de la Curia, que entonces residía en Avignon, pudo pasar a Francia el nuevo arte de la clase media florentina y llegar después a otras partes de Europa; porque, entonces, ya lo hemos repetido, la Curia estaba al día, era una institución «moderna» y Avignon era, en consecuencia, el centro intelectual de toda Europa<sup>68</sup>.

Pero es también muy significativo que el vínculo entre Florencia y Avignon fuera forjado por los artistas sieneses. La ciudad-estado de Siena tenía una estructura social de un tipo intermedio entre la de Florencia y la de Francia, menos industrializada y superburguesa que la primera, y más avanzada desde el punto de vista de la clase media que la segunda. Tanto en Siena como en Florencia, era la alta burguesía la clase gobernante a finales del siglo XIII y durante la primera mitad del XIV. Sin embargo, la nobleza era mucho más poderosa que la de Florencia de la misma época, y tenía aterrorizado al territorio y a menudo a la misma ciudad<sup>69</sup>; las luchas callejeras entre personas de distintas facciones eran frequentísimas. La alta burguesía no había alcanzado el mismo desarrollo económico ni la seguridad política de que gozaba la florentina. Incluso en la cumbre del poder, su mentalidad estaba mucho más cercana a la de la nobleza y a la pequeña burguesía que lo estuviera nunca la de Florencia; al mismo tiempo, los dos últimos grupos, a menudo aliados, representaban, de hecho, una continua amenaza contra la supremacía del estrato superior de la clase media, hasta que en 1355 consiguieron derrotarlos. Correspondiendo a esta estructura social, el gusto artístico de la clase media sienesa más atrasada se sentía menos atraído, por lo general, hacia el arte seglar racionalis-

ta y más hacia las distintas formas del gótico tardío, más relacionado con el arte del pasado y más influido por el sentimiento religioso, que la alta burguesía de Florencia (particularmente hacia el año 1300)<sup>70</sup>. Lo dicho se podía referir especialmente a ciertas tendencias artísticas aristocráticas y cortesanas de la alta burguesía de Siena y guarda relación con las condiciones artísticas de las repúblicas italianas, pues fue precisamente esta corriente del arte sienés la que dio carácter gótico a la herencia de Giotto, siendo esta forma la adoptada por los países del Norte.

El principal representante de esta tendencia sienesa es Simone Martini (1285?-1344), que fue llamado a Avignon por la Curia en 1340<sup>71</sup>. Seguidor en principio de Duccio, Martini tergiversó el arte severo de Giotto, con su unidad compositiva y su tratamiento del espacio, en un estilo que se aproximaba al de los países nórdicos, más atrasados, y que, por lo tanto, era más fácil de comprender. En éste se acentúa el aspecto emocional del tema y la forma idiomática ornamental y decorativa del gótico tardío, con sus coloraciones y su realismo en el detalle. En el ritmo lineal del arte cortesano de Martini (Lám. 138), las curvas de sus delgadas figuras son muy pronunciadas; pero en el siglo XIV esto no constituye tan sólo el medio de expresión de un arte aún profundamente anclado en el trascendentalismo religioso, como cuando las primicias del gótico triunfaban en los países del norte, sino el desarrollo preciosista y elegante de dicho arte. En el estilo que en su última época desarrolló en Francia, cuando trataba de adaptarse al arte francés, Martini unió el idioma de formas del más elegante y postrer gótico y su sutil y delicado sentido colorista con las innovaciones artísticas de Florencia y de Toscana, en general, dando lugar al enriquecimiento de la materia, a la animación interna del contenido y a un ubicuo naturalismo. Muy fácil de captar, cautivador y relativamente moderno, el arte de Martini ejerció considerabilísimo influjo, por vía de Avignon sobre toda Europa<sup>72</sup>, llegando a ser un factor muy importante en la formación del nuevo estilo internacional (el gótico cortesano), que a fines del siglo XIV fue adoptado en los países nórdicos, tanto en las cortes como en los centros burgueses (París, Dijon, Colonia, Praga)<sup>73</sup>.

Había de ser necesariamente en Siena donde la tendencia al goticismo y a emocionalizar a Giotto fuera más directa y pronunciada; pero el gótico tardío y aristocrático de Martini sólo es una de las varias corrientes artísticas de la alta burguesía sienesa. Otra tendencia, más afín con la mentalidad de la pequeña burguesía, concedía mayor importancia al aspecto emocional que al goticista. Pietro Lorenzetti, seguidor de Duccio, en su ciclo de la Pasión de la Iglesia Baja de Asís, transforma el estilo de Giotto infundiéndole mayor vehemencia y expresividad además de un mayor realismo en los accesorios<sup>74</sup> (características especialmente notables en las obras de su taller) que aquél en el ciclo de la Niñez de Cristo, del crucero opuesto de la misma Iglesia; una modificación semejante se observa también al comparar los frescos de Pietro en Santa María de Siena, que representan la vida de San Juan Bautista y la de San Juan Evangelista (Lám. 31) con los de Giotto sobre el mismo asunto (Lám. 30). El apasionado Descendimiento de la Cruz de Pietro Lorenzetti, en Asís —con el cuerpo de Cristo caído hacia atrás sin vida, la cabeza y los brazos colgantes, mientras que los que le rodean apenas pueden contener su dolor—, es con seguridad la representación más asombrosa de su época sobre dicho asunto. En este cuadro, el arte sienés ha tomado unas veces de

Duccio, otras de Giotto, los elementos que necesitaba para su propósito. De Giotto, el principio de la unidad espacial, la capacidad de dar expresión coherente a la materia plástica. Al mismo tiempo con respecto a Duccio, Pietro intensifica la capacidad de observar y copiar el detalle psicológico y naturalista proyectándose con gran sensibilidad en cada una de las figuras que representa<sup>75</sup>. Si el carácter gótico que Martini comunica al estilo de Giotto se refiere principalmente a la forma y a la línea, Pietro Lorenzetti dramatiza a Giotto haciéndole más realista, mientras que considera al idioma formal algo secundario. Pietro viste a menudo a sus figuras con atuendo contemporáneo y procura pintarlas de la forma más realista posible, con objeto de hacer más comprensible su lenguaje al espectador. Y, aunque las diferencias entre Pietro Lorenzetti y Martini son considerables, no dejan de fundirse a menudo, porque, si bien ambos pintores representan tendencias artísticas de la alta clase media sienesa, dichas tendencias no reflejan la esencia real y sólida de esta clase, sino más bien la fluctuante mentalidad de la alta burguesía al intentar entrar en contacto con las restantes clases sociales. Detrás de las corrientes estilísticas de Martini y de Lorenzetti, fluye la tendencia superburguesa hacia la aristocracia y hacia la pequeña burguesía, dos clases que, en definitiva, estaban igualmente atrasadas culturalmente y más cercanas entre sí que lo estuvieran respecto a la alta burguesía, que solían considerar demasiado avanzada.

Hay, sin embargo, una corriente artística que corresponde al espíritu de la alta burguesía sienesa: es el arte avanzado de Ambrosio Lorenzetti, el hermano de Pietro<sup>76</sup>. Sentía este pintor profundamente lo que pintaba en sus grandes cuadros religiosos, y los frescos que representan al Gobierno de Siena (en el Palazzo Pubblico de la ciudad) son monumentales, impresionantes por su naturalismo, aunque, a pesar de la riqueza, su tono es mucho más sosegado y preciso que el de Pietro. Este también había luchado con problemas de espacio y perspectiva, pero las representaciones del espacio y el paisaje de Ambrosio, que también superaron los hallazgos de Duccio, son mucho más consistentes en su desarrollo y demuestran una audacia y una libertad nunca alcanzadas hasta entonces; revelan además una gran sutileza colorista, combinando la plasticidad giottesca con suaves contornos pictóricos; sin embargo, el juego gótico de las líneas nunca llega tan lejos como en la obra de Martini.

Ahora que ya hemos tomado contacto con las corrientes principales de la pintura sienesa, no hallaremos dificultad en apreciar el grado en que la pintura florentina de la clase media reaccionó ante las tendencias que se desarrollaron después de la muerte de Giotto, y cómo encontró expresión en Florencia la influencia sienesa. La Florencia del siglo XIV permanecía bastante incólume ante el influjo del estilo internacional de Martini (porque, aunque en realidad dicho estilo se había originado allí, se había alterado con el tiempo), dado que no era ni lo bastante aristocrático ni lo suficientemente pequeño burgués para el gusto del momento. La alta clase media florentina aún se sentía relativamente sólida e ideológicamente segura para que este nuevo estilo, francamente gótico, de Martini, especialmente en su forma francesa, pudiese ejercer un influjo real y profundo. Y lo mismo sucedía en lo que al estilo de Pietro Lorenzetti se refiere. Cualquier influjo sólo puede ser efectivo si sigue la dirección del desarrollo comenzando con anterioridad. Así, según el reciente desarrollo social de Florencia, era posible im-

pulsar una tendencia hacia lo emocional, un cierto grado de realismo en el detalle o un ligero recuerdo del gótico, pero no un estilo demasiado expresivo o un modelo gótico arbitrario. Como ya hemos apuntado, el arte de Giotto, con su alta calidad y su severidad formal, y dadas las condiciones sociales de su tiempo, sólo podía tener un efecto, llamémoslo paralizante, sobre sus sucesores de menor altura y así, en el cambio estilístico que necesariamente tuvo lugar, cada artista siguió una u otra de las corrientes menos extremas del arte sienés. Porque Siena, de estructura social más democrática, aunque con cierta inclinación hacia lo aristocrático en su ideología, podía ofrecer a los artistas de la vacilante clase media superior florentina unas tendencias más moderadas y adaptables. Por eso hacia los últimos años de la segunda década del XIV, Ugolino principal de Duccio, pintó el retablo del altar mayor de Santa Croce con numerosas escenas de la Pasión (ahora dispersas en Berlín, Londres y en la Col. Cook, de Richmond), uno de los encargos más importantes de la época. Con su afición al arte emocional, los franciscanos —que también estuvieron relacionados con el Maestro de Santa Cecilia y con Pacino— estaban en principio bien predispuestos a la escuela sienesa<sup>77</sup>. Más apropiado para el gusto artístico de los franciscanos que Simone Martini o Pietro Lorenzetti (del que había retablos en varias iglesias florentinas), y más capaz de formar el lazo de unión entre Florencia y Siena, era Ambrosio Lorenzetti, que desplegó en Florencia considerable actividad durante prolongadas estancias<sup>78</sup>; este pintor también estaba influido por la pintura de Giotto y puede decirse que es su arte el que más adecuadamente corresponde con la situación de la clase media superior florentina del momento.

Esta es la razón por la que Maso di Banco (mencionado entre 1343 y 1353), que personificaba más que ningún otro artista florentino el estilo de la sección más sólida de la alta burguesía, fuera tan ampliamente influido por Ambrosio. En la capilla de los Bardi, capilla de los banqueros del Papa, de Santa Croce, pintó (probablemente hacia 1400) la vida de San Silvestre, que, en su estrecha asociación con el bautismo del emperador Constantino, era un asunto típico del poder de la clase superior en alianza con la Curia. Estos frescos combinan la manera de componer de Giotto con un despliegue de perspectiva y, sobre todo, con el ilusionismo pictórico de Ambrosio que revela un notable sentido del *sfumato*<sup>79</sup>. Resulta profundamente dramático y poco habitual en Florencia ver enfrentada la figura del donante del fresco, uno de los Bardi, saliendo de su tumba, arrodillado, en un valle desierto y rocoso, con la de Cristo rodeado de los ángeles del Juicio Final tocando sus trompetas en la parte superior, y ambas separadas por un amplio espacio vacío (Lám. 33)<sup>80</sup>.

Bernardo Daddi (que trabajó entre 1312 y 1348), el otro artista de la alta burguesía, como trabajaba para una clientela más amplia, expresa mejor la tendencia vacilante del momento. Al principio estuvo bastante influido por Giotto y también por el Maestro de Santa Cecilia, pero cayó más tarde bajo el influjo de la pintura sienesa, sobre todo de la de Ambrosio —aunque también de las de Pietro Lorenzetti y Martini—, perdiendo su anterior relación con Giotto al hacer derivar el arte de éste de carácter superburgués hacia el del Maestro de Santa Cecilia, más popular, siendo el resultado una especie de síntesis de los dos.

Igual que el Maestro de Santa Cecilia, cuyo discípulo pudo haber sido, Daddi

creó un arte vívidamente narrativo con figuras muy alargadas y expresivas y también bidimensional, característica esta última que se fue haciendo cada vez más pronunciada<sup>81</sup>. Pero su tipo de figura plana difería bastante de las del Maestro de Santa Cecilia, debido al hecho de que Daddi había pasado por la escuela plástica de Giotto, además de haber asimilado muchos elementos del gótico sienés, por lo menos en su forma más restringida. Los sensibles contornos de las figuras de Daddi —unas veces muy góticos de carácter, otras menos, a veces nada— predisponían a la emoción tierna y lírica, pero las posibilidades de este artista eran muy amplias: sabía dar expresión tanto a la violencia como a la ternura. Su genio tendía hacia la espiritualidad, y si al acentuarla se alejaba del equilibrado racionalismo de Giotto, se acercaba, en cambio, al Maestro de Santa Cecilia y a la pintura sienesa.

En Daddi predomina una inclinación lírica y sensitiva; él inventó numerosas variaciones en la manera de representar la tierna relación existente entre la Virgen y el Niño Jesús; las flores y los pájaros absorben su atención<sup>82</sup>; los ángeles sostienen flores delicadas, y a menudo coloca un vaso con lirios o azucenas, dispuestas de manera decorativa ante el trono de la Virgen como hacían los sieneses (Lám. 34). Esta es la forma en que se representó a la Virgen más oficial o, por así decirlo, más «municipal» de todas las de la época, la Virgen de Daddi, para el altar del tabernáculo de Orcagna de Orsanmichele (1347). La escena de género en la que María enseña a leer al Niño, aparece en Florencia probablemente por primera vez con Daddi (Museo de Parma). En la obra de este artista encontramos, también por primera vez, un tipo de Virgen representativa de los períodos más o menos democráticos y de los círculos más o menos humildes: la Virgen que se sienta en el suelo, generalmente en un cojín, y que simboliza la virtud franciscana de la humildad. Este motivo, cuyo origen se asocia con la mentalidad espiritualista, acaso fuese empleado por primera vez por Simone Martini<sup>83</sup>, difundiéndose con mayor amplitud en la Toscana, además de en los estados pequeño-burgueses de las Marcas y de Umbria, siendo probablemente Daddi quien lo introdujo en Florencia o, acaso, su discípulo de las Marcas, Allegretto Nuzi<sup>84</sup>. En la escena de la Natividad, del retablo doméstico de Daddi, en el Bigallo (1333), María está sentada en el suelo y abraza al Niño Jesús contra su pecho<sup>85</sup>, siendo éste el primer paso hacia la Virgen de la Humildad que forma grupo aparte. La primera Virgen aislada de Daddi aparece en el reverso del retablo de la Col. Parry, de Highnam Court, hoy bastante deteriorado (pintado en 1348 para la iglesia de San Giorgio, de Rubella, cerca de Florencia), y la representa sentada muy baja, probablemente en un cojín. Desde entonces tanto los franciscanos como los dominicos encargan con bastante frecuencia este tipo de Virgen, pero en especial los últimos; ya hemos hablado de las interpretaciones teológicas y simbólicas de este motivo, que consiguieron hacer olvidar su significado primitivo<sup>86</sup>.

Las representaciones de la vida de la Virgen y las muchas vidas de santos de Daddi están concebidas de un modo tierno y narrativo; las huestes de ángeles juegan un papel importante, al mismo tiempo que aumentan las escenas de género; por ejemplo, en los paneles de la predela del Nacimiento de la Virgen (Lám. 36) y de la Natividad (Lám. 29) pertenecientes al gran retablo de la Virgen y los Santos destinados a la iglesia vallombrosana de San Pancracio (Uffizi), Daddi nos sorprende con un rico despliegue de ropajes, ricos materiales y arquitecturas.

Como ya hemos apuntado, la ternura de los cuadros de Daddi no excluye en ningún modo un fuerte acento dramático, como demuestran los violentos gestos y posturas de las figuras de la lapidación de San Esteban o de la quema de San Lorenzo en la parrilla, de la capilla de Pulci (S. Croce), sin embargo, la Crucifixión es uno de sus temas preferidos. En el concepto expresivo de este asunto sigue la misma representación que hemos visto nacer y desarrollarse en el taller de Giotto variando el estilo de éste. Aunque Daddi en estos cuadros muestra más moderación que Pacino, debido a su mentalidad superburguesa y más refinada, la silueta de la Virgen al pie de la Cruz no deja de tener dramatismo<sup>87</sup>. La primera representación de la Virgen lamentándose, sentada en el suelo a los pies de la Cruz, que aparece en Florencia también sale de su taller (Fogg-Museum, Cambridge, U.S.A.). Esta nueva interpretación se acentúa en los cuadros de Daddi con el empleo de un colorido delicado y preciosista y de colores «changeantes» (rojo-amarillento, rojo-verdoso).

Tanto en sus raíces como en los elementos que lo constituyen, el arte expresivamente narrativo de Daddi resulta paralelo en su complejidad al del Maestro de Santa Cecilia. La fusión de los elementos estilísticos —los que tienden a lo popular, por un lado, y los que tienden hacia lo aristocrático, por otro— son tan difíciles de diferenciar como en el Maestro de Santa Cecilia o en la pintura sienesa, pero se observa que las obras que tienen marcados indicios de haber sido ejecutadas por la mano de Daddi tienden a lo aristocrático, mientras que las que llevan el sello de su taller<sup>88</sup> son de carácter mucho más popular de lo que podían haber sido las del Maestro de Santa Cecilia. Todo el estilo compositivo de Daddi —y Daddi es el artista determinante del arte de estas décadas— corresponde exactamente a la mentalidad de la alta clase media florentina de su generación que ya no se siente tan segura de sí, y que se ve obligada a acomodarse en tal o cual aspecto a la clase media inferior, y al mismo tiempo, que por haber perdido algo de su severidad puritana revela una cierta inclinación hacia lo aristocrático. Esta situación ideológica, bastante compleja, se caracteriza por la creciente popularidad de los retablos portátiles pequeños, delicadamente pintados, que son también un signo de la intimidad y exclusividad de la devoción religiosa del momento. Así estos rasgos que ya se observan en Giotto y Pacino, son patentes en Taddeo Gaddi y quedan completamente establecidos en Daddi. Estos pequeños retablos tienden a ser cada vez más delicados y sentimentales<sup>89</sup> y, como característica de este tiempo inseguro, la Crucifixión es, además de la Virgen, el tema más popular.

—La nueva intensificación del sentimiento religioso, comprensible en las clases bajas, implicaba al propio tiempo una mayor confianza en la Iglesia por parte de la clase media alta en aquellos tiempos de creciente inseguridad. Así, el tríptico de Daddi con la Coronación de la Virgen en la tabla central, otro tema que se haría muy popular desde este pintor, y que se conserva en Berlín, no sólo revela mayor delicadeza que el retablo de la capilla de Baroncelli, del mismo asunto, pintado en el taller de Giotto, sino también una vuelta a la jerarquía ortodoxa de las nueve órdenes de ángeles, siguiendo fielmente a Dionisio Areopagita, que ya había abandonado Giotto<sup>90</sup>. Tampoco es un hecho casual el de que en tiempos de Daddi y de su generación crecieran en número los encargos de los dominicos, pues en estos se expresa claramente toda la política de concesiones a la clase media inferior que

la situación de Florencia requería y, en consecuencia, la creciente tendencia hacia un arte ortodoxo y conservador. Los tres santos franciscanos que aparecen en los paneles que se conservan de la predela del retablo de Daddi para Santa María Novella, el resto del cual se ha perdido, y que fue donado por el dominico Guido Salvi (1338), ilustran la leyenda de Santo Domingo y de San Pedro Mártir en un estilo verdaderamente naturalista y vivaz (Universidad de Yale; París, Museo de las Artes Decorativas, Museo de Posen). Uno de ellos representa la visión de Santo Domingo —tema que contiene todo el programa de la orden— en la que los santos Pedro y Pablo se aparecen al Santo y le entregan el libro y la espada<sup>91</sup>. También recibió Daddi el encargo, acaso un poco antes de su muerte, de pintar el altar mayor de Santa María Novella con la Coronación de la Virgen rodeada de ángeles y de santos. La tabla (Academia de Florencia) fue realizada por un discípulo y es una monótona repetición de las pinturas habituales sobre la Coronación de la Virgen, con los santos colocados sistemáticamente en hileras paralelas predominando naturalmente en ésta los santos dominicos. Acorde con la mentalidad dominica y con la tradición de hieratismo artístico, esta obra contrasta fuertemente con la que fue pintada veinte años antes por Ugolino para el altar mayor de la iglesia franciscana de Santa Croce, en cuyas predelas figuraban animadas escenas de la Pasión. Esta obra floja de un discípulo carece de la sensibilidad tan característica de Daddi, aunque la de éste no sea tan intensa como la de Ugolino.

Como pintor más importante de su tiempo, a pesar de que su arte ya tenía algo de popular, Daddi influyó sobre los artistas más modestos, como el ilustrador Biadaiole o el Maestro de las Figuras Dominicas, que trabajaban para un público mucho más amplio y menos cultivado. Pero así como Daddi, el artista de la alta burguesía, tiene como precedentes a Giotto y al Maestro de Santa Cecilia; estos artistas menores están influidos no sólo por el último, sino aún más por Pacino, cuyo estilo prolongan y desarrollan. Ahora que el arte se iba haciendo de carácter más popular, era inevitable que se dejase sentir el estilo de los artistas más arcaicos y populares del período anterior, en el círculo de Daddi. El lenguaje de tales artistas menores, lo mismo que el de Daddi, es bidimensional y expresivo, mostrando un alargamiento semejante en sus figuras, pero sus tipos no son capaces de expresar los variados matices de la emoción: son mucho más toscos, más convencionales y envarados, más esquemáticos de color; la influencia sienesa es tan vigorosa como en la obra de Daddi, pero está expresada de manera distinta y traspuesta a clave diferente. El puente estilístico entre estos maestros arcaico-populares de segunda fila, de la misma generación de Daddi y las principales obras realizadas por éste, se tiende a través de numerosas pinturas, a menudo retablos domésticos, pintados por artistas del taller de Daddi<sup>92</sup>. Con sólo comparar dos retablos de Santa Catalina realizados por dos artistas de este círculo comprobaremos la facilidad con que los pintores del taller de Daddi se dejaban ir hacia un medio completamente popular. El primero (Lám. 37), pintado para la Catedral (donde está todavía), que muestra a la Santa acompañada por un distinguido donante, probablemente de la familia Guadagni de banqueros, está muy cerca de Daddi y tiene bastante de la gracia propia de su arte<sup>93</sup>. El otro (Academia de Florencia) de la iglesia de San Pietro Scheraggio y pintado posiblemente para la capilla de

la Compañía de la Ninna, muestra a la Santa en la misma actitud frontal y sujetando con la mano izquierda un libro colocado de manera parecida, pero difiere completamente por su envaramiento y rigidez. Dos ángeles coronan a la Santa, motivo popular bastamente desusado, que le hacen parecerse algo a la Virgen. Santa Catalina da la impresión de que no tiene miembros y está completamente inmóvil, su atuendo, más recargado y elaborado que el de la otra Santa Catalina, cae rigidamente alrededor de su figura sin revelar el menor indicio de pliegues.

También pintaba por entonces otro artista de interés y de alguna importancia que aunque no trabajaba para la alta burguesía, sí lo hacía para un público adinerado, y cuyo estilo le llegaba directamente de Pacino y del Maestro de Santa Cecilia, pero con ciertas influencias de Daddi y Lorenzetti. Activo también durante el segundo cuarto de siglo, su nombre es conocido como el del ilustrador Biadaiole<sup>94</sup> por el manuscrito del comercio de grano florentino, el llamado *Biadaiole florentino* (Láms. 110, 111 y 112), que fue ilustrado por él y era propiedad de un rico comerciante de granos. Ya hablaremos de estas ilustraciones bastante influidas por el arte sienés, cuando nos ocupemos del arte profano. Pero vale la pena señalar que el artista que trató con más realismo los temas no religiosos del siglo, y el que más cerca estuvo de la vida diaria de la Florencia del XIV, produjo también un retablo dominico típico, su obra principal después del manuscrito Biadaiole. Este retablo que ahora figura en la Col.-Lehmann, de Nueva York<sup>95</sup> tiene cinco paneles, y el gablete, inspirado en el Arbol de la Vida de Pacino, contiene una turbulenta representación del Juicio Final; al mismo tiempo incluye el motivo hierático de dos ángeles sosteniendo filacterias que llevan los nombres de los elegidos y de los condenados. En las tablas además de la Natividad y de la Crucifixión, está representada la Virgen con dos santos, el más importante de los cuales es el dominico San Pedro Mártir, y todo un panel está dedicado a la gloria del maestro Santo Tomás de Aquino (Lám. 52). A su lado hay dos santos con filacterias en las manos que probablemente representan dos evangelistas inspiradores del Santo; de la figura del maestro salen rayos que descienden sobre el auditorio formado por frailes y seglares sentados en primer término, mientras que justo a los pies del Santo está la figura postrada del filósofo librepensador, Averroes, a quien ha derribado la potencia de los rayos de Aquino. Otro panel representa la Natividad con gran realismo de género — especialmente en el lavado del Niño — y, sobre todo, con una sorprendente espontaneidad. Las figuras de este retablo, o están tratadas con alargamiento, aunque no de carácter muy gótico, o son macizas y pesadas; pero todas ellas, sin embargo, tienden a ser ornamentales y sus gestos espontáneos acentúan los contornos del cuerpo. Esta mezcla de dogmatismo teológico y de realismo vívidamente expresivo, y el simultáneo una abierta actitud ante la vida con la total sumisión al espíritu didáctico-ecclesiástico de los dominicos, proporciona una clara imagen artística de la mentalidad de la clase adinerada.

Tan amplio o más que el de Biadaiole, fue el público del Maestro de las Figuras Dominicas, que actuó durante los años de la cuarta y quinta década bajo el influjo directo del primero, de Pacino y de Daddi. Incluso el nombre por el que es conocido —derivado de su obra principal— en la literatura y en la historia del

arte<sup>96</sup>, indica su estrecho contacto con la orden dominicana. Su obra principal (Lám. 44), la tabla de la iglesia de Santa María Novella (pintada entre 1336 y 1347) y posiblemente antes de 1342<sup>97</sup> es el mejor cuadro de propaganda de la Orden. Bajo las entronizadas figuras de Cristo y de la Virgen están alineados diez y siete santos y beatos dominicos. La enumeración de los principales representantes de la Orden —conducidos por Santo Domingo, Santo Tomás de Aquino y San Pedro Mártir— era un medio de propaganda de la Orden dominicana semejante, aunque más intenso, que el empleado por los franciscanos en la alegoría del Arbol de la Vida. La disposición de las figuras en hileras dispuestas de arriba a abajo en una línea rígida es una forma de composición ya pasada, inspirada en las obras de taller de Pacino y de Daddi<sup>98</sup>. Los dominicos están unos sobre otros, dispuestos con exactitud y simetría y sus hábitos blancos y negros acentúan la impresión heráldica del conjunto. Muchos de ellos sostienen libros en las manos, ya que la capacidad intelectual había de ser siempre acentuada cuando se trataba de los dominicos.

El artista trabajó en su época temprana como miniaturista, probablemente bajo la dirección de Pacino, dirigiendo más tarde un taller para la ilustración de manuscritos. Esto explica que trabajara para los socios de la Compañía, reclutados entre las clases media y baja, aunque evidentemente también fue empleado por la Compañía de Orsanmichele, que estaba compuesta por los más opulentos ciudadanos; sin embargo, el arte de ésta fue siempre bastante popular. Al mismo tiempo, iluminaba misales y libros de coro para los dominicos —una característica de las circunstancias inseguras, porque de la misma forma trabajaba el popular Pacino para los franciscanos— y este contacto se revela notablemente en su estilo. Porque el estilo de las miniaturas realizadas por los propios dominicos del convento de Santa María Novella para sus antifonarios y graduales y el de las miniaturas de los talleres de los maestros menores es muy parecido. Las primeras son también bidimensionales, heráldicas, ligeramente expresivas, aunque más arcaicas y severas, dedicadas exclusivamente a su fin religioso y faltas de toda traza de realismo de detalle. El Maestro de las Figuras Dominicas ilustró también la *Divina Commedia*, considerada entonces como la fuente de todo conocimiento por estar sancionada por la Iglesia, pero ya trataremos de ello más adelante.

En conjunto, este pintor es flojo de calidad y, lo que es característico de su amplio y religioso público, de estilo más ambiguamente arcaico que el del ilustrador Biadaiolo. Su obra es bidimensional y muy envarada, aunque de vez en cuando no deja de ser expresiva; una cierta sinuosidad gótica hace su aparición de cuando en cuando, y suelen predominar los tipos feos, siendo mucho más naturalista en las orlas de sus miniaturas, donde podía dejar volar su fantasía más libremente.

Parcido en estilo era Jacopo del Casentino (que trabajó hasta 1349 ó 1358), quien, asistido de un taller numeroso, también pintó en alguna ocasión para un público de cierto nivel social produciendo una gran cantidad de retablos domésticos. Sabemos que Jacopo tenía cierta respetabilidad burguesa, por lo que su arte refleja el gusto artístico del tipo medio de los socios de gremio —como todos los pintores, él pertenecía al gremio de médicos y drogueros— y a ello fue debido el que le encargaran la realización de una virgen para el tabernáculo de Santa María

della Tromba, que pertenecía a su gremio (hoy incorporada al tabernáculo del gremio de la Lana). Además, su estilo estaba predestinado a ser más arcaico y más del gusto de la clase baja por su origen provinciano y por el influjo sienés que adquirió en Arezzo. En los primeros tiempos de su estancia en esta ciudad se le encargó que pintase una Virgen, hoy en el hospital de Arezzo, acompañada de dos representantes simbólicos de Cristo. Este aparece como Cristo Triunfante y como Redentor, su corazón está rodeado de rayos de oro, sus manos irradian bendiciones; un panel de la predela nos muestra el desierto Monte Calvario con la escenografía de la Pasión; es decir, con todos los elementos del simbolismo religioso que habían de impresionar a las clases inferiores. Además, Jacopo tomó del Maestro de Santa Cecilia la forma popular de retablo, con su santo central rodeado de escenas más pequeñas. Es muy interesante observar que el gran retablo de la leyenda de San Miniato, probablemente entre 1335 y 1342 (Láms. 40 y 41), con su arcaica disposición fue encargado posiblemente por el gremio del Calimala<sup>99</sup>, el cual, aunque ya no disfrutaba de la misma preeminencia que en la época anterior, estaba formado por gentes distinguidas y casi aristocráticas; ésta es otra prueba de la estrecha relación entre lo aristocrático y lo popular, bajo el denominador común de la tendencia a lo conservador. La idea de Jacopo sobre lo que debía ser la figura de la Virgen y el Niño aún corresponde a la de Duccio; abierto al lirismo de la escuela sienesa, se aparta del estilo del Maestro de Santa Cecilia y después del de Daddi, porque la influencia de Giotto era menor, cuanto más conservador fuera el artista y más inferior la clase de su clientela. Debe observarse, por ejemplo, cómo traspuso Jacopo la Muerte de la Virgen, de Giotto, a una clave más popular (antes en la colección Loesser, de Florencia): suprime la composición alargada y equilibrada de Giotto y sólo emplea el grupo central, de manera que el cuadro consiste esencialmente en las aureolas amontonadas de los Apóstoles. En sus pequeños retablos domésticos, de carácter muy popular<sup>100</sup>, también juegan un papel muy importante las apiñadas aureolas de los muchos ángeles y santos agrupados y dispuestos en hileras cerradas, pues a pesar de que Jacopo adopta la disposición de los retablos domésticos de Daddi, sus figuras siempre forman hileras más rígidas y más compactas que las de aquél, aunque no tanto como las del Maestro de las Figuras Dominicas. El grado de rigidez de las filas de santos estaba por lo tanto en razón directa con el de la clase social al que estaban destinadas las obras en que aparecían.

La estratificación social se altera hacia mediados del siglo; el poder va escapándose de manos de la burguesía alta y aumenta el de las clases populares; como consecuencia, el estilo heráldico y plano de la burguesía media, que durante la generación anterior sólo encontró expresión en encargos de menor importancia, tales como retablos domésticos y miniaturas, se convierte, con ciertas modificaciones, en el estilo de la pintura monumental<sup>101</sup>. Al mismo tiempo, se manifiesta una tendencia hacia lo emocional y hacia el realismo en los accesorios. Entonces, como siempre, el arte absorbe las influencias que requieren las exigencias del momento, que eran especialmente las de Siena, y, no sólo las del superburgués Ambrosio, sino las de Pietro Lorenzetti y en cierta extensión las de Martini. Cuanta más importancia alcanzaban las clases inferiores de la sociedad florentina, más se acrecentaba la influencia del arte sienés de los mismos sectores. Además, actuaba en la

misma dirección otro centro de influencia, aunque ésta no fuera más que una manifestación paralela\*.

En el camposanto de la vecina república de Pisa, se pintó hacia mediados del siglo una serie de frescos que ilustraban entre otros temas el Triunfo de la Muerte, el Juicio Final, el Infierno y la Vida de los anacoretas en el desierto. Fueron realizados, casi con seguridad, por el artista pisano Francesco Traini y sus ayudantes<sup>102</sup>, y representan la última empresa artística de esta ciudad comercial en declive<sup>103</sup> y de su decadente clase media<sup>104</sup>; en muchos aspectos expresan también muy claramente las tendencias pequeño-burguesas y populares que dominaban su mentalidad. La selección de los temas se explica por el hecho de que estos frescos habían de servir para la decoración de un cementerio y para ilustrar las plegarias por los muertos<sup>105</sup>, aunque también estaba muy influida por el miedo y la tendencia al arrepentimiento que provocó la peste de 1348. Parece, además, que los dominicos del monasterio de Santa Catalina intervinieron decisivamente en la elaboración del proyecto<sup>106</sup>.

El fresco que representa la vida de los anacoretas (Lám. 42), aunque ilustra sus luchas con los demonios y sus tentaciones, es esencialmente una representación del ideal eremítico de la religiosa pequeña burguesía, el de la vida contemplativa, que pronto debería convertirse también en el ideal del movimiento observante. El fresco de los anacoretas, según su tema y su concepto, ocupa una posición intermedia entre los espiritualistas, particularmente numerosos en Pisa<sup>107</sup>, y el movimiento estrictamente eclesiástico de los dominicos observantes, que habría de empezar poco después. Las fuentes literarias de estos frescos, así como las de las posteriores ilustraciones sobre el mismo asunto, deben buscarse en el libro popular ya mencionado, escrito por el dominico Domenico Cavalca. Este fraile, que era de Pisa y miembro del monasterio de Santa Catalina, escribió sobre la fuerza corruptora de la riqueza, elogiando el ideal de la vida contemplativa y predicando a los enfermos y a los prisioneros. El fresco del Triunfo de la Muerte (Láms. 43, 53 y 93), no sólo muestra cómo la muerte pone fin a toda vanidad mundana, incluso a la de los poderosos —papas, cardenales, obispos, reyes y reinas, todos figurando entre los muertos—, sino también cómo la vida de los anacoretas triunfa sobre la muerte. Estos dos frescos, con el meticuloso y acentuado naturalismo inherente a sus temas, sus figuras perfectamente individualizadas y la importancia concedida al atuendo y al paisaje —sobre todo a la vegetación—, fueron pintados bajo el influjo directo del arte sienés (Pietro y Ambrosio Lorenzetti) e incluso van más allá que sus modelos, pero debemos subrayar que su naturalismo se reduce a los detalles y que no consiguen transmitirnos esa sensación de espacio, contemplado a vista de pájaro, que nos sorprende en los paisajes de Ambrosio Lorenzetti, pues tienen un sentido de las distancias mucho más falso, por estar compuestos por planos horizontales colocados unos sobre otros de manera inorgánica<sup>108</sup>. Esta bidimensionalidad resulta todavía más pronunciada por estar condicionada por el tema

\* Trató con alguna extensión de este nuevo centro de influencia, el camposanto de Pisa, y de la mentalidad que de su decoración expresaba, porque Florencia estuvo en permanente contacto en esta gran empresa artística, y muchos artistas florentinos tomaron más tarde parte en la realización de los frescos.

tradicional, en la construcción sistemática y hierática del fresco del Juicio Final, con sus filas simétricas de figuras. Junto a este ciclo de frescos de carácter dominico, Traini también pintó las dos obras dominicas más importantes de Pisa: el retablo de Santo Domingo —entre 1354 y 1355, hoy en el Museo Cívico de Pisa— y la Apoteosis de Santo Tomás de Aquino, en 1363, en Santa Catalina de Pisa (Lám. 97). Este último, aunque fue encargado al maestro, es, seguramente, obra de algún discípulo, y, con su concepto eclesiástico estricto y su composición, extremadamente rígida y hierática, es muy característico; cada motivo tiene su lugar adecuado según la doctrina tomista<sup>109</sup>, y el tamaño de las figuras está proporcionado con la importancia de las personas, pero desde el punto de vista formal resulta demasiado pètreo, y su bidimensionalidad difícilmente podría ser sobrepasada. Aunque esta tendencia al bidimensionalismo es característica en el desarrollo del arte pisano, no deja de ser natural que los distintos temas de Traini requiriesen distinta composición. Estos pueden reducirse a dos tipos principales, aunque a menudo se funden uno con otro. La composición es arcaica, sencilla y hierática cuando el asunto es puramente ritual; en cambio, emplea figuras expresivas y detalles naturalistas cuando el asunto es narrativo. Ambas clases de composición son puramente populares y eclesiásticas y muy de gusto igualmente de la mentalidad dominica, que, de hecho, era popular y además estaba por esta época deseosa de serlo. Estas cualidades de composición y estilo satisfacían las necesidades de la clase media, tanto de Pisa, cuya tendencia general se inclinaba hacia la pequeña burguesía y lo popular, como de Florencia, donde la situación se estaba desarrollando en la misma dirección. A esto se debe el que los frescos pisanos produjeran un impacto tan profundo en Florencia, que se estaba democratizando y por lo tanto dando mayor importancia a los dominicos, aunque también pudiera ser debido a que las relaciones artísticas entre las dos ciudades eran cada día más intensas<sup>11</sup>.

La influencia combinada de Siena y de Pisa puede apreciarse claramente en las obras de Nardo di Cione (h. 1320-h. 1365). Sus primeros frescos, que representaban escenas de la Pasión, pintados para la Badia —la capilla de los Giochi y de los Bastari— hacia 1350, tienen una gran influencia sienesa, sobre todo de Pietro Lorenzetti. Incluso el asunto del ciclo, que antes sólo se había dado en el círculo popular de Pacino, anuncia la aurora del período democrático, pues aunque, desde el punto de vista estilístico, los frescos de la Badia derivan indudablemente de Maso, las figuras de Nardo resultan mucho más excitadas. Un buen ejemplo de ello es el soldado de la escena de Cristo con la Cruz a Cuestas (Lám. 45), tomado de la pintura sienesa, que blande su espada para evitar que María se acerque a Cristo. La escena de los azotes está influida por la misma representación de Ugolino de Siena, en el retablo de Santa Croce. También es muy apasionada la de Cristo coronado de espinas, mostrado al pueblo judío, escena de la que sólo se conserva un fragmento. El suicidio de Judas está pintado con extremado naturalismo, su cuerpo colgando lánguidamente de un árbol<sup>111</sup>.

Un paralelo florentino muy importante y estrechamente relacionado con los frescos pisanos es el de las pinturas (Láms. 46, 47, 48, 49, 50 y 51) que forman la decoración de la capilla de los Strozzi de Santa María Novella y que datan de los años cincuenta. Los que representan el Juicio Final, el Infierno y el Paraíso son



de Nardo di Cione, y los del retablo, con Cristo, los santos Pedro y Tomás de Aquino, de su hermano, Andrea Orcagna. Santo Tomás de Aquino aparece representado en el techo cuatro veces, personificando las cuatro virtudes cardinales en una pose frontal, hierática; en cada figura está asistido por las dos virtudes adecuadas al caso, según las define el mismo Santo Tomás en su *Summa Theologiae*. Esto ya es suficiente para indicar —y hallaremos parecidas indicaciones cuando hablemos del retablo de la capilla— que el plan general de la decoración había sido trazado por un sabio dominico. Lo mismo los frescos que el retablo de esta capilla de la familia fueron seguramente ideados por un tío del donante Tommaso Strozzi<sup>112</sup>: el dominico Don Pietro Strozzi, que alcanzó una posición eclesiástica eminente<sup>113</sup>. Educado en la Sorbona, el baluarte de la sabiduría de la Iglesia, Pietro Strozzi fue primeramente profesor de teología en Pisa y después prior de Santa María Novella; fue él quien adoptó las medidas contra la especulación de bonos del Estado en 1353, siendo sus opiniones más estrictamente eclesiásticas y al mismo tiempo más «populares» que las de los franciscanos. También es de suponer que otro dominico, el eminente tomista Jacopo Passavanti, que igualmente había enseñado en Pisa, y que en el tiempo de la decoración de la capilla había sucedido a Don Pietro en el priorato de Santa María Novella, colaborase en la selección de los temas<sup>114</sup>. Para la verdadera comprensión de los frescos y del retablo, debe tenerse muy en cuenta cuál era su colocación; en una iglesia de la Orden dominicana, Orden que mueve sus velas diestramente según sople el viento, pero cuya esencia es ortodoxa y conservadora, se prefieren las representaciones pictóricas de estricto espíritu religioso<sup>115</sup>. Los frescos fueron pintados en el espacio de tiempo que medió entre el reinado del duque de Atenas y la rebelión de los *ciompi*, época de pugna de la pequeña burguesía por alcanzar sus plenos derechos. Para estas nuevas capas de la sociedad, el arte de Giotto era demasiado moderno, e incluso el de sus inmediatos sucesores resultaba en exceso refinado y preciosista. Durante estas décadas democráticas, la alta clase media tuvo que llegar a muchos compromisos con las clases inferiores, y en ello tuvieron buena parte los dominicos; a ello se debe su lenguaje arcaico y casi de cartel de anuncio, fácilmente comprensible para todo espectador, que se revela en estos frescos concebidos con un espíritu eclesiástico tan fuerte y tan afecto a sus sentimientos y a sus fórmulas; fórmulas específicas de la mentalidad eclesiástica, a la vez propagandísticas y conservadoras, como afectas al estilo hierático que favorecían y que desplegaban hasta en sus propias miniaturas.

La composición hierática y arcaizante de Nardo en su Juicio Final deriva probablemente de la de Pisa. Dicho fresco, y aún más el del Paraíso (Lám. 46) son casi completamente bidimensionales, con filas de figuras colocadas unas sobre las otras con todas las cabezas en línea<sup>116</sup>. Particularmente en el Paraíso, apenas se intenta la mejor representación de espacio, o, para ser más exactos, tan sólo una lejana sugestión de una tercera dimensión aparece en la fila del fondo. Las filas de atrás están colocadas sencillamente sobre las filas primeras, con las distintas cabezas unas sobre las otras y en el mismo plano. Las figuras corresponden en sus proporciones a su espíritu sobrenatural según las normas eclesiásticas: Cristo y la Virgen, en su trono, son figuras bastante grandes; los dos ángeles adorantes y músicos representados a sus pies son un poco más pequeños; los elegidos, dispuestos en

doce filas paralelas —como en el caso de Pacino, los santos y los ángeles se alternan— son aún más pequeños<sup>117</sup>. Aunque el fresco es monótono, hierático y heráldico, el efecto general, aunque falto de concisión, no deja de tener cierta monumentalidad que abarca toda su superficie. Este fresco arcaizante no choca ni en contenido ni en estilo con el detallado realismo de los demás frescos de la capilla, ni con su interés palpable hacia todo lo que sea movimiento apasionado de las figuras, gestos o trazos individuales. Las figuras de los elegidos y de los condenados (Lám. 47) del fresco del Juicio Final parecen, bajo la influencia de Lorenzetti y de Simone Martini, casi sienesas; son alargadas, y hasta flexibles, a menudo convulsivas. Algunas son verdaderamente sorprendentes, como las de algunas mujeres que, vestidas a la usanza del tiempo, figuran en las filas de los condenados, cada una con distinto gesto de desesperación, llorando y retorciéndose las manos. Desde la época de Nardo di Cione vienen representándose con frecuencia las figuras vestidas con atuendo contemporáneo, con lo que resultan más apropiadas para el entendimiento del pueblo. En ninguna obra florentina de las hechas hasta entonces se reunían tan gran cantidad de retratos de cabezas como las representadas en el fresco del Juicio Final<sup>118</sup>. La pintura del Infierno de Nardo (Lám. 48) es una intensificación del mismo asunto ilustrado por Giotto en Padua, en la que se deja sentir la influencia de Dante y de la representación del mismo asunto de Pisa y en la que hay gran aglomeración de figuras y abundantes detalles en cada escena (Lám. 49). El fresco parece un mapa lleno de motivos individuales, incluyendo ejemplos de desnudos extraordinariamente raros, en las más diversas posturas y cada uno dispuesto para ser visto aisladamente, toda vez que la atención del espectador es dirigida en este sentido mediante inscripciones. La totalidad del fresco es una combinación de la *Divina Commedia* —ya que en la disposición de círculos infernales el artista siguió estrechamente a Dante— y de sermones penitenciales de tipo popular<sup>119</sup>.

El arcaísmo y el realismo detallista, las dos características estilísticas de los frescos de Nardo en la capilla Strozzi, muestran el camino hacia un arte más popular, con mayor inclinación a la pequeña burguesía demócrata, ahora más en contacto con la pintura monumental. Lo mismo que Daddi trasladó el estilo de Giotto hasta el del Maestro de Santa Cecilia, y, en cierto modo, hasta el de Pacino, también ahora el estilo de Daddi se desvía hacia el Maestro de las Figuras Dominicas. Aunque nos encontremos con una mayor calidad, enriquecida con multitud de refinamientos, del arte de la alta burguesía, el estilo artístico de los sectores medio-burgueses entra de lleno ahora en la pintura monumental, incluso en estos frescos encargados por la rica y noble familia de los Strozzi.

Todo ello queda bien patente en el retablo (Lám. 50) de esta capilla, aunque en él se advierta una inclinación más acentuada hacia el giottismo altoburgués; esta pintura, fechada en 1357, fue pintada por el hermano de Nardo, Andrea Orcagna (activo por 1345-68), que debió compartir el taller con Nardo. Vemos aquí un tema estrictamente ortodoxo y de un dominicanismo muy eclesiástico, calculado con desusada exactitud. Cristo aparece entronizado entre María, San Juan Bautista y otros santos tan estrechamente relacionados con la Iglesia como Santa Catalina, San Miguel, San Lorenzo y San Pablo, mientras San Pedro, arrodillado, representa el poder temporal, y Santo Tomás de Aquino, la enseñanza. El motivo central del

Cristo entronizado entre la Virgen y el Bautista, los intercesores del Juicio Final, tiene reminiscencias del fresco del Juicio Final de la misma capilla, mostrando la unidad intelectual del conjunto decorativo. Cristo es representado entregando las llaves, símbolo del gobierno de la Iglesia, a Pedro, y el libro, simbolizando su doctrina, al dominico Tomás de Aquino. Santo Tomás, a quien se dedicó esta capilla en la iglesia de su Orden, y al que se representa aquí bajo la especial protección de la Virgen, ocupando el lugar de honor a la derecha de Cristo, era también el santo patrón del donante del retablo, Tommaso Strozzi. San Pedro era el patrón de Don Pietro Strozzi, ya antes mencionado, quien debió sugerir la muy pensada composición de este retablo. Ambos santos, que parecen evidentes retratos, sustituyen a los donantes, sin olvidar que Santa Catalina era la patrona de la esposa del donante principal. Tales temas del Juicio Final, la oferta de las llaves y del libro y la escena intercesional protagonizada por los donantes, se integran formalmente en el esquema de otros temas severamente eclesiásticos que pueden hallarse con frecuencia en los manuscritos boloñeses de Decretales, esto es, decisiones jurídicas de los papas sustantivas del derecho canónico, en las que Cristo confiere simbólicamente los poderes espiritual y temporal al Papa y al Emperador<sup>120</sup>. La acentuación de dicho punto de partida eclesiástico queda también muy pronunciada en la predela del mismo retablo. En ella aparece la Navicella, en que la leyenda de San Pedro simboliza el poder de la Iglesia, mientras que el sacrificio de la misa (Lám. 51), con el éxtasis de Santo Tomás durante su celebración, simboliza la pureza de la doctrina de la Iglesia. En la historia de San Lorenzo, que repite el tema del Juicio Final, el emperador Enrique II es pesado en la balanza de las almas después de muerto; no pesa mucho, y tan sólo es salvado de las garras del demonio por la intercesión del santo. La presencia de un eremita quizá trate de ensalzar las ventajas de un vivir ascético, implicación democrática nada peligrosa a la sazón, ya que Florencia no tenía que obedecer a ningún emperador.

Por su carácter intencionado y concentrado, este tema trajo consigo la unificación de la composición, hecho que queda también manifestado al ser reemplazado por primera vez en Florencia el políptico usual de muchas tablas por una más coherente. El retablo de Orcagna es una obra muy concisamente pensada, en la que el estilo de Giotto se ha hecho plano y decorativo. Las figuras, pese a las fuertes sugerencias de plasticidad y de movilidad latente, quedan firme y agudamente diseñadas, y aparecen habitualmente de frente o de perfil; el colorido, poco coordinado, deja que los tonos se yuxtapongan en fuertes contrastes, y quizá no haya mejor ejemplo de esta exageración de la más plana monumentalidad que la predela de la misa de Santo Tomás, con su impresionante grupo de frailes dominicos. Aunque en esta obra típicamente dominicana la corriente compositiva y tectónica de la alta burguesía giottesca todavía se conserva, se ha vuelto hierática, e incluso la sutileza colorista de las décadas inmediatamente anteriores ha sido abandonada.

Ejemplificado en este impresionante retablo, encargo de una de las más opulentas familias florentinas, el idioma todavía hierático y bidimensional de Orcagna, artista de la alta burguesía, representa —como el de Nardo di Cione, bien que con diferencias de tipo personal— una concesión por parte de la clase media superior al aceptar las preferencias de una clase media más baja, o, más bien, una

concesión al estilo de las Ordenes mendicantes, que trataban de aumentar su influjo religioso e ideológico sobre dichos sectores<sup>121</sup>. En este período de inestabilidad, naturalmente, la alta burguesía se identificó aún más estrechamente que antes con la Iglesia y con las Ordenes mendicantes, que, a su vez, se aliaron íntimamente con dicha alta burguesía y protegieron sus intereses, aunque haciendo ciertas concesiones necesarias a los inferiores. En la creación del idioma plástico erigido en estas circunstancias, y a través de temas estrictamente eclesiásticos, los dominicos jugaron un papel preponderante.

En el retablo de San Mateo, por Orcagna — hoy en los Uffizi —, encargado por el gremio de banqueros para su iglesia de Orsanmichele, hallamos todavía ese idioma hierático, más equilibrado<sup>122</sup>. La disposición arcaica del retablo, con pequeñas escenas a los lados de la majestuosa figura central, es un retorno consciente al siglo XIII y a los comienzos del XIV. El fondo de oro había sido ampliamente repetido por Orcagna, pero como es un artista de la alta burguesía, lo utiliza como elemento formal en la composición. Esto también se refiere a la predela del retablo Strozzi.

Incluso aunque el arte de Orcagna despliega mayor refinamiento y muestra un sentido más superiormente burgués que el de Nardo, es visible un parentesco entre su obra y las de Traini en Pisa, más bien populares, lo que quiere decir que, probablemente, fuera mutuo el influjo entre ambos artistas. El retablo Strozzi puede ser considerado en principio como una especie de modelo para la tan hierática Apoteosis de Santo Tomás de Aquino, de la escuela de Traini. Hay una relación muy estrecha entre el fresco del Triunfo de la Muerte, de Traini (Lám. 53), tan lleno de realismo accesorio, y el de Orcagna, en Santa Croce —del que no se conservan sino fragmentos—, del mismo tema (Lám. 54), ambos encargados, seguramente, durante el impacto emocional originado por la peste de 1348<sup>123</sup>, en el que había también representaciones del Juicio Final y del Infierno, aunque éstas se hayan perdido. Y como quiera que ambos frescos fueron pintados por el mismo tiempo —hacia 1350—, es difícil decidir cuál de los dos pintores influyó sobre el otro<sup>124</sup>. Orcagna varió en su obra —así puede afirmarse, pues es posible que el fresco florentino fuera el primero— las figuras de mendigos y tullidos de Traini, esto es, los rechazados por la Muerte, disminuyendo su animación, reduciendo su extremado realismo y accentuando su carácter ornamental, que en Traini se compenetran con la intención expresiva. E, igualmente, omitió las filacterias, ya un poco medievales<sup>125</sup>, si bien conservó las inscripciones. Con ello, el total de la composición se hizo más arquitectónico y más compacto. Todas estas variantes implican un ligero cambio en cuanto a lo florentino y aloburgués, en contra de la mentalidad, más definitivamente de clase media, de los de Pisa.

Una ceremoniosa frontalidad semejante a la de Orcagna y Nardo di Cione, pero más popular y severa, es la que hallamos en los retablos del menos importante estéticamente de los tres hermanos, Jacopo di Cione —muerto después de 1398—, quien, a diferencia de aquéllos, sobrevivió en el período de más intensa democracia, gobernando probablemente el taller familiar. Este taller, aparte de la producción de Niccolo di Pietro Gerini, con el que había trabajado Jacopo, fue el mayor y el más favorecido en la Florencia de la segunda mitad del siglo XIV. Su estilo es bidimensional, más indefinido en lo formal que el de Orcagna, tan plásti-

co y preciso, y los rasgos faciales de las figuras son toscos y feos. En oposición al delicado colorido de Nardo, Jacopo utiliza una gama de fuertes colores locales. Por otra parte, y al modo de los pintores sieneses, son copiosos en su obra los vestidos de telas ricamente recamadas, muy características de este momento en que la clase media superior florentina andaba vacilante entre la nobleza y la clase media inferior. Y, aunque Jacopo pintó varias versiones de la «democrática» Madonna de la Humildad (Lám. 55)<sup>126</sup>, la mayor parte de ellas lucen costosos ornamentos<sup>127</sup>. Este arte era también muy del gusto de las autoridades comunales; la Coronación de la Virgen, de 1373 (Lám. 57), que muestra en su parte inferior a los diez santos más venerados en Florencia, en su origen encargado conjuntamente a Jacopo di Cione y a Gerini, fue realizada por el primero para la Casa de la Moneda de la ciudad, que estaba dirigida por miembros de los gremios principales. Conservada esta obra en la Academia de Florencia, otras versiones del mismo tema, muy frecuentes, parecen proceder en su mayoría del taller de Jacopo. Que las riendas estuvieran en manos de la clerecía en este momento queda demostrado por las frecuentísimas versiones que Jacopo pintó de San Pedro, el santo más «oficial» de la Iglesia, bien en forma de grandes figuras aisladas, bien en escenas de su vida. En cuanto al mayor retablo de todo este momento, la Coronación de la Virgen, por Jacopo —hoy en Londres—, suntuoso y rígido, aunque no desprovisto de emoción, con sus numerosos compartimientos ilustrando las vidas de Cristo y la Virgen, fue encargado en 1370 por la Compagnia di San Pietro —como su nombre indica, una corporación bien eclesiástica— para la iglesia de monjas benitas de San Pietro Maggiore. Las tabletas de la predela, hoy dispersas —Pinacoteca Vaticana, Rhode Island y Colección Johnson, de Filadelfia— refieren entre todas la vida de San Pedro<sup>128</sup>.

Alcanzamos ahora el período de 1360 a 1380, el cenit del movimiento democrático. Al crecer la corriente democrática, la mayor parte de la pintura tuvo que adaptarse a la mentalidad de los estratos más bajos, más ingenuamente religiosos y, al propio tiempo, severamente ortodoxos, pues ya se dijo que el clero mantuvo bajo su más firme control a estos sectores. La pintura de la clase media superior requería ahora, más que nunca, acomodarse al gusto de dichos sectores, lo que en la práctica requería introducir una tendencia, como antaño, hacia lo plano, lo hierático y lo minuciosamente ornamental. Incluso puede advertirse una aproximación al idioma formal del gótico, hasta entonces objeto de resistencia por parte de la clase media superior florentina. Los motivos de género naturalista de los sieneses y de los italianos del norte se insertaron ahora arbitraria y superficialmente en los esquemas pictóricos giottescos, ya traducidos a lo bidimensional.

Fue entonces cuando Florencia quedó forzosamente sujeta a las infiltraciones del arte sienés, porque, en Siena, la situación política —y, consiguientemente, la ideológica y estética— había cambiado aún más radicalmente que en Florencia. Allí, la gran burguesía estaba efectivamente arruinada desde 1355, y la pequeña burguesía gobernaba de acuerdo con la nobleza<sup>129</sup>. Durante las décadas siguientes, el poder político fue traspasándose más y más al pueblo<sup>130</sup>. La posición de la nobleza al lado de la pequeña burguesía se había hecho muy significativa, particularmente después de 1368, y aun a partir de 1371, cuando los obreros de la Lana compartían en cierto modo el gobierno. El período democrático alcanzó su cima

entre 1371 y 1385, y en lo artístico, los años posteriores a la ruina de la gran burguesía se caracterizan por la desintegración de la tradición de Ambrosio Lorenzetti y por el nuevo favor otorgado a Martini, cuyo estilo venía a combinarse con el de Piero Lorenzetti, bien que ambos partiendo de una base popular. Esta trasposición del cortesano Martini a términos de arte popular es un claro exponente de la cultura de la conservadora pequeña burguesía en relación con la nobleza. Los pintores sieneses introdujeron ahora nuevos temas de tono más agitado y popular, con imágenes de carácter muy devoto, como vemos en las obras de Barna da Siena, tales como Cristo con la Cruz a Cuestas, sin acompañamiento<sup>131</sup> (Nueva York, Col. Frick, Lám. 59), o el grupo de la Virgen sosteniendo en su regazo el cuerpo de Cristo (hoy en una colección particular americana). Además, los artistas emplearon formas populares, y así la escala natural de las proporciones se invierte, variando las figuras de tamaño de acuerdo con su importancia en relación con el asunto principal y su capacidad para atraer al espectador<sup>132</sup>. Buen ejemplo de esto es el de los frescos de la Pasión, pintados por Barna da Siena en la Collegiata de San Gimignano (Lám. 66). Barna no deja de estar en relación con Giotto, pero le desracionaliza. Las representaciones humanas de entonces, especialmente las realizadas por Bartolo di Fredi (activo entre 1355-1407), el principal artista del período democrático, están agudamente perfiladas y son frontales, decorativas y planas, pero al propio tiempo son goticistas, como esculpidas en madera o en metal (Láms. 62 y 127). Mientras que en un momento anterior los aristocráticos rasgos del estilo gótico de la última época de Martini (Lám. 138), fueron intensificados —entre otros, por su discípulo, el Maestro del Códice de San Jorge—<sup>133</sup>, Barna los vulgariza crudamente, en tanto que Bartolo di Fredi o Andrea Vanni (1332?-1414?) les confieren el falso y tosco «refinamiento» del convencionalismo pseudo-cortesano. Estos dos últimos artistas, principales representantes del arte sienés durante la segunda mitad del siglo, también tuvieron gran actividad política al lado de la pequeña burguesía; Bartolo fue varias veces miembro del gobierno de la ciudad; Andrea Vanni tomó parte en el levantamiento de 1368, fue después embajador en Nápoles y en la Curia, e incluso obtuvo el cargo de *Capitano del Popolo*. En Florencia, donde la más baja clase media iba ganando influencia rápidamente, aunque no gobernase la ciudad, el influjo sienés subrayó la directriz del desarrollo artístico local. La transmisión directa de este estilo sienés la facilitó grandemente el hecho de trabajar en Florencia el propio Barna<sup>134</sup>.

Incluso Giovanni da Milano —activo entre 1350 y 1369—, el principal artista de la clase media alta durante su generación, y que en sus últimos años también realizó importantes encargos para el Papa, fue impregnado de este influjo sienés, que se hace aún más evidente en las obras encargadas por los franciscanos o por las comunidades conectadas con éstos. Hacia 1354, Giovanni pintó el retablo mayor de la iglesia del hospital de San Barnabà della Misericordia, en Prato, y en 1365, la Quinta Angustia, o más bien, Cristo muerto, erecto y en la postura del Varón de Dolores, dentro del marco de la Piedad (Academia de Florencia). Esta obra, que luce los blasones de los Strozzi y los Rinieri, y que fue realizada para el convento de clarisas de San Girolamo e San Francesco sulla Costa, en Florencia, está pintada con excepcional exactitud anatómica. Siendo a la vez firme y movida, sigue en su aspecto general las tendencias populares y, por esta razón, está muy

estrechamente relacionada con el arte septentrional; en ella ha sido abandonado ya el esquema habitual de la media figura, y, sin embargo, el sufrimiento de Cristo se subraya con mayor intensidad de lo que era usual en Florencia. Concesiones de este tipo hicieron que el gusto popular se manifestase todavía más claramente, si ello era posible, en la dolorosa y agitada *Pietà*, antes en la Colección Leroy, de París (Lám. 60). Quizá se trate del único ejemplo florentino del arte trecentista en que dicho asunto aparezca en toda su desnudez, en un grupo de dos figuras: el cuerpo de Cristo sobre el regazo de María, aisladas de cualquier otro hecho ajeno<sup>135</sup>. Ciertamente que ello se da en la obra de un artista norteitaliano actuante en Florencia, el que, como consecuencia de su aprendizaje lombardo, quedaba muy abierto a los influjos del arte sienés<sup>136</sup>. La herida en el costado domina todo el frágil y delicado cuerpo de Cristo<sup>137</sup>.

En la capilla de la sacristía de Santa Croce (la capilla Rinuccini), y bajo la supervisión de los capitanes de la Compagnia de Orsanmichele, Giovanni pintó en 1365, para los franciscanos, frescos con temas de la Virgen (Lám. 61) y de la Magdalena —cierto que no concluidos por él—, que le muestran en directa relación con Martini, Barna y Bartolo di Fredi. Pero esta tendencia sienesa no se oponía en ningún caso a la concreta originalidad de los conceptos de Giovanni, combinados con aquélla mediante un profundo conocimiento de la naturaleza. Al corporalizarse en la obra de un pintor de su importancia, es esta combinación, precisamente, la típica del arte de la fase transitoria de la clase media superior, fase en que era necesario acomodarse al encumbramiento de la cada día más poderosa baja clase media. Es característico que en los frescos de Giovanni en la capilla Rinuccini, el espacio mural, pese a la cuidadosa perspectiva, nunca sea utilizado totalmente, y que las figuras suelen disponerse cerca de la parte más baja en el primer término de la pintura<sup>138</sup>. Dichas figuras son lo más góticamente alargadas y curvadas que pueda encontrarse en la pintura florentina, pero su curvatura no es en espiral ni ornamental ya que dentro de su plasticismo gozan de una cierta calidad abstracta, muy efectiva, muy exenta de adorno. El rico estilo gótico de los paños parece haber sido influido por Martini, mientras el carácter pleno del idioma figurativo gótico se relaciona más evidentemente con el de Barna, y también, aunque resulte más distinguido, con el de Bartolo di Fredi<sup>139</sup>. El rasgo más sorprendente en la obra de Giovanni es la espontaneidad de su narrativa, cual, por ejemplo, se ve en sus figuras de género, tan agudamente observadas, o en las frecuentes y abruptas intersecciones<sup>140</sup>. Vale la pena advertir que Giovanni gusta a menudo de introducir en sus asuntos motivos de tendencia popular para animarlos. Así, en su versión de la cena en casa del Fariseo, incluye los siete diablos que —según el evangelio de San Lucas— salieron de la Magdalena y aparecen aquí volando sobre el techo.

De todos los artistas de su generación, quizá sea Niccolò di Tommaso (activo desde 1339 hasta después de 1376), natural de Florencia y miembro del círculo más próximo a Nardo di Cione, aquel cuyo arte revele la mayor absorción de lo sienés. Desde un punto de vista estrictamente florentino, debía mucho a Nardo y a Giovanni da Milano. Pero la cuestión esencial en él es la de haber transformado el distinguido estilo figurativo de Giovanni da Milano en algo tan popular que los modelos no podrían haberse hallado sino en Siena, quedando Bartolo di Fredi en

primera línea de este aspecto. A las largas figuras de Giovanni añadió Niccolò un idioma formal esquemático y heráldico mediante el cual la primitiva blandura revierte a una inflexibilidad pródiga en figuras pesadas y amuñecadas. Es éste un cambio semejante al que Bartolo di Fredi, en Siena, había operado respecto a las figuras de Barna, cambio estilístico condicionado por el muy creciente influjo de la democrática clase media más baja. A esta determinante hay que añadir, por supuesto, la planitud y, en cuanto a los detalles, como en Siena, una preferencia por las vestiduras ricas e intensamente policromadas, y por las cartelas e inscripciones. El hecho de que Niccolò, como Bartolo, pintase temas de acción dramática y movida e impartiera a sus figuras una violenta expresividad que llega a lo feo al distorsionar los rasgos, es otro paso en la misma dirección, siendo precisamente esta combinación de acción dramática y de figuras tiesas y rígidas lo que marca este estilo popular. Y tal fue el acento dramático buscado por Niccolò en el arte sienés. Su Descendimiento (Roma, Col. Massimo) no es, en el fondo, nada más que una versión libre de la última pintura de Martini en Amberes, y sus crucifixiones dependen igualmente de las de Martini. La Degollación de los Inocentes (depósito de los Uffizi), que quizá no sea sino una obra de su taller, que comprende numerosas escenas de violencia y de dolor —tema, en su totalidad, muy raro en Florencia, bien que gozando de gran favor en los círculos pequeño-burgueses—, retrocede similarmente a las rudas versiones sienesas de este asunto y no a Giotto, y, en último caso, a los relieves del púlpito de Giovanni Pisano en Siena, mientras que los modelos más inmediatos fueron el fresco de P. Lorenzetti de Santa María dei Servi, los frescos de Barna de San Gimignano y posiblemente, también, una composición de Bartolo di Fredi, antes en la colección d'Hendrecourt, de París (Lám. 62).

Niccolò no trabajó para una clientela perteneciente exclusivamente a la clase media superior, como hizo a veces Giovanni da Milano. Su arte es incluso más característico del periodo democrático<sup>141</sup> y de sus correspondientes compradores. Pintó muchas Madonnas pequeñas y retablos para monasterios menores y para círculos poco distinguidos; trabajó mucho también para la modesta Orden de los antonianos, fundada en honor del santo eremita, cuyos miembros recogían dinero para los hospitales en que se curaba gratuitamente a los enfermos. Para una de las casas de esta Orden, el monasterio del T<sup>142</sup> en Pistoia, Niccolò pintó frescos con la historia de la Creación, en la que las rígidas<sup>143</sup> figuras y amuñecadas están concebidas en una forma narrativa muy popular. En La Creación de los animales, éstos quedan dispuestos esquemáticamente en líneas paralelas, uno junto a otro, como se acostumbraba a representar los pájaros, en las pinturas del siglo XIII, al relatar el sermón de San Francisco; la conexión entre estos dos esquemas compositivos resulta especialmente significativa en este medio monástico y democrático. El fresco de El Pecado Original y la Expulsión del Paraíso tiene un fondo vegetal esquemático y decorativo como de tapiz, en que se esconden las figuras acurrucadas de Adán y Eva, no sin que el Padre Eterno las descubra y apunte con el brazo entre la vegetación<sup>144</sup>.

La versión de Niccolò de la Natividad (Pinacoteca Vaticana) es de gran importancia porque se trata del primer ejemplo del nuevo tipo, ordenado de suerte más emotiva— aunque también más eclesiástica— que muy pronto habría de reemplazar definitivamente a la antigua interpretación, considerada demasiado indife-

rente y naturalista. El cambio más considerable es el de que la Virgen ya no permanezca tendida en el lecho, sino que se arrodille adorando al Niño, participando también San José en este acto de homenaje. Las etapas previas de la evolución de este tipo pueden advertirse en las obras de Pacino, Taddeo Gaddi (Lám. 28), Daddi (Lám. 29) y su discípulo Nuzi, pero en estos casos la posición arrodillada de la Virgen tenía algo de pintura de género. La nueva iconografía destinada a subrayar el nacimiento divino de Cristo se refiere a una visión de Santa Brígida. Esta santa y mística, que incluso aparece en el cuadro de Niccolo, había sido canonizada en 1391, poco después de su muerte en 1373. Como Niccolo debió morir en la década de 1370, esta pintura sería realizada antes de la canonización de la Santa, lo que confirma el hecho de que muchas figuras populares fueran reverenciadas y retratadas frecuentemente como santas antes de su canonización. Las razones por las que las visiones de esta mística merecieron reconocimiento y credulidad han sido ya constatadas; Santa Brígida había descubierto la confirmación de ciertas medidas pontificias en las palabras de Cristo y fundado una Orden basada en reglas muy severas, Orden que preludiva el nuevo movimiento de los Observantes. Así mismo, Santa Brígida residió por breve tiempo en Florencia<sup>145</sup>, donde hizo numerosos discípulos entre los más adinerados de la clase media superior que buscaron ulterior expansión de su culto entre los sectores populares inferiores, maduros para el movimiento Observante<sup>146</sup>, como, por ejemplo, la hermana de Niccolo Acciaiuoli o Antonio degli Alberti, que fundó un convento de esta Orden, cuyas reglas se suponía eran dictadas por Jesucristo<sup>147</sup>. Tal Santa consideraba la versión naturalista de la Natividad dada en las *Meditationes* como escasa de dignidad, recibiendo, en fin, una visión directa del tema de la propia Virgen, mientras estaba en Belén en 1370<sup>148</sup>. Este nuevo motivo, como las otras visiones de la Santa descritas en sus *Revelationes*, fue inmediatamente pintado por Niccolo que lo llevó a su pintura del modo más hierático y popular, siendo en Florencia por lo tanto, donde apareció representado pictóricamente por primera vez. Las figuras esquemáticas de la Virgen y San José, cada una a un lado en actitud adorante y una frente a otra, están además ligadas por otros muchos lazos de composición, así como el semicírculo de rocas y el coro, de carácter heráldico, de ángeles con la simbólica cabeza de Cristo en la parte superior. La totalidad del cuadro queda así dispuesta de modo ornamental, tanto más cuanto que la parte de arriba lo constituye un firmamento estrellado bien uniforme<sup>149</sup>, mientras que las inscripciones explican el hecho. La popularidad de este nuevo tipo iconográfico se atestigua la existencia de otras dos versiones similares pintadas también por Niccolo, en la Col. Johnson, de Filadelfia y en la Col. Griggs, de Nueva York, y ello demuestra que al público profundamente religioso, de la clase media inferior, le atraían con facilidad los motivos pictóricos tratados con austeridad y clericalismo y sobre todo con más sentido místico —en el caso del Niño Jesús se hizo cada vez más común rodearlo de rayos luminosos—, con tal de que el esquematismo de la composición fuera claramente inteligible, como en el caso del tan popular Niccolo di Tommaso.

La directriz general hacia un arte, a la vez más democrático y más eclesiástico, durante el periodo de influjo de la clase media más baja, no se hace tan visible en nadie como en Andrea da Firenze (mencionado en 1343-77), quien realizó nume-

rosos encargos, monásticos y municipales, en pequeñas ciudades pisanas. Desde 1366 hasta 1368, les estuvo encomendado a él y sus ayudantes llevar a efecto el mayor encargo que Florencia podía ofrecer a la sazón: la decoración de la sala capitular —después conocida como Cappella Spagnola— de los hermanos dominicos de Santa María Novella, el centro intelectual dominicano por excelencia, con un programa pictórico que sin duda se debe, en su concepto, al propio prior del convento. Tanto la construcción como los frescos de la sala capitular nueva eran donativo de un acaudalado mercader, Buonamico di Lapo Guidalotti, en cumplimiento de un voto formulado tras la amenaza de la peste<sup>150</sup>. Su amigo el prior del convento, Fra Jucopo Passavanti, le persuadió para que realizase esta donación, lo que redundó en prestigio de la Orden. Passavanti murió en 1357, pero su influencia perduró tanto en el tema como en la entera disposición de la decoración<sup>151</sup>, en la que se utilizaron muchas ideas sacadas de la teología dominicana, y, en particular, de su *Specchio della vera Penitenza*<sup>152</sup>. El *Specchio* es un tratado teológico animado por numerosos ejemplos e historias sobre la necesidad del arrepentimiento y las mejores maneras de llegar a él. Y es también —y principalmente— un compendio de los numerosos sermones predicados por Passavanti en Florencia, especialmente en 1354<sup>153</sup>, hecho esencial para la apreciación del espíritu que late bajo este ciclo de frescos.

Los asuntos representados en los dos monumentales frescos que cubren los muros principales son: la Doctrina de la Iglesia, bajo la forma de la Apoteosis de Santo Tomás (Láms. 96 y 98), y el Gobierno de la Iglesia (Láms. 99 y 100), esencialmente, una glorificación de la Orden dominicana. En calculada y textual asociación con estos «frescos-tesis» de contenido alegórico están las pinturas narrativas de los otros dos muros, que ilustran el Camino del Calvario, la Crucifixión (Láms. 67 y 68), el Descenso al Limbo (Lám. 69) y, en fin, la hagiografía de San Pedro Mártir (Láms. 70, 72 y 73), mientras sobre el techo se representan la Resurrección, la Ascensión, la Pentecostés y la «Navicella»<sup>154</sup>. Pero la compenetración de unos y otros frescos en el resultado general del conjunto no es tan estrecha como para impedir la constatación de diferencias técnicas entre los de contenido general y los de tema meramente narrativo. Los primeros serán discutidos en el capítulo dedicado al arte simbólico y alegórico, mientras los narrativos serán considerados con las otras pinturas florentinas de asunto similar, a fin de que el significativo momento de desarrollo mostrado en los frescos de la Cappella Spagnola, a saber, el estilo de Andrea da Firenze, pueda ser ilustrado en lo que se refiere a la representación de temas religiosos.

Como la obra coetánea de Giovanni da Milano en la Capilla Rinuccini, estos frescos reflejan ante todo la fase transitoria de declinación de la clase media superior y de creciente influencia de la clase media más baja, ya que cada una de dichas obras representa una combinación variamente ensamblada de cualidades estilísticas bastante similares. Mientras los frescos encargados por los franciscanos y por la Compagnia de Orsanmichele quedan más próximos en espíritu a la clase media superior, los de Santa María Novella se acercan a la clase media más baja en su orientación general, de acuerdo con la política dominicana de adaptarse a las circunstancias del ambiente. Aunque las pinturas de la sala capitular estaban destinadas, en primera instancia, a los propios dominicos, cuyo conservadurismo cultu-

ral estaba intrínsecamente relacionado con ciertas tendencias populares, lo cierto es que, aun en este período de crecimiento de la clase media más baja, revelan características encaminadas a hacerlas comprensibles a las masas. El hecho de que el plan general de los frescos se inspirase en sermones bien efectivos y persuasivos predicados en Florencia, donde el mundo de las ideas tradicionales se animaba mediante *esempi* realistas, afianza esta opinión. Así, los frescos de Andrea fueron entendidos también como una llamada, hecha de forma inteligible, en general, a los sentimientos religiosos de las masas poco educadas.

Representan estos frescos el cenit cualitativo de las tendencias populares del arte, cenit posible únicamente en la situación concreta de un creciente auge de la clase media más baja. Mientras las obras de Giovanni da Milano pueden explicarse por la marcada tendencia de la clase media superior, cuyo poder estaba en declive, a plasmar la corriente comenzada con Daddi de hacer concesiones en cuestiones de arte, fenómeno que ya se había dado anteriormente, pero con menos intensidad, las obras de Andrea reflejan una directriz aún más positiva en este sentido. El resultado, visible en los frescos de Andrea, no implica la existencia de un auténtico arte de la clase media inferior, pero sí sugiere en alguna proporción un más estrecho contacto con esta clase. Ahora, en los años sesenta y setenta del XIV, cuando el crecimiento de la clase media inferior se ha acelerado considerablemente, estas tendencias positivas y populares no se manifiestan exclusivamente en retablos y miniaturas, como en el caso del Maestro de las Figuras Dominicanas, perteneciente a la generación anterior, sino en ciclos de grandes frescos, y es perfectamente natural que también mejorase la calidad de estas obras más populares, sobre todo en los grandes ciclos, bien que siempre permaneciesen algo relegadas con relación a las de la clase media superior en lo que concierne a destreza técnica. En cuanto a Andrea da Firenze, la consecuencia estilística de esta situación general implicó una continuación de las tendencias desplegadas por Traini, Orcagna y Nardo di Cione, y el empleo más extenso de elementos estilísticos, ya conocidos por nosotros, delatando un arte eclesiástico y democrático y un contacto renovado, por obvias razones, con el influjo sienés<sup>155</sup>.

En el inmenso fresco de la Crucifixión (Lám. 67), esto es, en la pintura principal del muro del fondo, el asunto queda tratado con mayor detalle y contiene quizá la mayor multitud de figuras vistas hasta entonces en Florencia, con lo que estamos bien lejos de las síntesis de Giotto; semejante disposición podía encontrarse en todo caso en el círculo de Daddi, mientras que era muy común, en Siena, en las obras de Pietro Lorenzetti y Barna da Siena. Que este tema sea el centro de la historia de la Redención explica sin duda en gran parte el complicado tratamiento de la Crucifixión en un lugar como la Cappella Spagnola. El motivo de la multitud, típicamente democrático, se representa vívidamente y con múltiples variaciones; variaciones de pena, de admiración, de odio. Cada figura adopta una actitud diferente, individual, ante el acontecimiento, y la carga de la cruz inspira profunda compasión; incluso muchos de los soldados parecen haberse convertido, aunque otro sector de entre ellos ataque salvajemente, usando de sus espadas, a los que se lamentan (Lám. 68)<sup>156</sup>. El concepto de una tan vasta y tan agitada multitud sufrió ciertamente las influencias del fresco de la Crucifixión de Asís, de Pietro Lorenzetti, y del de Barna de San Gimignano (Lám. 66), de los cuales fueron

extraídos los detalles de Barna, por ejemplo, el motivo, desusado en Florencia, de los diablos grotescos llevándose el alma del ladrón. Barna había alterado intencionalmente las proporciones de las figuras hacia las que trataba de dirigir la atención, y Andrea también utilizó medios formales de expresión para hacer cada detalle — y todos están agudamente subrayados — claramente visible. Así, las figuras dolientes, los espectadores y los caballeros no están distribuidos espacialmente, sino que están dispuestos de manera popular y arcaica, por razones de visibilidad, en largas filas unas sobre otras.

La composición multitudinaria del Camino del Calvario también sugiere el influjo de los correspondientes frescos de Pietro Lorenzetti y de Barna. Aquí, lo mismo que en la Crucifixión, las figuras se disponen unas sobre otras, y como se mueven según el paso ascendente de la procesión, siendo sólo visibles las cabezas, todas parecen de igual tamaño, debido a la ausencia de toda perspectiva, y es exactamente por esta razón por lo que son claramente «legibles» para el espectador. La disposición de la Resurrección es igualmente arcaica. Pero, al mismo tiempo, la tendencia «espiritual», comenzada por Taddeo Gaddi, de mostrar a Cristo flotando cerca del cielo, se hace aquí más acentuada, aunque de modo un tanto pesado<sup>157</sup>. Como consecuencia del espíritu con que fue concebida la obra, la escena del Descenso al Limbo (Lám. 69) se da aquí probablemente por primera vez en la pintura florentina monumental. Andrea traza en esta escena las figuras populares y gesticulantes de los demonios con gran cuidado y con marcada preferencia por lo grotesco<sup>158</sup>.

El mismo edificio alberga también los frescos de Andrea que ilustran la historia de San Pedro Mártir<sup>159</sup>, el más celoso perseguidor de herejes entre los dominicos, que destruyó la secta de los patarinos en Florencia con la mayor ferocidad y tomó después parte activa en la organización de compañías clericales y antiheréticas. Hasta entonces, su vida no había sido representada sino en retablos o en predelas. Por ejemplo, la principal compañía por él fundada, la *Compagnia Maggiore della Vergine* — luego llamada Compagnia del Bigallo —, había encargado hacia 1350 a un artista más bien insignificante, cercano a Maso, un retablo relatando la función de la compañía, en 1244, para combatir, la secta de los patarinos (Lám. 58)<sup>160</sup>; San Pedro Mártir aparece en él entretegiendo los estandartes, cada uno con una gran cruz roja y una estrellita roja también sobre fondo blanco, a los capitanes de la compañía, a los quince ciudadanos más distinguidos de la ciudad, reunidos en Santa María Novella. Estos permanecen respetuosamente ante el santo dominico, mostrando su confianza en el mecanismo oficial y eclesiástico. Pues bien, basta con entrar en la Cappella Spagnola para advertir que la representación de la vida de este Santo, popularizada por los dominicos, ha progresado hasta llegar a constituir todo un ciclo de frescos. En uno de ellos, que muestra al Santo predicando desde un púlpito dispuesto al aire libre contra un obispo hereje (Lám. 70), el rico y el pobre se empujan en animado tropel en su derredor, con lo que se implica la unidad de todos los sectores de la ciudad realizada por los dominicos. Con esto el tema del sermón popular con su muchedumbre de oyentes, anteriormente confinado a las predelas de las animadas narraciones de leyendas de santos, quedaba introducido en los dominios de la pintura al fresco. Este fresco, e incluso algunos otros con la leyenda de San Pedro Mártir, son ya casi pinturas de

género, lo cual es así porque en todos estos frescos ilustrativos de la vida de este sobresaliente santo dominico —por ejemplo, en la curación del enfermo que le dedica sus oraciones (Lám. 72)— se da una curiosa e inequívoca tendencia a retratar medios y tipos de una clase muy baja. Las sencillas, aunque impresionantes, posturas de los retratados y el plano y duro color local están en perfecto acuerdo con esta disposición. El uso del vestuario coetáneo, ya normal en la obra de Nardo di Cione, se extiende mayormente en la de Andrea da Firenze, y la pintura más parecida a una obra de género extraída de la vida contemporánea es el fresco que muestra a los peregrinos y lisiados orando ante la tumba del Santo (Lám. 73), siendo éste otro tema introducido en la pintura monumental desde los dominios de la predela. Los varios tipos de enfermos que se disputan tocar, en busca de su salud, el sarcófago decorado con figuras de virtudes, se representan con gran diversidad y claridad. Todas las figuritas de Evangelistas y Padres de la Iglesia pintadas en los arcos entre los frescos llevan inscripciones en rollos, motivo también más frecuentemente empleado que antaño. Todos estos rasgos caracterizan un estilo democrático, bien que eclesiástico <sup>161</sup>.

Semejantes en estilo a los de la Cappella Spagnola son los frescos, en el camposanto de Pisa, de la vida de San Rainiero el eremita (Lám. 74), santo patrono de dicha ciudad, pintados por el insigne artista en 1377, precisamente antes de estallar la revuelta de los *ciompi*. La representación de la vida de un santo ermitaño estaba totalmente de acuerdo con la actitud Dominicana-Observante que estaba cristalizándose en Pisa por el mismo tiempo. Así, podemos afirmar que las pinturas de Andrea da Firenze, tanto las de la Cappella Spagnola como las del camposanto de Pisa, son del tipo «popular» determinado por la mentalidad dominicana. En estos frescos del camposanto, donde en contraste con las pinturas tan jerarquizadas de Nardo di Cione, y aún más con la primera Crucifixión de Andrea, se presentan escenas muy variadas, la disposición general acorde con fórmulas muy toscas y la apariencia bidimensional de este estilo más popular —y por consiguiente, más conservador— resultan extraordinariamente chocantes. La utilización de una narrativa continua llega aquí a tales extremos que en un solo fresco, por ejemplo, en el que ilustra la tentación y los milagros del Santo, éste aparece seis veces en el fondo, y en cuatro de estas ocasiones, sus figuras aparecen juntas. La figura del diablo tentando al Santo, muy favorita en los frescos populares, surge con igual frecuencia. Largas inscripciones que constituyen un diálogo entre los principales personajes salen de las bocas de éstos, y así, después del repetido fracaso de sus tentaciones, dice el diablo: «Más no puedo hacer». Las figuras se disponen con frecuencia simétricamente y están en posturas rígidas, apretadas frontales o de perfil, unas al lado de otras o superpuestas, de modo que la pintura en conjunto no consta sino de verticales y horizontales. Como en la Crucifixión de la Cappella Spagnola, la forma de contornear las figuras es ya de carácter más evidentemente gótico que en Nardo. Y aquí encontramos, como es tan frecuente en los estilos populares, que esta primitiva disposición formal aparece combinada con gran diversidad de observaciones, cual en las escenas de San Pedro Mártir, por ejemplo, los sacerdotes y niños cantores con las bocas abiertas, motivo no desusado en la pintura florentina, pero cuyo tratamiento por Andrea es mucho más tosco <sup>162</sup>.

Otro artista algo más tardío de la era democrática, mucha de cuya actividad cae

dentro del período siguiente a la rebelión de los *ciompi*, es Agnolo Gaddi (m. 1396), hijo de Taddeo. Los fundamentos de su estilo deben ser buscados en la obra de su padre, cuya última expresión tuvo carácter muy popular, y, ulteriormente, en la de Giovanni da Milano, del que adoptó algunos elementos sieneses del arte narrativo de Nardo y de Andrea da Firenze. Entre las pinturas atribuibles a él como obras tempranas, una Virgen de la Merced (Lám. 75) con donantes y con muchas monjas, pintada para el convento agustino de Santa María dei Candelieri (hoy en la Academia de Florencia) <sup>163</sup>, es particularmente interesante como prueba de que este tema popular y democrático, hasta entonces más bien desusado en Florencia, aunque bastante común en Siena, se iba convirtiendo también en tópico de lo florentino durante esos agitados tiempos <sup>164</sup>, como ya había ocurrido en el círculo popular de Pacino.

La obra principal de Agnolo, los frescos del coro de Santa Croce con la leyenda de la Santa Cruz, fue pintada hacia 1380, poco después de la revuelta de los *ciompi*, en un tiempo en que los gremios menores estaban todavía en el poder. El donante fue Jacopo degli Alberti, miembro de una familia de la clase media superior que había asumido la jefatura de la clase media más baja. Incluso la elección del tema es típica de esta era democrática, porque la leyenda de la Cruz era un asunto franciscano esencialmente popular <sup>165</sup> con su mística relación entre el Antiguo y el Nuevo Testamento, pues el motivo básico de esta leyenda, como el de la alegoría de la Cruz, es el de que el árbol donde Cristo redimió al género humano nació del sepulcro de Adán, que había introducido el pecado en el mundo <sup>165</sup>. Pero las características de los frescos corresponden también a toda la situación política y social que hemos mencionado y, aunque de acuerdo en ciertos aspectos con las necesidades artísticas de la clase media más baja, el mensaje no iba dirigido exclusivamente a ésta, sino también a la clase media superior. Los frescos son en general bidimensionales, estratificados y compuestos por multitud de figuras exentas de toda relación mutua. Sin embargo, se dan algunas tentativas de retroceso en diagonal desde las figuras del primer término hasta el fondo, y, aún con mayor frecuencia, espacios lejanos en el paisaje del fondo, en el que el contraste entre montañas y llanuras, en particular, da lugar a numerosas intersecciones visuales. Con ello, encontramos la primera aproximación a un concepto en cierto modo postgótico y discontinuo del espacio, que supera la anterior planitud. El naturalismo de Agnolo, por regla general, no se concentra, sin embargo, en la unidad orgánica de la pintura, sino en los detalles, y especialmente en las figuras individuales. Éstas —y Agnolo emplea gran número de ellas de manera naturalista— son con frecuencia macizas, con rostros feos y toscos y grandes narices. Algunas de ellas están copiadas de los humildes y de los trabajadores, y esto es precisamente lo característico de tales años. Dichos tipos se destacan particularmente en el fresco de la Construcción de la Cruz (Lám. 76), que también muestra, bajo la autoridad de la *Legenda Aurea*, un hospital con sus pacientes. Otro grupo de figuras, evidentemente pertenecientes a las clases adineradas, presenta rasgos más definibles, como de retratos, y, finalmente, hay un extraordinario número de tipos caballerescos, como ocurre en el fresco (Lám. 156) que relata la partida a caballo del rey persa Cosroes de Jerusalén llevando la Cruz consigo, con gentes muy semejantes a las que ya pintara Bartolo di Fredi, el más típico pintor de la clase media baja sienesa, y que

evidentemente influyó en Agnolo. Después de considerar todos estos frescos nos da la impresión de que ya no estamos en un período de democracia militante, como en los años anteriores a la rebelión de los *ciompi*.

Naturalmente, ello se hace aún más cierto en la segunda mitad del decenio de 1380, cuando Agnolo y su taller emprendieron la tarea de pintar los frescos con las historias de San Juan Evangelista, San Nicolás —popular en razón de sus obras de caridad—, San Antonio Abad y San Juan Bautista en la Cappella Castellani, de Santa Croce <sup>167</sup>. Pero incluso aquí se incluye a varios mendigos en la escena en que San Antonio distribuye su fortuna a los pobres —el ciclo se pintaba en un medio franciscano—, y la Tentación de San Antonio es una gran composición con figuras diabólicas harto populares (Lám. 77). Este último fresco como la mayor parte de los otros de San Antonio, fue pintado por Gherardo Starnina (nacido hacia 1360-65, muerto entre 1409 y 1413), que aunque pertenece a una generación de artistas posterior, debe ser comentado aquí como el más importante de los ayudantes de Agnolo que trabajaron en la Cappella Castellani. Este popular tema eremítico <sup>168</sup>, eco de la era democrática, se representa en el arte monumental florentino prácticamente por vez primera, y, concretamente, en Santa Croce <sup>169</sup>. El estilo de Starnina se distingue del de Agnolo, como del de sus colaboradores, sin embargo, claramente influidos por él, porque tiene una nota más moderna: es más espacial; las figuras, menores en número, están incorporadas al paisaje de una forma mucho más orgánica, y el colorido tiene una función formativa <sup>170</sup>. Starnina, que había tomado parte en la rebelión de los *ciompi* <sup>171</sup>, tuvo que huir a España al comenzar la reacción oligárquica, al parecer inmediatamente después de la conclusión de estos frescos <sup>172</sup>.

Diferente en su acento, bien que no enteramente ajena al arte de Agnolo Gaddi, es la obra de otro artista del período florentino democrático, Antonio Veneziano (activo entre 1369-88), cuya actividad en Florencia, sin embargo, fue de no larga duración. Su estilo (Lám. 78), con su afición al realismo detallista, a los rasgos líricos, íntimos y al mismo tiempo dramáticos —estilo que preparó el posterior y decisivo goticismo del arte florentino—, mezcla el colorido de su tierra, el Norte de Italia, con reflejos de Taddeo Gaddi, de Daddi, y, especialmente, de los sieneses. Antonio había trabajado en la Catedral de Siena (1369-70) juntamente con Andrea Vanni, el artista de la pequeña burguesía sienesa, que desempeñó un papel importante en las actividades políticas de su ciudad natal. Su obra principal en años posteriores se desarrolló, sin embargo, en la atmósfera provinciana de la decadente ciudad de Pisa, donde no sólo actuó en el camposanto municipal (1384-87), completando la historia de San Rainiero, comenzada por Andrea da Firenze, sino que trabajó para hermandades menores, tanto allí como, después, en Palermo <sup>173</sup>.

Con igual inclinación por el realismo detallista, pero más marcadamente bidimensional y heráldico que Antonio Veneziano, es Giovanni del Biondo (activo entre 1356-92), que también trabajó algún tiempo en Siena, quien, como todos los pintores florentinos de este período, pintaba en el estilo popular e influido aparentemente por Bartolo di Fredi. En la formación de su estilo participan, de los pintores florentinos, tanto Jacopo di Cione como Orcagna. El idioma formal de Biondo es pesado y esquemático; el aspecto bidimensional de sus figuras es de un

antiplasticismo difícil de superar, además de ser éstas estereotipadas, envaradas y, a menudo, distorsionadas. Pasivas y faltas de vitalidad, su estilo, tal y como se expresa en sus numerosos retablos, es a la vez complemento y petrificación de la intensa manera de Niccolò di Tommaso y como una imperfecta continuación del de Andrea da Firenze. El estilo de la última época de Biondo tenía que ser necesariamente una continuación imperfecta, porque después de la revuelta de los *ciompi*, que al fin dio un parón al progreso político de las clases más bajas, las circunstancias externas habían cambiado. No es accidental que en tales condiciones de agotamiento y de relajamiento de la energía, las dramáticas potencialidades del estilo de Tommaso se precipitaran en la decadencia. Pero el arte de Biondo es en conjunto altamente característico de la mentalidad pasiva y conservadora de los estratos más bajos en este período, siendo por esta razón un complemento necesario a los otros dos artistas ya mencionados. Sus retablos, ciertamente nada dramáticos, muchos de ellos pintados para hermandades o gentes particulares de provincias y de las zonas rurales en torno a Florencia (Lám. 79) <sup>174</sup>, satisfacían indudablemente las necesidades artísticas tanto de los sectores inferiores <sup>175</sup> como de los círculos superiores más retrógrados. Por ejemplo, pintó una Anunciación con santos para la capilla de la familia de los Cavalcanti en Santa María Novella, hoy en la Academia de Florencia.

A menudo, sus pinturas no muestran sino una sola figura, la de la Madonna —el motivo, en estilo de género, de la Virgen enseñando a leer al Niño Jesús (Col. Kress, de Nueva York) aparece también en Biondo <sup>176</sup>— o las de santos aislados. Muy típica de la manera universal de pensar de estos círculos más o menos burgueses o conservadores, en los que todo lo científico estaba ostentosamente subordinado a lo religioso, es la frecuente representación, por parte de Biondo, y por parte de otros pintores relacionados con él, de Santa Catalina, la santa patrona, popular y eclesiástica, de las ciencias. Una de estas Santas Catalinas, con donantes, de Biondo, fue pintada nada menos que para la Catedral, y ahora se conserva en el Museo dell'Opera del Duomo. Mientras que en las versiones de Daddi la Santa aún estaba ataviada con relativa sencillez (Lám. 37), ahora se la presenta —característica del arte más popular de Biondo— con una vestidura totalmente recamada, como la cortina que hay tras ella, de copiosos dibujos. Pero, cual siempre acaece en el arte popular, la riqueza de los paños resulta ordinaria y exagerada, y el efecto total se queda en lo bidimensional. Otra versión de Santa Catalina (Nueva York, Mogmar Art Foundation, Lám. 80), atribuida a Biondo —pero probablemente más cerca de Cenni di Francesco, de una generación posterior <sup>177</sup>—, deja ver a la Santa, si no más suntuosamente vestida, sí coronada y sentada sobre un trono, alzándose sobre las restantes figuras de la composición, y en discusión, no con los sabios habituales, sino con Cosme y Damián, los santos médicos. En toda esta vía compositiva, los diminutos donantes arrodillados en un ángulo establecen el hecho de que su salud, en última instancia, pertenece a la esfera religiosa. A este propósito, es interesante recordar los puntos de vista de Petrarca y Salutati sobre la medicina <sup>178</sup>.

Sólo en raras ocasiones se avino Biondo a las tendencias «narrativas» de Andrea da Firenze: como ocurre, por ejemplo, en dos paneles de predela figurando respectivamente la última Comunión (Lám. 81) y la Extremaunción (Worcester,



U.S.A., Col. Smith), partes de un políptico de los Siete Sacramentos o —a caso— de los Oficios de Difuntos. En estas obras, continúa claramente la línea realista de los frescos de San Pedro Mártir de la Cappella Spagnola, estando la primera de estas tablas de predela evidentemente relacionada con el fresco en que el enfermo, en cama, está rogando al Santo (Lám. 72). Pero la transformación a lo primitivo y popular que aparece en estas tablas sacramentales de Biondo es muy característica. La habilidad naturalista de Andrea se ha desvanecido, y con ella, su grandeza, no quedando aquí y allá sino tal o cual trazo de realismo en el detalle, pues las figuras más definidas recuerdan muñequitos heráldicos, difiriendo en el tamaño según su importancia.

Debería advertirse que la costosa vestimenta que con frecuencia vemos en los cuadros de Biondo, y de Niccolò di Tommaso, y, en general, de todos los artistas de tendencia popular, es pesada de dibujo y uniforme, debido a la menor maestría de estos pintores y a su gran afición a los indumentos suntuosos, lo cual contrasta con la delicadeza y elegancia del estampado de los trajes que aparecen en obras de artistas empleados por la clase media superior aristocratizante. Las pinturas religiosas de Biondo son en realidad un reflejo de la lucha sostenida entonces por las clases menos elevadas por el derecho a lucir ricos vestidos<sup>179</sup>. El formato arcaico y popular de la figura central rodeada de muchas escenas menores, empleado comúnmente por los artistas, desde el Maestro de Santa Cecilia hasta Jacopo del Casentino y nuevamente adoptado por Orcagna, es especialmente frecuente, así como las filacterias, en la obra de Biondo. Lo que interesaba ahora a las clases sociales arriba mencionadas, particularmente en lo que a Biondo se refiere, no eran tanto las grandes obras y las pinturas de frescos como los retablos, en que era más fácil ver expresados sus sentimientos y sus exigencias artísticas.

Después de sofocada la revuelta de los *ciompi* y de la victoria final de la clase media superior, el desarrollo de la pintura monumental había de apartarse del rumbo marcado por Andrea da Firenze e incluso del de Agnolo Gaddi, tomando una dirección más acorde con las condiciones de vida de la clase ahora victoriosa. Spinello Aretino (h. 1346-1410), probablemente el pintor más sobresaliente de los decenios ochenta y noventa, sufrió el correspondiente cambio<sup>180</sup>. Sus obras tempranas, realizadas en Arezzo, que datan de los años sesenta, setenta y los primeros ochenta y que fueron pintadas principalmente para las hermandades<sup>181</sup>, están ejecutadas todavía en el estilo inespacial, hierático y popular de los hermanos Orcagna. La transición a un estilo nuevo y más espacial, en cierto modo modelado sobre el propio Giotto, se revela en los importantes encargos que le sacaron de Arezzo y le pusieron en contacto con círculos más elevados: los frescos con la historia de San Juan Bautista —hoy perdidos—, pintados por encargo de los Manetti para la capilla de su familia en el Carmine de Florencia, y dos grandes retablos de la Madonna y de los santos, realizados para los benedictinos. El primero de estos retablos, que fue pintado para el monasterio de San Ponziano, en Lucca, y del que no se conservan sino pocos fragmentos, debió haber sido un éxito grande e inmediato, ya que fue aludido en el contrato en que se le encargaba el segundo, para el monasterio de Montoliveto Maggiore, cerca de Siena (de 1384, hoy disperso en Budapest, Siena, Colonia y Cambridge, U.S.A.), que era semejante al anterior<sup>182</sup>.

Un cierto retorno, de alguna importancia en principio, al estilo espacial de la clase media superior de las primeras décadas del siglo se hace aún más patente en los dos grandes ciclos de frescos pintados por Spinello durante los años ochenta para el rico florentino Benedetto degli Alberti, el dirigente político de larga gestión, cuyo nombre ya es bien conocido del lector. Ello es particularmente cierto respecto de los frescos con la historia de Santa Catalina (Lám. 82), realizados hacia 1387 en la iglesia de la Santa en Antella, cerca de Florencia, dentro de las propiedades de Alberti. Aquí, Spinello supera inmediatamente los frescos de Agnolo Gaddi del coro de Santa Croce, no acabado sino poco tiempo antes, aunque todavía durante el período de ascenso de la clase media más baja. Pero él es más espacial y monumental. Las figuras de estos frescos están sólida y firmemente plantadas en el suelo. Figuras y espacios guardan estrecha relación mutua, y su composición, equilibrada y más orgánica, se sitúa en un espacio pictórico construido dentro de una perspectiva lo más amplia posible. Las construcciones, dispuestas en diagonales —como en realidad ya se había visto en la obra de Agnolo Gaddi, sobre todo en los frescos de la capilla Castellani—, forman un sorprendente contraste con las arquitecturas esquemáticas y frontales de, por ejemplo, Andrea da Firenze.

Una etapa más madura fue alcanzada cuando, en 1387, inmediatamente después de concluirse la obra antes mencionada, y por voluntad del propio Benedetto degli Alberti, Spinello comenzó a decorar la sacristía de San Miniato. El encargo comprendía diez y seis frescos de la leyenda de San Benito (Lám. 83), el santo patrón del donante y fundador de la Orden benedictina, de la que los Olivetanos —que habían adquirido la iglesia y monasterio de San Miniato pocos años antes— eran una rama. Alberti encargó estos frescos estando en el desierto, después de su expulsión en 1387<sup>183</sup>, por lo que el ciclo casi puede ser considerado como un encargo de los benedictinos, con los que Spinello mantenía estrechos contactos<sup>184</sup>. Es digno de señalar cuán activos se habían vuelto ahora los benedictinos en cuestiones de encargos artísticos. Después de la reacción de la clase media superior, la importancia de los monasterios de esta Orden, hasta aquí en la penumbra y dada a un aislamiento personal y cortés del individuo aumentaba de día en día. Por añadidura, y de acuerdo con el movimiento Observante, el ideal eremítico alcanzaba el mayor favor, tanto en la clase media superior como en las inferiores. Cuando Salutati escribió un libro acerca de las ventajas de la vida monástica (*De Saeculo et Religione*, 1381), lo dedicó a un benedictino<sup>185</sup>. No es extraño, por consiguiente, que precisamente en este momento se realizara un pormenorizado ciclo de la vida eremítica y monástica de San Benito.

En cualquier caso, estos frescos pintados por Spinello en San Miniato, que exaltan el ideal eremítico del movimiento Observante, ahora muy difundido y sirviendo fundamentalmente los intereses de la más alta burguesía, difieren por completo en cuanto a estilo de los frescos de Rainiero, pintados un decenio antes por Andrea da Firenze para el camposanto de Pisa, y que retratan también dicho ideal de observancia, pero de modo harto más popular. La clase media superior empezaba ahora a asimilar y a adoptar lentamente este nuevo ideal, que en este medio social, bien que no en otro, iba perdiendo mucho de su carácter popular originario. En consecuencia, los frescos de Spinello muestran una tendencia muy

diversa de lo popular, pero típica del nuevo período que siguió a la revuelta de los *ciompi*. Evidentemente, representan el nuevo estilo de la alta burguesía victoriosa, pero este estilo es una mezcla muy peculiar de lo viejo y lo nuevo, porque esta burguesía victoriosa, cuyo poder externo iba en aumento, no podía prosperar ideológicamente en un solo sentido, ya que no podía liberarse completa e inmediatamente de la pequeña burguesía democrática que había sido su aliada durante los últimos cuarenta años, y mucho menos teniendo en cuenta que su propia potencialidad económica estaba minada en lo fundamental. Y aunque su supremacía externa la colocó en situación de poder adoptar una posición intelectual nueva y de desarrollar un arte nuevo también, aquélla se caracterizaba por su transigencia y éste por su ambigüedad, y esto se advierte claramente en el estilo y sobre todo en los detalles de pormenor de los frescos de Spinello de San Miniato, pues, cuando el artista ha llegado en cierto grado a adoptar nuevamente el anterior racionalismo espacial y a construir tectónicamente las figuras, no le es, sin embargo, posible desarrollar sistemáticamente el estilo, y es exactamente en este momento en el que desearía ir más lejos, cuando ello se hace más evidente. En sus frescos de San Miniato Spinello deseaba dar una mayor sensación de espacio que en su obra de Antella, pero era imposible lograrlo de un modo suficientemente radical y explícito, con lo que se vio obligado a usar de otro procedimiento muy complicado. Es verdad que en algunas ocasiones llegó a un cierto grado de clarificación, pero, en su totalidad, su construcción espacial es ilógica; utiliza una perspectiva inconsistente y desvía estos factores en una dirección nada realista, continuando y complicando aquella disolución espacial comenzada por Agnolo Gaddi. Los escorzos, las disminuciones, las intersecciones, los retrocesos diagonales y un claroscuro particularmente dilecto a Spinello, no consiguen una verdadera unidad espacial, pero a menudo producen una especie de confusión pictórica, algo así como un desmembramiento del espacio, propio del gótico tardío. En diferentes partes de los frescos hay varios puntos evanescentes, algunos espacios lejanos son con frecuencia más amplios que otros más próximos, y determinados sectores espaciales que a juzgar por sus escalas respectivas deberían estar alejados unos de otros, se funden unos con otros. La vista debe, una y otra vez, penetrar en la profundidad de lo pintado, y también una y otra vez, percibir diversos sectores del fondo y del primer término como unidades visuales. De este modo, la perspectiva sirve muchas veces para producir un efecto general de inquietud y confusión, con lo que está justificado hablar de perspectiva «goticizante»<sup>186</sup>. Además, el idioma formal de las figuras va perdiendo su primera solidez tectónica, aunque indudablemente pierde también algo de la tosquedad que observamos, por ejemplo, en Agnolo Gaddi, y aumentan las curvaturas y el donaire propios del último gótico, al mismo tiempo que se unifica su movimiento. Así, en la obra de Spinello, la bidimensionalidad de la clase media inferior deja de ser un factor predominante, aunque la impresión general, a menudo abrupta y fragmentaria, casi conduzca, a fin de cuentas, a esas dos dimensiones, y aunque tampoco prevalezca el idioma formal esquemático y heráldico de la clase media inferior, no deja de haber alguna reminiscencia de ello. Se trata por lo tanto del estilo de la clase media superior, pero no del inequívoco propio de Giotto y del último período de Massaccio, sino del «interesante» e iridiscente, propio de una época de transición<sup>187</sup> en que se avienen varias tendencias.

Este estilo asimiló aún mayor número de calidades góticas y aristocráticas en los frescos que Spinello pintó en 1391-92 en el camposanto de Pisa, ilustrando las historias de San Efsio y San Potito, dos santos de Cerdeña que, como San Rainerio, pintado por Andrea da Firenze, están enterrados en la catedral de Pisa. En el fresco mejor conservado, una de las mitades representa a San Miguel entregando el estandarte de la victoria a San Efsio, mientras, en la otra, ambos santos derrotan en batalla ecuestre a los paganos (Lám. 84). Las escenas bélicas implican por derecho propio una notable secularización de las historias religiosas, sobre todo en el arte monumental, porque hasta entonces tales escenas, acaso con la excepción de las llamadas pinturas de infamia, de las que ya hablaremos, estaban principalmente confinadas a las miniaturas profanas, como las que ilustran la Crónica de Villani. Volviendo al estilo de las figuras en los frescos de Pisa, encontramos que la escena bélica se compone casi enteramente de caballeros, y como caballero se representa a San Miguel ecuestre. Recordaremos que va la historia de San Benito, en San Miniato, demostraba evidente inclinación por las figuras caballerescas. La tosquedad del idioma formal gótico de mediados de siglo no ha desaparecido por entero, pero la figuración gótica de Spinello se hace mucho más delicada, aristocrática y movida. En la batalla ecuestre, los motivos individuales se combinan con un ritmo gótico, en el que el claroscuro afianza la simbiosis. Los retablos de Spinello de este período, como el de la Coronación de la Virgen, antiguamente retablo mayor de San Felicità, la iglesia de monjas benitas, para donde fue pintado en 1399-1401, hoy en la Academia de Florencia, también manifiestan una cierta tendencia a hacer esbeltas y distinguidas las figuras de santos<sup>188</sup>. Spinello terminó por ser uno de los pintores más solicitados de su tiempo; su ciudad natal de Arezzo y las de Florencia y Siena (Catedral y Palazzo Pubblico) le abrumaron de encargos, algunos de los cuales no pudo ya cumplir.

Sólo en parte semejantes a los de Spinello o Agnolo, ya que los clientes efectivamente poderosos eran escasos, fueron los protectores del grande y activísimo taller de Niccolò di Pietro Gerini (matriculado en 1368, muerto en 1415), quien desplegó todas las características de un verdadero «empresario» en gran escala. Entre los pintores de tal condición de estas décadas, el fue, aunque muy relativamente, el más «popular». Sus más extensos ciclos de frescos le muestran en estrecha relación con los círculos monásticos populares, especialmente con los franciscanos, que lo utilizaron principalmente para representar la Pasión, siendo suyos los frescos con escenas de las vidas de Cristo, San Juan Bautista y San Lorenzo de la sala capitular de San Francisco, de Pisa (1392); otro ciclo con la Crucifixión y las historias de San Mateo y San Antonio Abad, de la sala capitular de San Francisco de Prato (hacia 1395), y el ciclo de la Pasión de la sacristía de Santa Croce, de Florencia. Tanto en sus frescos como en sus retablos, dejó ver su dependencia respecto de Taddeo Gaddi y Orcagna en sus largas figuras y en su estilo bidimensional, cual en el caso del menos plástico Jacopo di Cione, con el que, ocasionalmente, había colaborado. En cambio, compartió escasamente el estilo de Spinello. Es conservador y popular, usando abundantemente de los carteles epigráficos; su color es fuerte, y, al propio tiempo, quebrado; es tosco y esquemático y carece del peso y del poder de invención de Andrea da Firenze, el representante del período heroico de la clase media inferior. Por otra parte, la obra de Gerini no está falta de

efectividad y, especialmente en sus escenas de la Pasión, es más emotivo en su mensaje que los artistas que trabajaban para una clientela más exclusiva. Probablemente no es accidental el hecho de que uno de los clientes de Gerini, el rico pero no muy cultivado mercader Francesco Datini, de Prato, declarase expresamente en 1390 —aunque no sepamos si se refería específicamente a alguna de las pinturas de nuestro artista— que deseaba que las figuras de una versión del Varón de Dolores por él encargada fuesen tan piadosas y expresivas como fuera posible, y muy numerosas<sup>189</sup>. En su Santo Entierro (Academia de Florencia), pintó Gerini la más copiosa reunión de dolientes vista jamás en Florencia en la iconografía de este tema. En el fresco del Camino del Calvario, de San Francisco de Pisa, que es, en realidad, una continuación de las emotivas representaciones de Nardo y Andrea da Firenze, Gerini destacó de las otras figuras la de Cristo con la Cruz a cuestas, de evidente parentesco con el arte sienés. De cómo este taller conservador y popular pudo combinar la emoción con la composición simétrica, hierática y severa, hay buen ejemplo en el fresco de la Ascensión, en la misma iglesia (Lám. 85), que revierte a la composición planimétrica, muy significativa, del fresco de Traini con el mismo asunto, del camposanto de Pisa; y en el cual Cristo, revestido de pesado manto, no sólo mantiene en una mano la bandera de la victoria, sino que la acompaña del cetro y de la corona. A uno y otro lado de la composición, ángeles dispuestos simétricamente llevan blancas vestiduras de diáconos y sostienen filacterias flotantes.

Como reveladores del carácter complejo y de la adaptabilidad espiritual del creciente movimiento Observante, consideraremos los frescos de la Pasión, realizados por el taller de Gerini durante los últimos años noventa en la iglesia de monjes y monjas de Santa Brígida, fundada por Antonio degli Alberti en Bardino, cerca de Florencia<sup>190</sup>. Pintados para el ambiente popular de esta nueva Orden, tales frescos son de estilo mucho menos progresista y refinado que los de la vida de San Benito de Spinello en San Miniato. Dichos frescos también habían sido encargados por un miembro de la familia Alberti, pero con fines más privados, y, aunque participasen del ideal Observante, se concibieron desde el punto de vista de los benedictinos y de la alta burguesía. Por otra parte, recordaremos que los frescos de Bardino no retratan la Pasión en el sentido literal de la palabra, esto es, los sufrimientos de Cristo, sino, más bien, las escenas que la rodearon, lo que constituye en definitiva la disolución de la tendencia popular. Realizados por ayudantes del taller de Gerini —Lorenzo di Niccolo y Mariotto di Nardo—, estos frescos muestran en su estilo ausencia de intensidad dramática<sup>191</sup>, aunque en ellos pueda observarse, si bien en forma muy debilitada, algunos rasgos individuales derivados del arte narrativo de Nardo y de Barna. Los ayudantes de Gerini pintan aquí en el estilo más plano y esquemático que hemos visto salir de su taller, y la disposición general es aún más simétrica de lo usual en el maestro<sup>192</sup>.

En San Francesco de Prato, medio franciscano de una ciudad provinciana, el fresco de Gerini de San Antonio repartiendo sus riquezas (Lám. 86) contiene un número de mendigos tan amplio como para ser excepcional incluso en dicho tema, y es igualmente característico del medio provincial y de las convenciones arcaicas de este taller que sus tipos se deriven, en gran proporción, de Traini y de Orcagna. Por otra parte, Gerini también representó en este ciclo la vocación de San Mateo,

en que aparece con todo detalle la oficina de un cambista de moneda o de un cobrador, tema que hasta aquel tiempo había estado más o menos proscrito de la pintura monumental florentina<sup>193</sup>, pero que se hacía posible en este artista popular y de la clase media. Las actividades comerciales, hasta entonces rara vez hallables en el arte religioso, se van haciendo cada vez más frecuentes en frescos y tablas<sup>194</sup>.

Considerando ahora brevemente las miniaturas de finales del siglo XIV, conviene mencionar primero un grupo de manuscritos iluminados, más o menos populares, relacionados en tema y estilo, a saber, los referentes a la leyenda de Santa Margarita, santa igualmente popular en todos los círculos, ya que era considerada como especial intercesora de las parturientas en los cielos. Uno de estos manuscritos, por ejemplo, hoy conservado en la Laurenziana (Lám. 87), fue realizado para los Pucci, y contiene miniaturas esquemáticas y desproporcionadas, pero, al mismo tiempo, de gran vivacidad narrativa<sup>195</sup>. Parece, sin embargo, que sólo partes de estos manuscritos fueron encargados por familias ricas y distinguidas (otro fue encargado por los Adimari). Los demás, los menos bellos, con miniaturas aún rudas y populares, más a la manera de dibujos a pluma en color, como se hacían con frecuencia en el Norte, serían realizados para clientes más modestos.

En el arte de la miniatura del fin del cuatrocientos, los benedictinos fueron particularmente activos. Ya nos hemos referido a la relación entre los humanistas y diversos individuos de dicha Orden, así como a la infiltración del movimiento Observante en famosos monasterios benitos, donde aparece ahora un contacto, evidente, si no extremado, con el mundo exterior, que se traduce en cierta animación espiritual, evidente en los numerosos encargos artísticos hechos a Spinello Aretino, y que se expresa también en la actividad de los monjes como miniaturistas. El más importante de éstos fue Don Simone Camaldolese, natural de Siena, cuyo estilo es de fácil filiación con el arte sienés. Trabajó en los monasterios de San Pancrazio, San Miniato y, quizá también en Santa María degli Angeli<sup>196</sup>, asumiendo pronto gran prestigio artístico. De manos de este monje y de su círculo proceden las miniaturas de numerosos graduales y antifonarios que, en contraste con los primitivos manuscritos dominicos, fueron haciendo más y más lujosos los libros litúrgicos. Como era dable esperar de la situación general, el estilo de estos manuscritos es una combinación, dentro de lo monástico, de elementos aristocráticos y populares, y, aunque tenga alguna relación con el arte de Jacopo di Cione y de Niccolò Gerini, la tendencia más clara va hacia el magnífico realismo del detalle, a un tiempo delicado y elegante, del arte sienés. Igualmente manifiesta una aproximación a lo gótico, en la que se funden todos estos factores<sup>197</sup>.

#### *b) Arte simbólico y alegórico*

#### CONSIDERACIONES GENERALES

Hemos visto que la elección de los temas religiosos de repetición más frecuente, tomados de las vidas de Cristo, la Virgen y los Santos, así como su manera de ser representados, se determinaban principalmente en razón de su inteligibilidad, de su mensaje emotivo cerca del espectador y de la posibilidad de llevar a éste más directamente hasta Dios y los Santos. Hay, sin embargo, gran número de otras

obras de contenido religioso —la distinción entre éstas y las primeras no puede siempre quedar establecida claramente— en las que el propósito tiende más bien a mostrar las verdades trascendentales y los misterios de la religión en forma pictórica y perceptible mediante símbolos. En tales obras, su primitivo carácter simbólico, dogmático y didáctico, prevalece todavía, bien que de forma más atenuada y frecuentemente asociada con el nuevo emocionalismo. Ya hemos tenido ocasión de referirnos a algunas pinturas de este tipo, algunas tan características como las de la Alegoría de la Cruz (Láms. 18, 19 y 24), habiendo podido observar que se dan habitualmente en la esfera del arte religioso más conservador y popular, correspondiendo a un pensamiento de la masa más primitivo y simbólico. Esta característica popular queda más o menos evidente en la mayoría de las otras obras florentinas de temas alegóricos y simbólicos que clasificaremos y comentaremos en este apartado. La razón inmediata de todas estas representaciones no es sólo el simbolismo general e immanente de la religión cristiana desde sus orígenes, sino, más exactamente, el simbolismo universal y sistemático de la teología cristiana medieval, que se extiende hasta los más minuciosos detalles. Toda la teología del Medioevo, así como todas las enciclopedias de esa época, están dominadas por una específica manera de pensar alegórica y simbólica que se combina con la sistematización, tan del gusto de los escolásticos. La interpretación simbólica de la Biblia<sup>1</sup> comenzó originalmente con el Antiguo Testamento, cuyos hechos y personajes fueron considerados como símbolos y precursores de los del Nuevo, a su vez visto como el cumplimiento del primero, con lo que resultaba que los profetas eran precursores de Cristo<sup>2</sup>. La teología escolástica francesa elaboraría más tarde este paralelismo, esta interpretación tipológica de la Biblia hasta en sus menores detalles, y a lo largo de toda la Edad Media iría surgiendo una interpretación simbólica, verdaderamente exhaustiva, de toda la liturgia y de toda la enseñanza eclesiástica<sup>3</sup>. Los ciclos monumentales de la Redención, llevados a la plástica y desarrollados sobre todo en Francia durante los siglos XII y XIII, son enciclopedias de revelación divina del Antiguo y del Nuevo Testamento, en los que toda la historia e incluso toda la naturaleza son concebidas como un gran símbolo. Y es la Iglesia como institución, continuadora de la obra redentora de Cristo, ejecutora del plan de salvación divina sobre la tierra y portadora de la doctrina sistemática de la salvación, la que se convierte, especialmente a partir del siglo XIII, en el centro permanente de este simbolismo<sup>4</sup>, resultando bastante significativo el que este proceso tuviese lugar en el momento en que la Iglesia estaba consolidando su poder temporal. Este concepto es el tema básico de los ciclos monumentales de la Redención en la alta Edad Media, con sus imponentes series de imágenes centradas en la idea de la salvación.

Como, a causa del crecimiento de la clase media, la Iglesia se veía obligada a establecer con ella lazos cada vez más estrechos, procuró hacer este ciclo de Salvación cada vez más y más inteligible, tanto en sus líneas generales como en su detalle, a unas masas que —y ello, por supuesto, es de capital importancia— sentían una predilección natural por el simbolismo. El proceso general de desarrollo demuestra que el simbolismo religioso que, originalmente, en los primeros tiempos del cristianismo, era universalmente entendido, a través del Medioevo, se había ido haciendo cada vez más complicado e ininteligible en sus pormenores

para el pueblo; pero ahora, al surgir esta necesidad, se puso de nuevo al alcance de las masas, que, a causa de su simbólico proceso mental, siempre habían sido muy sensibles a él. Por ello la mayor parte de las obras de contenido simbólico son de carácter popular y conservador. Debe recalcar, no obstante, que la Iglesia diversificó los medios a través de los cuales trataba de hacer inteligible y de popularizar su simbolismo, según el grupo social a que estaba destinado. Por ejemplo, la popularidad del simbolismo del número muestra una clara tendencia hacia lo exotérico; originalmente, el simbolismo numérico había expresado la mística armonía del universo, y resultaba que acababan asociándose los objetos más dispares a causa de la semejanza de sus números, recurso ciertamente muy útil al tratar con las masas más incultas<sup>5</sup>. Más interesante para nuestros propósitos es el creciente uso de las alegorías, que, aunque representadas a causa de su significado didáctico-religioso, solían ser extraídas del mundo profano, de la Naturaleza, o del campo de las ideas. Toda la vida social de la humanidad con sus diferentes caminos a seguir, todos ellos subordinados espiritualmente a la Iglesia, era tratada ahora en sus menores detalles, y el tener que depender tanto de la vida real confería matices diferentes y esencialmente nuevos al ciclo entero de la Salvación. La decisiva transformación del arte simbólico en esta dirección, que implicaba, naturalmente, la existencia de una clase media verdaderamente progresiva y segura de sí misma, fue en Italia, y, sobre todo, en Florencia más pronunciada que en otros países.

En el arte monumental florentino del siglo XIV existían todavía extensos ciclos de la Redención, cuyo carácter general, aunque tuviesen trozos narrativos, era esencialmente alegórico y dogmático, o bien éste jugaba un papel decisivo en ellos. La existencia en dicho tiempo —esto es, en el período posterior a los grandes ciclos franceses— de tales programas de Salvación, comparables con las enciclopedias eclesiásticas y destinados a extender el concepto eclesiástico del mundo, es una evidente consecuencia de la alianza entre la clase media superior y la Curia, y de la estricta adhesión al tomismo oficial que esta alianza exigía de la burguesía. Tal situación ejerció gran influjo sobre la esencia misma de los ciclos florentinos de la Redención. Pero no es menos significativo, en la configuración de estos ciclos, el hecho de que la ideología de la clase media florentina fuese mucho más avanzada que en el resto de Europa; las innumerables concesiones, dentro de la esfera ideológica, que la Iglesia no tuvo más remedio que hacer, destruyeron la apretadísima estructura del sistema tomista, aceptado en dicha ciudad en todo cuanto se podía aceptar sin perder la unidad de su principio. Por estas varias razones, los ciclos de Salvación del siglo XIV florentino —los de los relieves del Campanile de la Catedral (Láms. 89, 91, 92 y 107) y los frescos de la Cappella Spagnola de Santa Maria Novella (Láms. 96, 98, 99 y 100) son los que vienen al caso— necesariamente difieren algo en cuanto a carácter de los ciclos usuales, tales como los que encontramos en las esculturas que adornan los pórticos y fachadas de las catedrales francesas del siglo XIII. Aunque el concepto básico de los ciclos florentinos, el de que la Iglesia es la portadora de la doctrina universal de salvación, permaneciese naturalmente inmutable, y aunque la unidad subyacente de la totalidad de la idea se conservase en principio, ya no muestran la severa y orgánica homogeneidad que caracteriza estos grandes ciclos franceses de la primera fase<sup>6</sup>. La creciente acentuación de las alegorías, tanto éticas como físicas, que sólo había tenido en Francia un



cometido menor, juntamente con la tendencia, peculiarmente florentina, de atribuir aún mayor importancia a las narraciones religiosas, condujo a una quiebra estructural y a un reajuste de los varios elementos de los ciclos de redención<sup>7</sup>, que aportaron nuevas posibilidades de hacer combinaciones diferentes. Algunas veces se subrayan los aspectos seculares y específico de la clase media (Campanile), y otras, la ideología conservadora de la Iglesia (Cappella Spagnola). Pero en uno y otro caso, la vida terrena, todavía entendida, naturalmente, nada más que como preparación para la ulterior, era tratada como una condición preliminar muy importante, que de ningún modo era desdeñable. Las alegorías individuales que ayudaron a transformar el carácter de los ciclos de salvación —algunas de ellas creaciones originales de escritores eclesiásticos, otras derivadas por éstos de la Antigüedad, en tanto otras adquirirían nueva forma como ilustraciones de dogmas de la fe<sup>8</sup>, serán discutidas detalladamente en el capítulo próximo, y aquí no haremos sino mencionar las principales: las Siete Virtudes (Lám. 88), los Siete Pecados Capitales, las Siete Artes Liberales, las Siete Artes Mecánicas (Láms. 91 y 92), los Siete Planetas (Lám. 89), los Siete Sacramentos (Láms. 81 y 107), las Siete Obras de Caridad (Láms. 101 y 102), y varias alegorías de la vida humana y de la muerte (Láms. 53, 54, 93 y 95). Las características más sobresalientes de los ciclos florentinos, en comparación con los franceses, seguramente incomprensibles para los seculares en la mayoría de sus pormenores, son las de sus contactos con el público y con las realidades de la vida diaria, las de una más inteligible presentación del conjunto y — consiguientemente — de las enciclopedias escolásticas. De este modo, los ciclos no sólo se hicieron comprensibles, sino que se convirtieron en un medio de propaganda, y los elementos y propósitos seculares, con tendencias semejantes a las de la propia Iglesia, se hicieron ahora más directos, e intensos y aparentes que nunca.

Un cambio aún más radical en lo que se refiere a los ciclos de redención sobrevino en este período democrático del último Medievo cuando se trasladaron de la esfera del arte monumental —o del arte catedralicio— al del manuscrito, normalmente ilustrado solamente con dibujos a pluma<sup>9</sup>. Pero esto es de menor importancia en lo que respecta a Florencia, pues tales manuscritos eran típicos, ante todo, de los países del Norte menos avanzados, donde se difundieron mucho, haciéndose extremadamente populares. Los tipos principales son: la *Biblia Pauperum*, o historia de Cristo, compilada en Alemania hacia 1300, con ilustraciones paralelas del Antiguo y del Nuevo Testamento, dos del primero por cada una del segundo; y el *Speculum Humanae Salvationis*, que también se hizo en Alemania, en los círculos dominicos, hacia 1324, y que ilustraba el origen del pecado y la salvación del género humano por Cristo, subrayando especialmente la Pasión (Láms. 104 y 105); en éste, a cada escena del Nuevo Testamento corresponden dos o tres asuntos paralelos del Antiguo (Lám. 106) y de la historia<sup>10</sup>. A pesar del simbolismo inherente en todo el tema, la historia de la salvación adquiere aquí el carácter narrativo adicional de un largo ciclo histórico. Este método tipológico y analógico de interpretación bíblica, que emplea el simbolismo numérico, sirvió al mismo tiempo como medio mecánico y mnemotécnico —bien que superficial— de instrucción. En los países septentrionales, estos manuscritos poseían ya, en vista de que su «clientela» era la clase media, una cierta significación democrática; porque se hacían para los círculos más progresistas y cultos, para ciudadanos de



holgura económica y para clérigos, ya que, originalmente, la *Biblia Pauperum* no se destinaba precisamente a los pobres, ni a los pobres de espíritu. Pero, dado que en Florencia la clase correspondiente a la de los compradores septentrionales de estos manuscritos, la clase media superior y sus intelectuales, eran más avanzados de ideas, en tanto que las clases más pobres no podían permitirse el adquirir estas obras, aunque su simbolismo les hubiese agradado, había poca demanda de estos libros populares ilustrados, por lo que apenas existen en la Florencia trecentista. Así, las copias de los manuscritos extranjeros del *Speculum* son raras en Italia, y de mano italiana con ilustraciones no sobreviven sino dos ejemplares, uno de ellos obra florentina.

Hemos mencionado genéricamente las fuentes del mundo de conceptos simbólicos expresados en las artes visuales; pero es prácticamente imposible —y, por otra parte, no entra en los propósitos de este libro— distinguir entre las fuentes últimas y aquellos factores que sólo sirvieron para espaciar y popularizar el simbolismo<sup>11</sup>. Además de la Biblia, la Liturgia, cada uno de cuyos detalles tenía un significado simbólico, jugaba un papel primordial. Los diferentes tratados y comentarios litúrgicos fueron, consiguientemente, de gran importancia<sup>12</sup>, y esto también se refiere a las enciclopedias escolásticas<sup>13</sup> escritas en latín, que contenían muchas alegorías derivadas de la Antigüedad. Las escritas en italiano por y para seculares y las traducidas a dicha lengua contribuyeron grandemente, desde fines del siglo XIII, a la popularización e interpretación de las alegorías religiosas, especialmente entre la clase media toscana<sup>14</sup>; sobre todo, el *Tesoretto*, de Brunetto Latini, y la *Divina Commedia*. El drama religioso también proveyó de muchos motivos y figuras alegóricas<sup>15</sup>. Y por tales medios, el arte simbólico de la Iglesia oficial se aproximó y se hizo más inteligible a las masas, hasta convertirse en una especie de arte conservador, burgués y popular.

## DESARROLLO ESTILÍSTICO

Consideremos ahora el primer gran ciclo florentino de la Redención, los relieves del Campanile de la Catedral, la mayoría de ellos realizados después de la muerte de Giotto. Pero antes de comenzar es interesante advertir que el propio Giotto realizó una gran composición alegórica alusiva a «La Fe Cristiana» —hoy perdida— en el Palazzo del partido güelfo, construcción que simbolizaba el poderío de las victoriosas clases medias. Probablemente, representaba la jerarquía de la Iglesia e incluía un retrato del papa Clemente IV, fundador de dicho partido, con lo que vendría a ser la alegoría de la alianza entre la Iglesia y la clase media güelfa de Florencia.

Tornemos a la manera en que Giotto representó los Vicios y Virtudes, pintados debajo de las vidas de Cristo y de la Virgen en la capilla de la Arena de Padua. Las Siete Virtudes (las tres teológicas, Fe, Esperanza y Caridad, y las cuatro cardinales, Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza)<sup>1</sup> se incluían a menudo, sobre todo después del siglo XII, en los Ciclos de Salvación, porque la Iglesia entendía que la disciplina sobre ellas basada era elemento importante en su enseñanza, así como una eficaz preparación para el Juicio Final y para la vida futura. Al tratar

Giotto este tema, hizo todo lo que podía hacerse en cuanto a conseguir una avenencia entre los intereses de la Iglesia y los de la clase media, para que la mentalidad burguesa y moderna hallase expresión en la disposición e interpretación generales; así como en los elementos puramente formales: por encima de todo, Giotto, con su mentalidad seglar, se propuso, al representar estas figuras en grisallas, que no menoscabasen el efecto de las escenas narrativas, y que pudieran ser consideradas, si se deseaba, independientemente de aquéllas<sup>2</sup>. Así, tales representaciones de Vicios y Virtudes captaban la mentalidad seglar mejor que las realizadas hasta entonces, pues había mayor libertad en el concepto de las figuras y en la disposición de sus atributos que la acostumbrada en la iconografía de este tema, tanto en la más reciente como en la más antigua, que estaban más en consonancia con la tradición teológica<sup>3</sup>. Ello permitió mayor concentración y claridad en el aspecto puramente formal, pero, aún así, tales características no alcanzan aquí esa forma de expresión libre tan típica de las otras obras de Giotto, porque la fanática tradición eclesiástica todavía precisaba que esas figuras alegóricas estuvieran sobrecargadas de atributos. Las figuras centrales del conjunto son la Justicia (Lám. 88) entre las Virtudes, y la Injusticia entre los Vicios, ambas alzándose sobre zócalos que contienen escenas explicativas adicionales. A la Justicia se le otorga además la distinción de colocarla sobre un trono, aunque sólo sea Virtud seglar y no teológica. Las escenas de su zócalo inferior son tres: unos caballeros con un halcón, una pareja bailando al son de la música y un mercader con su servidor cabalgando pacíficamente. En cambio, las escenas bajo la Injusticia representan el robo, el asesinato y la guerra; así, para Giotto, la Justicia era la reina de las Virtudes, dado que ésta representaba para él y para la mentalidad general de la clase media de su tiempo la personificación de todo buen gobierno cívico. He aquí la reinterpretación seglar y burguesa de una alegoría hasta entonces exclusivamente religiosa<sup>4</sup>. Las escenas de caza y danza, hasta entonces habituales sólo como motivos independientes en miniaturas cortesanas, se añaden aquí para caracterizar el sano régimen burgués<sup>5</sup>, y es significativo que Giotto, por sí y ante sí, y como consecuencia de su mentalidad típica de la clase media superior, agregase como elemento original la escena, de considerable importancia para todos los ciudadanos, del mercader en pacífico viaje. La trasposición temática de las diversiones cortesanas de la caza y de la danza en el sentir de la clase media está en justa correspondencia con la trasposición de los elementos formales: el ritmo gótico lineal ha desaparecido, siendo reemplazado por una composición en la que un equilibrio calculado con exactitud y una reducción a lo esencial y definida con precisión son los caracteres más sobresalientes.

Aun vale la pena hacer notar que el taller de Giotto en su último período —o quizá fuera un solo discípulo, el Maestro de la bóveda de Asís, ya escindiendo del taller— manejó la alegoría cuando el ambiente era muy diferente del específicamente superburgués de la Capilla Scrovegni; esto, precisamente, en San Francisco de Asís, la gran iglesia de peregrinación de los franciscanos. Las pinturas alegóricas en cuestión representan los tres votos franciscanos, Pobreza, Castidad y Obediencia, y están situadas en la bóveda del crucero de la iglesia baja, junto a la Apoteosis de San Francisco<sup>6</sup>. Aquí, en tanto el propósito de las pinturas era explicar y popularizar el programa franciscano a las masas de peregrinos, la alegoría y su

traducción artística adquieren un carácter totalmente diverso del que vimos en Padua. En este caso, el asunto parece más complicado, pero es precisamente la acumulación de figuras alegóricas lo que refiere el conocido tema, tan popular y monástico —el de la pobreza era en especial de inteligencia universal, siendo de enorme interés para la mayoría de los peregrinos—, más próximo a las masas, incluso en sus detalles. La suntuosa decoración de la iglesia es en sí evidencia de que la Orden había abandonado el ideal de pobreza, aunque en teoría fuera fiel a su antiguo y popular lema, al menos en la medida suficiente para no llegar a ser peligroso. Por esto la Pobreza podía ser oficial y circunstancialmente glorificada aquí, pero sólo aquí, en estos aledaños monásticos y en la Umbria provinciana; y, por supuesto, sólo como virtud específicamente franciscana<sup>7</sup>. No menos esencial es el hecho de que un motivo inicialmente revolucionario —algo similar vimos en relación con la interpretación del Apocalipsis— se corporeizase ahora dentro del programa general de la apoteosis de la Orden, sancionándolo así como ortodoxo<sup>8</sup>. El tema figurado es el matrimonio de San Francisco con la Pobreza —*Sancta Paupertas*— actuando de Sumo Sacerdote el propio Cristo (Lám. 90). El motivo nupcial, universalmente conocido en la teología cristiana, se originó con la interpretación alegórica del Cantar de los Cantares<sup>9</sup>, donde la esposa de Cristo se identificaba con la Iglesia. El motivo particular de las bodas entre San Francisco y la Pobreza es común a toda la literatura franciscana, a los espirituales<sup>10</sup> no menos que a los conventuales, dándose también en la *Divina Commedia* y, probablemente también, en el teatro religioso. En el fresco se hace aún más comprensible porque el esquema compositivo es sencillamente el de los desposorios de la Virgen. La Pobreza, ataviada con un traje andrajoso, aparece entre espinas, pero sobre su cabeza florecen lirios y rosas, y mientras la Caridad le ofrece el corazón y la Esperanza el anillo, un perro le ladra y dos chicos se burlan de ella. Un joven da su capa a un pobre, un ángel reprende a un noble que lleva un halcón, y un franciscano pide limosna en vano a un hombre que agarra firmemente una bolsa. Encima se ve a los ángeles llevando una túnica, un saco y un edificio —al parecer, las posesiones de San Francisco— Dios Padre, que acepta estos regalos con los brazos abiertos. Las otras dos alegorías, aunque no en la misma proporción, son igualmente fáciles de comprender, prestándose a una fácil explicación religiosa. Estas composiciones sencillas y populares están dispuestas en esquemáticas filas de figuras verticales agrupadas de forma simétrica.

El primer ciclo teológico florentino sobre la Redención, del siglo XIV, se encuentra en los relieves del Campanile de la Catedral\* (Láms. 89, 91, 92 y 107), realizado probablemente de 1330 a 1350 por Andrea Pisano (algunos de los más tempranos, seguramente según dibujos de Giotto), sus ayudantes y Alberto Arnaldi y su taller<sup>11</sup>. Aquí tenemos lo que puede llamarse un conjunto de ideas controladas estatalmente, ya que el *Arte della Lana*, a la sazón el principal órgano ejecutivo del Estado, no sólo dirigía la erección de la Catedral, sino que controlaba también la elección de la decoración escultórica del Campanile, inseparable de los

\* Aunque los relieves del Campanile no pertenezcan en realidad a la historia de la pintura florentina, debemos comentarlos con algún detalle en razón de su especial importancia y porque —pese a ella— no han obtenido la merecida atención en lo que sobre arte florentino se ha descrito hasta ahora.

trabajos de arquitectura, durante aquel siglo. La racionalista clase media superior florentina, en principio, apoyaba todavía oficialmente, y por razones bien conocidas, la teología conservadora que había elaborado como sistema unificado la incoada cultura urbana francesa en el siglo XIII. Era, pues, natural que su actitud fuese la de prestarse a la popularización de las ideas conservadoras de la Iglesia y a la no menos conservadora enseñanza de ésta en los relieves del Campanile, aunque, según veremos, no deje de contener ciertos matices esencialmente nuevos y mundanos. En conjunto, estos relieves conservan todavía el esquema general de las enciclopedias escolásticas del siglo XIII<sup>12</sup>; pero este arte de alegorías religiosas servía al mismo propósito popularizador que los poemas didácticos y enciclopédicos de Toscana, escritos en lengua vulgar y contemporáneos o algo anteriores. En efecto, los relieves del Campanile traducen estos poemas didácticos, de amplia difusión en aquella región, al lenguaje de las artes plásticas, y éste es el hecho del que se deduce la diferencia esencial — respecto al público para el que se pensaron — entre esta obra y las esculturas de las catedrales francesas del siglo XIII; porque mientras éstas se derivaban exclusivamente de las enciclopedias latinas contemporáneas, que seguramente sólo conocían los clérigos, los relieves del Campanile se idearon como una enciclopedia popular inteligible a todos; y no hay duda de que debieron ser comprendidos por un considerable sector del público en general.

En los relieves del Campanile se corporiza todo el plan de salvación, toda la doctrina de la que el hombre, pese al pecado original, puede esperar redención eterna, y dentro de este ciclo está representada toda la vida espiritual y seglar del hombre en su dependencia y subordinación a la Iglesia<sup>13</sup>. De acuerdo con la doctrina oficial incorporada a las enciclopedias, son los tres poderes divinos de Virtud, Sabiduría y Provisión de la Necesidad, los que mitigan y contrarrestan los efectos del pecado original. A estos tres poderes divinos corresponden las tres esferas de la actividad humana: la Ética, es decir, las Siete Virtudes; la Ciencia Teórica, es decir, las Siete Artes Liberales (Dialéctica, Retórica, Gramática, Aritmética, Geometría, Astronomía y Música)<sup>14</sup>, y los medios de proveer a la existencia material, es decir, las Siete Artes Mecánicas (Tejido, Construcción, Navegación, Agricultura, Caza, Medicina y Ganadería). Siguiendo esta disposición general, los relieves comienzan mostrando la Creación de Adán y Eva y los trabajos para ganarse el pan, lo cual se hizo necesario después del Pecado. Siguen siete inventores que han ayudado al hombre en su trabajo y que, en lenguaje figurado, pusieron los cimientos de las Siete Artes Mecánicas. Se ven después estas mismas artes y, como apéndice a las mismas, las Tres Artes Visuales, seguidas de los Siete Planetas, bajo cuya influencia, guiada por los ángeles, se encuentra la vida elemental del hombre. El grupo siguiente muestra las potencias morales y espirituales que ayudan al hombre a levantarse después de su caída; las Siete Virtudes y las Siete Artes Liberales, las últimas en sus figuras representativas<sup>15</sup>. Concluye el ciclo con los Siete Sacramentos, porque la vida del cristiano no se completa sino con la gracia divina suministrada por los sacramentos de la Iglesia<sup>16</sup>. Este Ciclo de Salvación de concepción tan amplia es en su totalidad muchísimo más inteligible, racionalista y científico, y está mucho más próximo a la vida que los esquemas o fragmentos que vemos en las catedrales francesas del siglo XIII. Hay en él una

amplitud y secularización de lo representado esencialmente sistemáticas, dentro de la decoración eclesiástica estilada hasta entonces. La alta clase media florentina conservó el viejo encuadre, las categorías antiguas, el místico número siete; así como, en principio, la antigua unidad, pero añadió detalles más próximos a la vida, detalles admitidos por la Iglesia y descritos en las enciclopedias. Así es como aparecieron motivos desconocidos hasta entonces o dados raramente en el arte monumental.

El nuevo afán de conocimiento de las clases medias italianas había dado gran popularidad al tema de las Artes Liberales<sup>17</sup>, representadas aquí, como era habitual, en forma de figuras femeninas alegóricas<sup>18</sup>; pero es una innovación tan importante como extraña — y peculiar a Florencia — la de que las Artes Mecánicas, hasta entonces no figuradas sino escasas e incompletamente, aparezcan en su número completo y con gran detalle, y la de que sus representaciones adopten el aspecto de escenas de la vida cotidiana, pues aunque fuesen todavía básicamente alegóricas, ya brindaban oportunidad para esta iconografía que había de utilizarse exhaustivamente<sup>19</sup>. Esta adición a las figuraciones de las Artes Liberales<sup>20</sup> de una serie sistemática y total de los inventores de los primeros oficios — por ejemplo, el primer herrero — implica otro avance consciente hacia la secularización del Ciclo de Salvación y hacia la acentuación de los hechos y ocupaciones de la vida diaria. Es característico que, precisamente en estas escenas, los relieves sigan frecuentemente, no sólo a las enciclopedias eclesiásticas como la de San Isidoro de Sevilla (siglo VII) o la de Vicente de Beauvais (siglo XIII), sino también al *Tesoretto* de Brunetto Latini, obra que, a despecho de su estricto tomismo, se debía a un seglar. Por otra parte, entre las representaciones de la lucha por el pan de cada día, encontramos a Foroneo, el inventor de la ley y del orden, presencia que refleja perfectamente el respeto de la clase media superior para con un vivir ordenado. En la serie de inventores, y aún más en la de las artes mecánicas, hallamos no sólo escenas de vida campestre, habituales, cierto, en las representaciones alegóricas de meses y estaciones, sino también — innovación muy importante — hechos de la vida diaria del campesino. Los relieves contienen, junto a este campesino tradicional arando con sus bueyes — y ahora no para simbolizar meses, sino retratando la agricultura —, ocupaciones cual la del tejido, bien que la figura femenina reproducida en este trabajo pueda ser una «inventora» extraída de la Biblia. Así también, la industria lanera (Lám. 92), cimiento de la prosperidad florentina, encuentra una de sus más antiguas representaciones en el arte monumental dentro de los ciclos de salvación de la Iglesia — aliada de la clase media — en este encargo administrado por el gremio lanero. Otra escena representa a un médico, en su sitial, examinando una muestra de orina que le ha traído una mujer, mientras otras dos, trayendo también sus frascos forrados de paja, aguardan, y en el fondo se ven varias redomas de preparados, lo que constituye una representación de la Medicina (Lám. 91). Igualmente, vemos al arquitecto y a sus hombres trabajando en una casa, como figuración de la Arquitectura.

Otra atrevida innovación característica de Florencia es el añadir las tres Artes Visuales<sup>21</sup>, y otro signo del nuevo ambiente secular es que mientras que a principios de la Edad Media la desnudez era un signo de servidumbre y de inferioridad social, aquí vemos al escultor, al representante de la escultura en el marco de las

vocaciones cristianas, trabajando en un desnudo, y no en la figura vestida de algún santo. Hay diecisiete de estas representaciones de inventores y de artes mecánicas, copiosa proporción en contraste con el procedimiento usual en las catedrales francesas, de igual categoría y tamaño que las figuraciones de las esferas más altas que les siguen.

En el arte italiano monumental, y dentro del tradicional programa eclesiástico de salvación, se introdujeron por este tiempo las personificaciones de los planetas —derivación de la Antigüedad— en lugar de los anteriores y habituales signos del Zodíaco. Los planetas fueron incorporados al sistema eclesiástico por Santo Tomás de Aquino como concesión a las creencias populares de origen clásico. Sus movimientos se suponían controlados por seres espirituales, esto es, por ángeles, a los que Dios había confiado esta tarea, igual que la salvaguarda del género humano, creencia cuya autoridad fue reforzada por la *Divina Commedia*<sup>22</sup>. Y en el Campanile, este motivo de los planetas, moderno en sí, aparece con innovaciones iconográficas de la especie más radical<sup>23</sup>, entre ellas la combinación de elementos tradicionales con otros nuevos, revelando una vez más la característica mentalidad de la clase media superior florentina. Por ejemplo, mientras Júpiter es mostrado como sabio frailluno con una gran cruz en la mano, aparece a su lado la sorprendente innovación de Venus sosteniendo una pareja de amantes desnudos (Lám. 89), figuras reminiscentes de la Antigüedad, precursoras de futuras evoluciones, que quizá constituyen la primera aparición de amantes desnudos del arte postclásico<sup>24</sup>. Mercurio, como protector de las ciencias, nos proporciona la oportunidad de ver un aula.

Otro tema desusado y muy significativo se da en la serie de los Sacramentos (Lám. 107), en los cuales se apoya la influencia de la Iglesia sobre el hombre, pues con ellos atrae el sacerdote sobre los fieles la gracia divina, pero sin ellos no hay escapatoria posible del pecado original y de las llamas del Purgatorio. En este caso, la serie —otra indicación del desarrollo de un arte predominantemente seglar en temas que hasta ahora habían sido estrictamente eclesiásticos— proporciona la oportunidad de mostrar los principales momentos de la vida del sacerdote en íntimo contacto con la de los seglares.

Resumiendo, pues, el contenido de estos relieves, nos encontramos, dentro del esquema todavía fundamentalmente escolástico, con un ciclo eclesiástico de salvación lleno de temas seglares y de representaciones de la vida real, aspectos ambos que reflejan fielmente la mentalidad de la clase media superior de Florencia. Pues era la adaptación a dicha vida y la protección de sus intereses seglares, tanto en el arte como en otros terrenos, lo que esa clase esperaba obtener adhiriéndose a las doctrinas oficiales de Santo Tomás.

Tal constelación explica que el ciclo de Andrea Pisano quede ligado por entero a la manera compositiva nacida del pensamiento de la burguesía florentina, el más avanzado a la sazón; o, por mejor decir, porque está realizado en el estilo nuevo y comprensivo de Giotto, que provenía de un conocimiento más profundo de la naturaleza. Este estilo «clásico» de Andrea Pisano tiende ya, en algunos casos, a una curiosa dependencia de la estatuaría clásica, cual en el caso de Hércules o el arte de la caza. La profundidad espacial advertible en muchos de los primeros relieves, probablemente basados en dibujos de Giotto o trabajados por el propio

Andrea, decrece evidentemente en los posteriores. En muchos de éstos, seguramente realizados por ayudantes o sucesores de Andrea, como Arnaldi, hay cierta tendencia a aplicar figuras excesivamente plásticas en sucesivas capas frontales sobre un fondo neutro; pero este cambio sigue también la directriz general evolutiva que lleva de Giotto a Orcagna<sup>25</sup> a medida que el estilo esencialmente concentrado de la clase media superior se va haciendo más bidimensional, siendo muy característico el modo de ser tratado lo puramente genérico. Se evita en el conjunto el realismo extremo del detalle, cargando el acento, en tanto es posible, sobre lo esencial. Si se nos muestra una escena de construcción o el interior de una herrería, tanto las piedras usadas por el constructor como los utensilios del herrero son tratados de modo monumental y ocupan un lugar muy preciso dentro de la equilibrada composición. De esta suerte, todo el conjunto adquiere una concentrada y mesurada calma, característica de la versión idealizada que gustaba a la clase media superior<sup>26</sup>. Y así, aunque aparecen muchas artes, ni una sola vez vemos una auténtica figura de artesano, ni siquiera en el herrero<sup>27</sup>. Lo más sorprendente es la idealización de la principal fuente de recursos de la ciudad, la industria lanera y textil (lám. 92), en la que ya vimos cómo sus obreros eran los peor pagados y más duramente tratados. Otro interesante ejemplo de la mentalidad de la burguesía se halla en la escena de la construcción; a uno y otro lado dos obreros, en escala reducida, están sobre un andamio, añadiendo piedras a un muro, sin ningún esfuerzo aparente, mientras en medio y encima de ellos se ve al dirigente de la obra, de doble tamaño, como un santo junto a seres humanos. En la escena del médico (Lám. 91), con sus muchas botellas de productos farmacéuticos, hay una cierta sumisión al gusto por los detalles realistas, bien que subordinado al principio unificador de la composición, porque esta escena no se refiere a un trabajo físico, que tendría que ser idealizado, sino a las muy dignas actividades de los gremios superiores. En otras series, más bien en la de las Virtudes que en la de los Planetas, los atributos recargan a veces la composición.

La serie de los Sacramentos, de Arnaldi, es particularmente instructiva en cuanto a las relaciones entre contenido y forma. Aquí, los esquemas compositivos no se derivan sino parcialmente de los temas religiosos correspondientes (vida de la Virgen, vidas de Santos) y además advertimos unos cuantos motivos bastante nuevos, basados más en la observación de la realidad, en cuanto en este caso era posible, de lo que estaban los relatos puramente religiosos dependientes de las fórmulas tradicionales. Veamos, por ejemplo, el Sacramento del Bautismo, en el que se sostiene a un niño recién nacido sobre la pila —escena sin ningún parecido con el Bautismo de Cristo—, básicamente, una ilustración de género, de fresca concepción, encerrada dentro de líneas de firme contorno. En el relieve del Sacramento del Matrimonio, realizado al parecer por un ayudante de Arnaldi (Lám. 107), la escena representa un desposorio solemnizado por el padre de la novia, y la composición se asimila en cierto modo, aunque no enteramente, a la de los desposorios; consiguientemente, la disposición es menos severa que en los otros relieves, y todos los circunstantes parecen retratos ejecutados con un sorprendente realismo de detalle. Muy impresionante y totalmente nuevo en su presentación es el Sacramento de la Eucaristía, bien que con ciertos paralelos en la pintura<sup>28</sup>: la escena muestra solamente al sacerdote en el altar, visto de espaldas en el momento



en que eleva la Sagrada Forma sobre la cabeza, y al acólito, dos figuras macizas combinadas en una composición conjunta.

Resulta, pues, de estos relieves del Campanile que mucha de su novedad se introduce con motivo del ciclo eclesiástico de salvación, antiguo en lo esencial, pero ahora muy ampliado en el portmenor<sup>29</sup>. La disposición predominantemente giottesca acierta a fundir elementos viejos y nuevos, cada uno igualmente expresivo de la mentalidad burguesa, en un todo homogéneo.

El pensamiento eclesiástico usó de varias alegorías para ilustrar una de sus más fundamentales ideas: el carácter transitorio de la existencia terrena como preludio de la vida eterna. Una de ellas fue la Rueda de la Fortuna, símbolo tomado de los antiguos, y en especial de Boecio, y mirado ahora como instrumento de la Voluntad Divina. Más tarde hallaremos con frecuencia este motivo en ilustraciones de poemas didácticos y alegóricos que, aún siendo obras profanas en su sentido más estricto, como la *Divina Commedia*, son, de todos modos, básicamente religiosas en su intención. Hay otras alegorías de lo transitorio que, en razón de sus posibilidades interpretativas, quedan algo más cerca de las clases más bajas. Entre los principales temas populares de este género figuran las varias alegorías de la Muerte, a cuya popularización no contribuyeron poco los sermones de las Ordenes mendicantes y en especial los de los franciscanos. La exhortación al hombre para que se prepare a una buena muerte, de la que dependerá su destino, se combinó frecuentemente con reflexiones sobre la vanidad de la existencia terrena, con ideas que expresaban la insatisfacción por el estado de cosas a la sazón y con el concepto de la muerte como gran niveladora<sup>30</sup>. El esqueleto y el cadáver putrefacto fueron los motivos principales de este mundo de pensamiento democrático y de su arte. El ejemplo más temprano de una alegoría de la Muerte en el arte monumental de Florencia es probablemente el fresco de un discípulo de Giotto —seguramente el Maestro de la Bóveda de Asís— en la Iglesia Baja de este lugar, en el que San Francisco está señalando a un esqueleto coronado en su ataúd (Lám. 95)<sup>31</sup>, con lo que vemos que las alusiones al carácter transitorio de los reyes eran toleradas en la iglesia de las peregrinaciones franciscanas<sup>32</sup>. De este tipo de arte a la vez simbólico y progresivo, especialmente en las alegorías fúnebres, surgirían marcadas tendencias hacia el detalle realista, como en el caso dicho del encuentro circunstancial con el esqueleto, pues tales alegorías se prestaban mucho más a producir figuras y escenas de género naturalista de lo que lo hicieran, por ejemplo, las alegorías de la Cruz, no menos populares, pero más en consonancia con las doctrinas conservadoras, y, por consiguiente, representadas más esquemáticamente<sup>33</sup>. El fresco de Traini del camposanto de Pisa (Láms. 43 y 53), pintado después de la peste de 1348, obra de gran influjo en Florencia, y el fresco de Orcagna en Santa Croce (Lám. 54), que ilustra el mismo tema del Triunfo de la Muerte, son los ejemplos más famosos de este tenor<sup>34</sup>. Ya nos hemos referido a las figuras de mendigos y lisiados que Orcagna debió tomar de Traini, e indicado su persistencia en el arte florentino.

La leyenda del encuentro de los Tres Vivos y los Tres Muertos, de origen francés y que hallamos, entre otras, en Pisa (Lám. 93), fue la precursora más notable en el arte italiano del siglo XIV de las más brutales Danzas de la Muerte, las cuales llegaron a extenderse por el resto de Europa. Tres jóvenes nobles —a

veces alzados al rango de reyes— que cabalgan camino de una cacería, se encuentran de repente con tres féretros abiertos cada uno de los cuales contiene un cadáver en descomposición; éstos, que suelen figurarse como habiendo tenido en vida preeminentes cargos, se alzan de sus tumbas para dirigirse a los jóvenes caballeros, a fin de que recuerden que la muerte les espera, esa muerte para la que los mortales deben prepararse con buenas obras. El tema «democrático» de esta leyenda, el de que la muerte no perdona a nadie, ni a los mejor nacidos, que a menudo se ilustra como visión de un anacoreta, también se da en Florencia, incluso antes de la fecha del fresco pisano, durante el período en que los gremios menores andaban enzarzados en agrios conflictos políticos y sociales. Un primer ejemplo de este género aparece en un manuscrito de los *Laudi Spirituali*, ahora en la Biblioteca Nazionale de Florencia y originalmente propiedad de la Compagnia di S. Spirito<sup>35</sup>, un miembro de la cual debió ser el autor de las miniaturas. En una de ellas, un monje, San Macario, representante de la vida ascética, llama la atención de los tres jóvenes sobre los tres cadáveres. La totalidad del manuscrito, con su excepcional riqueza de ilustraciones, no sólo incluye las escenas usuales de Cristo y de la Virgen, sino también temas populares como el de la Virgen sentada en el suelo y contemplando con pena a Cristo torturado en la columna, o el de la Virgen de la Merced, típica, no de los círculos más adinerados, sino de las hermandades. En cuanto a estilo, las miniaturas están totalmente bajo el influjo sienés, especialmente el de los Lorenzetti<sup>36</sup>. El mismo tema de los Tres Vivos y los Tres Muertos se da también en retablos domésticos; por ejemplo, en uno de la escuela de Daddi, procedente de la casa Vallombrosana (S. Pancracio) y ahora en la Academia de Florencia, en el que también aparece el monje San Macario. Otro cuya tabla central es el tema de la Virgen, conservado hoy en Berlín, fue pintado durante el mismo período de los años treinta o cuarenta por un imitador más bien popular de Daddi, Jacopo del Casentino, esta vez sin el monje; en él se ve a los tres jinetes cabalgando en caballos muy envarados por un paisaje esquemático, en tanto las calaveras de los ataúdes hacen feas muecas<sup>37</sup>.

Durante el período en que la influencia política de la clase media más baja estaba en constante crecimiento en Florencia —es decir, poco antes y algunas décadas después de la mitad del siglo— fue introducida en la pintura al fresco la alegoría religiosa de intención didáctica muy pronunciada, es decir, el arte capaz de hablar a las masas, ampliando así su esfera de influencia. Esta preocupación por las clases bajas, o, más bien este intento de adquirir influjo sobre ellas, se hace muy evidente en el segundo gran ciclo alegórico florentino— los frescos pintados en 1366-68 por Andrea da Firenze en la Sala Capitulare o Cappella Spagnola de la casa dominicana de Santa María Novella. Ya hemos hablado del donante de estos frescos, el mercader Guidalotti, al comentar la narrativa de este ciclo, y del decisivo papel jugado por el Prior, Jacopo Passavanti y por su libro, que inspiró parcialmente el ciclo. El esquema alegórico propiamente dicho se contiene en dos grandes frescos situados uno frente a otro en los dos muros principales. Uno de ellos ilustra las doctrinas de la Iglesia en forma del Triunfo de Santo Tomás de Aquino (Láms. 96, 98), y el otro, su gobierno, relatando las actividades de la Orden dominicana en sus aspectos antiherético, salvador y educativo (Láms. 99 y 100)<sup>38</sup>. Los otros frescos, más narrativos, tales como los de escenas de la Pasión y similares

(Láms. 67, 68, 69, 70, 72 y 73), de los que ya hemos hablado detalladamente, caen también dentro del plan general<sup>39</sup>, y más tarde nos referiremos alguna vez a la relación que existe en cuanto a su contenido entre ellos y los dos principales temas didácticos. Estos, aunque posteriores en fecha a los relieves del Campanile, son mucho más ortodoxos desde el punto de vista eclesiástico y más homogéneos en su conservadurismo dominicano, siendo su composición tan arcaica como el pensamiento que traduce. Los hermanos mendicantes dominicos estaban deseosos de conservar la lealtad de los humildes durante este período de agitación democrática, y hacían propaganda de su orden con la intención de superar los movimientos de las clases inferiores, ya que sobre la fidelidad de la burguesía no cabían dudas; igualmente, trataban de explotar dicho movimiento desde el punto de vista ideológico, identificando su programa — muy conservador — con el de los sectores más bajos de la sociedad. La prueba de que no habían calculado mal se halla en la confianza con que los *ciompi* acudieron a Santa María Novella a pedir consejo poco antes de que estallase su revuelta<sup>40</sup>. Los dominicos trataban de demostrar por todos los medios que la salvación de la Iglesia dependía enteramente de las actividades de su Orden y de la aceptación de la teología tomista, recalcando que su Orden privaba sobre todas las demás dentro de la Iglesia. También es significativo que, según hemos visto, muchas de las ideas sobre las que se basaba este programa hubieran aparecido ya en un libro escrito en italiano y debido a un clérigo<sup>41</sup>, libro lleno de alegorías y en el que se epitomaban las ideas expresadas por Passavanti en los muchos sermones que predicó en Florencia. Los dominicos reprodujeron este programa, popularizado desde el púlpito, en sus propios cuarteles generales y en forma de un monumental ciclo de frescos, expresado en un lenguaje alegórico que hablaba tanto a los suyos como a los inferiores culturalmente. En efecto, esta obra se hizo más inteligible a las masas que el simbolismo, incomparablemente más complejo, de las obras francesas del siglo XIII, aunque tales frescos estuviesen pintados en un estilo arcaico y popular.

El primero de los dos grandes frescos es una ilustración literal del sistema tomista, basado en la *Summa Theologica* (Lám. 96)<sup>42</sup>. En la parte baja hay dos largas filas de figuras que ilustran, a un lado, las Siete Artes Liberales<sup>43</sup>, y al otro, de acuerdo con el *Speculum* de Vicente de Beauvais, el grupo superior de la *Scientia Divinalis* o Teología (cuatro subdivisiones), *Scientia Naturalis* o Medicina, *Scientia Moralis* o Jurisprudencia (dos subdivisiones), y bajo estas figuras femeninas alegóricas se sientan sus representantes históricos. Los respaldos de los tronos ocupados por las Artes Liberales tienen unos medallones con los Siete Planetas<sup>44</sup>, más pequeños y menos prominentes que en el Campanile, mientras los medallones de los otros tronos muestran los Siete Dones del Espíritu Santo. El espacio sobre esta enciclopedia eclesiástica lo ocupa la Apoteosis del propio Santo Tomás (Lám. 98). El gran teólogo está entronizado en el centro, y a cada lado se sientan las figuras del Antiguo y del Nuevo Testamento que habían recibido revelación divina y sobre cuyos respectivos textos escribió comentarios el Santo. Este tiene abierta en sus manos la *Summa contra Gentiles*, en tanto se sientan a sus pies los derrotados Arrio, Averroes y Sabelio. Encima de su cabeza revolotean las Siete Virtudes, y, para recalcar que tan sólo con la ayuda del Espíritu Santo puede alcanzar la ciencia el conocimiento verdadero, su Venida se pinta en el techo inmediatamente encima del fresco.

Desde un punto de vista formal este fresco no es sino un cuadro planimétrico con sucesivas filas de figuras unas sobre otras y Santo Tomás en el centro, a modo de núcleo y ápice. El grupo del Santo con la *Summa* abierta delante de él y con el vencido Averroes a sus pies está copiado, casi literalmente, del también bidimensional Triunfo de Santo Tomás de Santa Catalina de Pisa, realizado poco antes por un discípulo de Traini, el otro pintor de los dominicos (Lám. 97)<sup>45</sup>. Pero también puede relacionarse con el retablo del mismo tema del iluminador Biadaiolo (Nueva York) (Lám. 52). Esta circunstancia es otro ejemplo del fenómeno, ya antes comentado, de que el cambio de circunstancias políticas hizo posible que la pintura esquemática y hierática de los pintores de segundo orden revertiese al arte de gran escala<sup>46</sup>. Pero también hallamos antecedentes de este estilo en grandes pinturas realizadas con similar propósito en medios populares y monásticos; por ejemplo, el fresco con el Triunfo de San Francisco, pintado en estilo semejante unos cuarenta años antes en la Iglesia Baja de Asís por un discípulo de Giotto. Aunque en la obra de Andrea las figuras no sean sino tipos pintados como en serie y sus movimientos respondan a lo esquemático — resultado obligado en una composición tan dogmáticamente ortodoxa —, estos tipos y gestos no dejan de tener a veces un carácter imponente. Dentro del conjunto hay gran riqueza de cabezas expresivas y llenas de fuerza, sobre todo en las figuras del Antiguo y del Nuevo Testamento. Las que caracterizan las Artes Liberales, etc., son más monótonas que las correspondientes del Campanile, debido en parte a su disposición esquemática en larga fila, y, naturalmente, se halla mayor variedad en las representaciones terrenas sentadas al pie de estas figuras idealizadas y alegóricas. Es curioso entre las primeras el herrero Tubalcaín, versión casi única en el arte público de entonces, y que, como representante de la Música, golpee energicamente su yunque como un auténtico y plebeyo trabajador. Tubalcaín como herrero aparece también en el Campanile, pero allí en aquel ciclo superburgués se nos presenta con más dignidad, sosiego y empaque. El pormenorizado detallismo de su versión de la Capella Spagnola es particularmente significativo; se trata sin duda de una concesión, consciente o inconsciente, a las alusiones a la vida diaria, concesión que también tenían que hacer los predicadores en sus sermones con el fin de introducir en ellos una nota comprensiva que llegase a los corazones de la clase media inferior.

En el fresco situado enfrente ya hemos visto que desarrollaba el tema de la vida y el gobierno de la Iglesia, y, por encima de todo, la decisiva participación de la Orden dominicana en la tarea de conducir al hombre hacia su salvación (Lám. 99)<sup>47</sup>. Así, el fresco procede parcialmente como símbolo, parcialmente como narración<sup>48</sup>. En el ángulo inferior izquierdo se ve todo el organismo de la vida eclesiástica<sup>49</sup>: el Papa y el Emperador, representando respectivamente las jerarquías espiritual y secular, cada uno con sus subordinados. No queda resquicio a duda en cuanto a la relación entre ambas potestades y la supremacía de la primera, aunque el equilibrio y las buenas relaciones entre uno y otro, restablecidas a mediados del siglo XIV, estén claramente indicados<sup>50</sup>; el Emperador no ocupa el sitio de honor a la derecha del Papa, sino que se sienta a su izquierda, y a nivel ligeramente más bajo. Esta parte del fresco debería ser interpretada también como una reunión, como un tribunal convocado para atestiguar las actividades dominicas para la conservación de la verdadera fe. Todo el público, tanto los clérigos como los

seglares —que parecen un rebaño de ovejas—, está vigilado por los dominicos, pintados como perros blancos y negros en alusión a su nombre (*Domini canes*) y a su hábito, lo que forma parte de la intención alegórica del tema. En un plano más bajo del lado derecho, los principales santos dominicos aparecen rechazando los males que amenazan a la Iglesia. Santo Domingo predica a los desobedientes; Santo Tomás trata de convencer a los herejes, entre los que hallamos, una vez más, a Averroes y a otros filósofos seglares, de la verdad del Evangelio. A una voz de San Pedro Mártir, los perros blancos y negros desgarran a los heréticos, figurados como zorros, y los hacen pedazos, claro símbolo de la Inquisición, a cargo de la Orden. En fin, las posibilidades del tema fueron íntegramente utilizadas por los dominicos; su cometido de defensores de la Iglesia es proclamado como el único verdaderamente valioso, con continuas referencias a la actividad de sus tres santos principales. También es digno de atención, en la parte central del fresco, el papel jugado por los dominicos; la parte derecha, dedicada a la música y a la danza (Lám. 99), puede representar los goces del Paraíso o los placeres del mundo<sup>51</sup>. También se ve a un dominico absolviendo a un penitente arrodillado, porque sólo la penitencia puede salvarnos de las tentaciones de la vida terrena. Santo Domingo —que aparece por segunda vez, ahora en el centro de la gran composición— conduce al Paraíso las almas rescatadas, que, con aspecto de niños, son recibidas por San Pedro a la puerta del cielo. Más allá, esperan los santos, apareciendo Santo Tomás una vez más. Corona el conjunto Cristo en la gloria, representado de forma semejante a la *Majestas Domini* medieval. Enfrente, un altar con el *Agnus Dei*, reminiscencia de la *messa divina*, entre los símbolos de los cuatro evangelistas. Cristo está rodeado por un coro de ángeles conducidos por la Virgen. La pintura del techo correspondiente a este fresco muestra la barca de San Pedro —la relación del contenido vuelve a hacerse patente— simbolizando el poderío de la Iglesia; este concepto se repite continuamente en el libro de Passavanti, donde se combina a menudo con el rescate de la Iglesia por la Orden dominicana.

Es interesante advertir que, mientras el primero de estos dos grandes frescos que ilustran la Doctrina de la Iglesia y la Filosofía Tomista está concentrado en una composición severamente hierática, el segundo, el que muestra el Gobierno de la Iglesia y glorifica a la Orden dominicana, apura mucho más los detalles y está tratado de forma más vaga y desconectada, pero de facilísima lectura. Sería a la vez exagerado y simplista en extremo llamar a la primera de dichas maneras eclesiástica, y a la segunda popular, ya que ambos modos compositivos surgen de mentalidades muy cercanas<sup>52</sup>; ya hemos advertido repetidamente con cuánta persistencia procuró la Iglesia oficial adaptarse a las necesidades de las clases más bajas y cuán próximas se encontraban sus respectivas mentalidades como consecuencia del carácter conservador de la Iglesia. Del mismo modo, los esquemas compositivos «eclesiásticos» y «populares» se relacionan tan estrechamente que siempre existe la posibilidad de que se fundan entre sí. Ya vimos un fenómeno semejante en los frescos, de Traini en el camposanto de Pisa, y también, en cierta medida, en la divergencia entre Nardo y Orcagna al decorar la capilla Strozzi<sup>53</sup>. La naturaleza del asunto es la que determina en cada caso cuál de ambos tipos compositivos es el más apropiado.

En ninguna otra obra importante, ni siquiera en los frescos de Rainiero del

mismo Andrea da Firenze en el camposanto de Pisa, ya comentados, fueron los logros fundamentalmente naturalistas de Giotto —como la consistencia espacial y la escala realista de las figuras— tan radicalmente ignorados como en este conjunto de propaganda teológica que ilustra el Gobierno de la Iglesia<sup>54</sup>. Este fresco, con sus hileras horizontales de figuras irregulares y formalmente inconexas, amontonadas unas sobre otras, dispuestas de frente o de perfil y con su falta total de perspectivas, contiene probablemente —característica de esta clase de estilo popular— más detalles trecentistas que ninguna otra obra importante de la pintura florentina trecentista. Hay, por ejemplo, una reproducción muy detallada de la Catedral de Florencia, o, más bien, de un dibujo de Andrea da Firenze, a la sazón miembro de la comisión constructora del edificio, todavía inconcluso por aquel tiempo, aunque en el fresco el templo simboliza a la Iglesia en general. O fijémonos en el grupo de personas de apariencia mundana que están reunidas debajo de los árboles de un ameno paisaje, entre las cuales hay una mujer tocando la música, un cazador y, bajo éstos, una fila de muchachas danzando (Lám. 99). Tales detalles evidencian el influjo de las danzarinas en el fresco del Buen Gobierno, de Ambrosio Lorenzetti (Siena, Palazzo Pubblico), y del correspondiente sector mundano que aparece en el Triunfo de la Muerte, de Pisa. En el fresco florentino, esas figuras que representan nobles y ciudadanos elegantes, se han hecho algo menos suntuosas, y el tratamiento más esquemático y gótico, algo tosco e incluso heráldico. Por otra parte las figuras de la fila inferior, las muchachas bailarinas, son sólo de la mitad de tamaño que las anteriores —lo que puede ser intencionado, ya que quizá representen las almas de los libres de pecado— y se añade un joven, el músico de la danza, cuyas proporciones vienen a ser intermedias entre las de las dos filas y que se inmiscuye desde la baja hasta la superior<sup>55</sup>. La vista de un espectador desentrenado —pero de un espectador, recordemos, empapado en el simbolismo de la ciencia eclesiástica— podría vagar entre todos estos detalles y disfrutar de ellos, ya que están presentados de manera sencilla, sin actitudes complicadas, sucediéndose los unos a los otros en secuencia bidimensional, y captar la lección y el espíritu del conjunto.

Particularmente interesantes son las ilustraciones de la Caridad y de las Buenas Obras, ya que sabemos cuán concreta y fundamental importancia alcanzó en el vivir de las clases medias el concepto de Caridad, compensadora de tanto mal. Por lo tanto, pocas obras nos revelan tanto sobre la mentalidad y gusto de dicho público, así como sobre los de las hermandades, como el fresco con la figura de la Misericordia (Lám. 101)<sup>56</sup>, pintado en 1356 para la Compagnia della Misericordia —una de las hermandades más ricas e influyentes de la ciudad— en la Sala del Consiglio de su cuartel general, luego conocida como el Bigallo, y que acababa de concluirse por aquel tiempo<sup>57</sup>. El artista era, probablemente, un seguidor de Daddi. Vemos allí una figura gigantesca con las manos juntas, inmóvil, rígida y erecta, totalmente cubierta por una gran túnica que parece recortada en papel y que cae hasta los pies; la rodean grandes inscripciones proclamando la importancia de la Caridad y de las Buenas Obras, y la túnica está decorada con una ancha franja a cada lado de la abertura y con once medallones. Los tres superiores no contienen sino rótulos semejantes a los citados, mientras los otros ocho ilustran las Obras de Misericordia, a las que también se añaden textos explicativos. Las Obras se repre-

sentan con medias figuras a la manera simbólica y popular. En los ángulos inferiores y a cada lado de la Misericordia, multitudes de hombres y mujeres —esto es, los fieles— se arrodillan en postura estereotipada y alzan sus ojos en actitud orante. Al fondo hay una vista de Florencia con la Catedral en el centro. Los símbolos de los Evangelistas, las virtudes cardinales, etc., en el marco decorativo, completan la alegoría. Esta pintura rígida y hierática, de intensos y brillantes colores, muestra claramente cuán conservador, cuán popular, cuán aficionado a las alegorías era el gusto de la clase media adinerada hacia mediados del siglo, cuando todos se reunían en sus organizaciones democráticas, las hermandades, y cuando el tema era de importancia tan general y tan relacionado con sus vidas. Tenemos aquí una forma de expresión tan hierática y esquemática como la usual en otras alegorías populares y que recuerda el Arbol de la Vida de Pacino (Lám. 18) en la sucesión de escenas, para ser leídas, de los medallones, y al de Taddeo Gaddi (Lám. 24) en la longitud del texto explicativo. Una rigidez de composición semejante, pero aún más pronunciada, la del popular Maestro de las Efigies Dominicanas (Lám. 44), se traslada ahora al fresco, pero el rasgo más curioso es su semejanza estilística con la tabla de Santa Catalina vista como Madonna, que se encuentra en los depósitos de la Academia de Florencia, ya descrita como obra de otro seguidor de Daddi, difícil de superar en rigidez y hieratismo. La trasposición de este estilo a la esfera del arte monumental que hallamos en el fresco de la Misericordia, se realizó de forma más ortodoxa y popular y en un lenguaje formal más tosco de lo habitual, como, por ejemplo, en el fresco del Paraíso de la Capella Strozzi, de Nardo di Cione (Lám. 46). El cambio general de estilo hacia lo hierático y bidimensional, que fue consecuencia de los avances de la burguesía más baja hacia mediados del siglo, sin olvidar la preferencia por las alegorías, tiene un ejemplo perfecto en este fresco, en el que el gusto conservador de las hermandades se cuida de acentuar estas características.

Una serie de miniaturas que representan las obras de caridad, realizadas en la segunda mitad del siglo, muestra un realismo detallista mucho más emancipado; adornan un manuscrito traducido del francés al italiano por el florentino Ser Zuccherio Benciveni que contiene un discurso sobre el Padrenuestro (Florencia, Biblioteca Nazionale). La versión francesa, como el original latino (*De Virtutibus et Virtutibus*), es obra de un dominico florentino, Guglielmus, y se escribió primeramente en 1279 a instancias del rey Felipe III de Francia. Es probable que la iniciativa para su traducción en Florencia a la lengua vulgar y su embellecimiento con miniaturas proceda de los círculos dominicos, presunción apoyada por el carácter pronunciadamente didáctico del texto. El que encargara este manuscrito moralizador y un tanto popular sería con toda probabilidad algún rico burgués del período democrático, siendo difícil que se haya dado en el arte florentino coetáneo otro ejemplo artístico con escenas de género tan sorprendentes. El tema y el medio técnico — siempre más adaptable a las innovaciones — ofrecieron excelente oportunidad para representaciones pictóricas radicalmente nuevas de dichos temas, y para llevar a cabo detalles realistas muy desacostumbrados. Las medias figuras, más sugestivas que representativas, de los medallones del fresco de la Misericordia han evolucionado aquí hasta convertirse en verdaderas escenas de género independiente. En la Visita al Enfermo (Lám. 102) se ve a una mujer que lleva un recipiente

con alimentos, mientras cuelga de su cintura un ave muerta; está acompañada de su marido, que lleva descuidadamente los guantes en una mano. El aspecto de las figuras, vestidas muy a la moda, se desvirtúa por la rudeza de la técnica y por la crudeza del color. El realismo de los detalles se relaciona con las pinturas, dispuestas de un modo semejante, de los Sacramentos de Biondo, pero éstas alcanzan un extremo únicamente posible en la técnica de la miniatura.

Todo el simbolismo expresado en el arte monumental primitivo<sup>58</sup> encuentra ahora un refugio en los manuscritos y en las otras obras de carácter popular, en las que se combina con abundantes secuencias narrativas, y, aunque no se pierda la función unificadora del conjunto e incluso se conserven buen número de motivos simbólicos, es la función narrativa la que prevalece con más vigor. Aquí, pues, en el único manuscrito florentino del *Speculum* que ha sobrevivido, encontramos rasgos reminiscentes de las pinturas religiosas y narrativas de ese momento, pero con evidentes muestras del carácter conservador y popular que hubo de ser característico de quien encargase un libro de espíritu tan medieval, dándose en él una mezcla poco convincente por su fuerza entre los dos elementos: el aristocrático-mundano y el religioso-emocional.

Las miniaturas de este manuscrito del *Speculum*, del cual hay una parte en la Bibliothèque Nationale de París y otra en la colección Riches (pero depositada en el Fitzwilliam Museum, de Cambridge), fueron realizadas hacia el final del siglo, entre 1390-1400<sup>59</sup>. Iconográficamente, este manuscrito del *Speculum* —uno de los pocos que se conservan en italiano— pertenece a un grupo occidental, aparentemente francés<sup>60</sup>. Los que lo encargaron debieron pertenecer a un círculo ciudadano del mismo tipo social que gustaba, a comienzos del siglo, del arte de Pacino, de modo que los temas arcaicos y populares por una parte, y las iluminaciones, desusadamente ricas para este libro<sup>61</sup> y de tendencias pictóricas, por otra, dieron lugar a una simbiosis muy instructiva y característicamente florentina<sup>62</sup>, que se expresa en la interpenetración y la combinación orgánica de dos estilos: el extremadamente popular, tanto en el asunto como en los medios que lo expresan, y el de tipo cortesano aristocrático, que tiende a veces a lo gótico<sup>63</sup>. Más singular es la preferencia por todo lo que es distinguido y el prurito de figurinista con que el artista procura describir la elegancia de un caballero —Goliath y los suyos aparecen como caballeros—, sus suntuosas armaduras, sus trabajadas coronas y sus fantásticos penachos. Muchas de las ilustraciones del Antiguo Testamento parecen escenas de la vida coetánea, cual, por ejemplo, el banquete de Asuero, con sus juglares (Lám. 106). El carácter enteramente aristocrático del incipiente gótico lineal hace que las miniaturas se aproximen al estilo de Spinello Aretino, pero el tema principal del *Speculum* hizo necesario en tales miniaturas otro elemento estilístico más popular y casi pequeño-burgués. Es significativo que este último elemento aparezca principalmente en las escenas más simbólicas y en las ilustraciones a los tres capítulos independientes, no tipológicos, de carácter místico, que este *Speculum*, como otros muchos, lleva a modo de apéndice; la Pasión de Cristo, los Siete Dolores y los Siete Gozos de la Virgen. En la escena de la Crucifixión, la Virgen y San Juan están sentados en el suelo entregados totalmente a su pena —la Virgen aparece inclinada hacia delante convulsa por la emoción, representación que sólo se da, y eso en casos excepcionales y expresados con menos vigor, en

algunas tablas del siglo XIV. Otros motivos, predominantemente de carácter simbólico y que nunca habían aparecido previamente en la pintura, llegaron hasta Florencia a través de estas ilustraciones del *Speculum*. Vemos, por ejemplo, a la Virgen, después de la Resurrección, ante el sepulcro abierto mesándose los cabellos y mirando fijamente los instrumentos de tortura y la Cruz, ésta todavía con los clavos y mostrando la impronta de los pies de Cristo (Lám. 105); en otro lugar aparece con los estigmas, traspasada por clavos y espadas, o bien, se la ve triunfando sobre el demonio, utilizando como armas los instrumentos de la Pasión. Cristo con la Cruz a cuestas se nos presenta encontrándose con un ermitaño que le pregunta en qué le puede servir, y el Salvador le ruega que le ayude a llevar el madero (Lám. 104). En tales escenas, las figuras se hacen más toscas<sup>64</sup> y más llenas de sentimiento, pese a la factura esquemática y a las frecuentes repeticiones, y sus movimientos son dictados por la excitación emocional, más que por la elegante inclinación gótica que domina en tantas otras escenas—, principalmente del Antiguo Testamento. En cuanto al concepto de espacio, debe señalarse que las figuras se amontonan una sobre otra; hay muchos intentos de perspectiva, pero torpes, y los paisajes están compuestos por sistemáticas rocas estereotipadas o flores rojas, con vástagos verdes que se repiten en todas las escenas, y que son su única vegetación. Finalmente, haremos notar, como particularmente pertinente respecto del comentado arte simbólico, que hay también varias ilustraciones sin figuras que deben entenderse como símbolos marianos; por ejemplo, el candelabro de oro, la torre de David y el templo de Salomón.

### C. PINTURA PROFANA

Pasemos a los temas puramente profanos, algunos de ellos originados, como ya se vio, en motivos religiosos, sobre todo como integrantes de los ciclos eclesiásticos de salvación<sup>1</sup>, donde se ven trabajadores de varia dedicación y gentes sorprendidas en sus ocupaciones de la vida diaria.

Temas profanos más independientes son las representaciones de la propia ciudad, consecuencia de la emancipación del Estado, figuradas, naturalmente, de forma alegórica, porque la alegoría jugó un papel por lo menos tan importante en la pintura secular como en la religiosa. Giotto —o alguno de sus discípulos o seguidores— pintó un fresco en la gran sala del Palazzo del Podestà, ahora perdido, con el tema de el Común expoliado, con lo que trataba de referirse a las formas de gobierno malas y anárquicas desde el punto de vista de la clase media superior. El Común aparecía como juez sosteniendo el cetro y sentado en un trono, atacado y despojado por parte de otras clases sociales, pero protegido por las cuatro virtudes cardinales; es decir, que se trataba del gobierno de la alta burguesía defendido por poderes superiores<sup>2</sup>. El concepto, por lo tanto, era similar al corporizado en las versiones de la Justicia y la Injusticia en las series giottescas de los Vicios y Virtudes de Padua; en ambos casos se hace muy evidente la relación entre las ideas religiosas y las seculares, la transición entre ambas y el uso de las primeras para justificar las segundas<sup>3</sup>. Otro tanto puede decirse del fresco que adorna la sala de justicia del Arte de la Lana. Ya se habló largamente de los prejuicios y la

intolerancia de este gremio, exclusivamente integrado por patronos. El fresco representa a Bruto, el primer cónsul romano, como símbolo del juez justo, rodeado y protegido por las figuras alegóricas de las cuatro virtudes cardinales, asaltadas por vicios<sup>4</sup>. Tan ambicioso fresco, que se conserva todavía, aunque en muy mal estado, está próximo al estilo de Maso y su fecha puede ser entre 1335 y 1340.

Cuestión importante de la pintura profana fue el énfasis dado a esta orientación en las llamadas pinturas de infamia. Los que trataron de rebelarse contra el Común superburgués fueron marcados a fuego ante el pueblo al ser pintada su efigie en los muros de lugares tan frecuentados como las puertas de la ciudad o el Palazzo della Signoría, y los adversarios políticos eran representados a veces en escenas de batallas, como la Victoria de Campaldino contra los gibelinos, en 1289. Los que habían evitado ser arrestados solían ser representados colgando de una horca, lo cual estaba asociado con la brujería figurada, y, a menudo, rodeados de complicados accesorios alegóricos. Es característico de la tendencia capitalista de tales pasquines que también incluyeran al Conde de Porciano, un señor feudal de Casentino, cerca de Florencia, que había robado a un mercader que viajaba a través de su territorio —territorio florentino— en 1291. Igualmente significativo es el hecho de que Maso di Banco fuera encargado por el Arzobispo de Florencia, Agnolo Acciaiuoli, de pintar en el muro del Palazzo del Podestà (1334) la expulsión del Duque de Atenas, el «tirano», el enemigo de la «libertad» de Florencia. El Duque fue representado huyendo, acompañado por sus seguidores más conocidos, éstos convertidos alegóricamente en animales, aludiendo, ya a sus nombres, ya a sus características personales. No se ha conservado el fresco de Maso, pero queda una segunda versión de este tema, repleta también de alusiones alegóricas, pintada por un artista de menor importancia y más popular cercano a Maso y a Nardo, en la cárcel de la ciudad (Stinche Vecchie)<sup>5</sup>, siendo éste el único ejemplo subsistente de pintura difamatoria, y no en buen estado de conservación (Lám. 108). A la derecha está el Duque saltando de su trono y emprendiendo la huida, perseguido por un ángel vengador; tiene en la mano un monstruo mitad hombre, mitad animal —símbolo del engaño— y pisotea los atributos de la justicia: la balanza y la espada. Por este tiempo se consideraba necesario introducir algún santo en toda pintura de tema profano y contemporáneo<sup>6</sup>, por lo que la parte izquierda del fresco está dominada por una figura —mayor que de tamaño natural— de Santa Ana, protegiendo el Palazzo della Signoría y distribuyendo estandartes a los caballeros que, arrodillados ante ella, representan los varios barrios de la ciudad. La madre de la Virgen —en cuyo día onomástico triunfó la contrarrevolución que expulsó al Duque— aparece así ayudando a derrocar al hombre que había concedido los derechos gremiales a los tintoreros y otorgando su bendición al poder recuperado por la alta burguesía<sup>7</sup>. Tras la amenaza de la revuelta política o social, la clase media florentina no concebía crimen mayor que la deshonestidad económica, de modo que los negociantes fraudulentos y las bancarrotas fueron exhibidos también en pinturas oficiales de infamia, pintando a los culpables con una soga al cuello en los muros del Palazzo del Podestà, o de sus gremios, o de sus propios negocios<sup>8</sup>.

El documento más importante de la pintura profana de la clase media florentina acaso sea el manuscrito conocido como el Biadaio florentino (Florencia, Laurenziana), que ilustra ciertos incidentes de la historia del tráfico de cereales en

Florenca, de 1320 a 1335. Es el texto del libro el *Diario* del rico tratante en trigo Domenico Lenzi —ya mencionado— durante la época en que Florenca estaba en la cúspide de su poderío económico. Lenzi encargó las ilustraciones hacia 1340. Cosa característica de su sobria mentalidad de negociante es que el libro comience con una lista de precios del trigo en Florenca desde 1320 hasta 1335, y que la historia de los hechos a que daba lugar este comercio está interpolada con poemas religiosos del mismo autor. Ya hemos hablado del miniaturista, el iluminador Biadaiole, a propósito de la pintura religiosa; en estas miniaturas de carácter profano comienza ilustrando los años buenos, los de la abundancia en Florenca (por lo que añade una figura alegórica de la Abundancia) con el tratante en trigo en su tienda con los clientes (Lám. 110); siguen los cosecheros en los campos (Lám. 111) y el mercado de grano de Orsanmichele. Después de que durante la escasez de 1328-1330, los pobres son expulsados de Siena, Florenca les concede hospitalidad y sus ciudadanos les distribuyen alimentos, pero, más adelante, Colle di Val d'Elsa fracasa en el suministro del trigo prometido a los florentinos y en 1335 la escasez y el hambre invaden la ciudad. Entonces vemos los campos con sus pobres cosechas y finalmente el hambre y la violencia dando lugar a una serie de escenas en el mercado de trigo de Orsanmichele (Lám. 112), pues ya hemos visto que la comarca florentina no podía suministrar suficiente trigo para la ciudad, y que el hambre era una amenaza constante. En fin, que el artista ilustró hechos vitales concernientes al abastecimiento ciudadano, con lo cual nos es posible presenciar los incidentes descritos por un hombre de negocios que tomó parte en ellos en las miniaturas adjuntas muy íntimamente observadas y extraídas casi totalmente de la vida diaria, motivos éstos que serían imposibles de pintar en el arte monumental burgués del tiempo, totalmente sometido a las ideas religiosas, e imposibles también de esculpir incluso en los relieves de las artes mecánicas del Campanile. Otras miniaturas son escenas de siembra, de siega y de trilla que nos permiten ver cómo pasa el grano a los depósitos del mercado donde los vendedores y los compradores son representados en las posturas más variadas. Sin embargo, es altamente significativo que todo ello se presente en un marco religioso y apocalíptico, teniendo, tanto el texto como las miniaturas, un propósito didáctico, pues representan un mundo regido por las recompensas y castigos de Dios tal y como se encuentran en los escritos contemporáneos de Villani. Las cosechas buenas y malas son enviadas por el cielo, así los ángeles están presentes en ambos casos, y de sus trompetas salen largos rútolos explicativos proclamando la justicia divina en la recompensa y en el castigo. La escena de hambre de Orsanmichele con el ángel apocalíptico y el diablo está representada como una especie de juicio final; el diablo recibe una espada del cielo y las trompetas destrozadas de los ángeles vuelan por los aires<sup>9</sup>.

El estilo de estas miniaturas no es la expresión artística del sector más rico y culto de la clase media, sino la del ciudadano medio acomodado. Mientras el primero de dicho sectores mostraba, sobre todo en tiempos de Giotto, tendencias relativamente profanas en su arte religioso, el arte del último, incluso el profano, estaba muy influido por el sentimiento religioso. Por una parte, el arte religioso era, en términos generales, el punto de partida para el desarrollo gradual de otro más profano, pero por otra, existían aún ciertos límites muy definidos, que corta-

pisaban el desarrollo del nuevo naturalismo, impuestos por la mentalidad del ciudadano medio que adoptaba una actitud severa y ortodoxa totalmente inamovible frente a la religión, actitud que se advierte muy claramente en estas miniaturas profanas y que explica que el iluminador Biadaiole, cuyo estilo en el retablo de la colección Lehman (Lám. 52) era, como hemos visto, tan dogmáticamente dominico en cuanto a concepción y tan heráldico en cuanto a idioma formal, utilizase todavía los largos rútolos medievales o *títuli* que atraviesan la pintura, incluso en miniaturas como éstas que representan el máximo desarrollo del género profano y costumbrista en el arte florentino del siglo XIV. Sin embargo, al mismo tiempo, el dramático movimiento y el vívido naturalismo que ya hemos advertido en las pinturas religiosas del iluminador Biadaiole están aún más acentuados aquí a causa de las posibilidades mucho mayores del tema. Así, las escenas de violencia del mercado de cereales, con gentes hambrientas y desesperadas acorraladas por los guardias armados, son mucho más realistas que las varias representaciones de la Degollación de los Inocentes de las que derivan con toda evidencia. La relación con la naturaleza aquí procurada, la espontaneidad dramática, la riqueza de movimientos y de incidentes, son sencillamente extraordinarias. Pero todo esto solamente era posible entonces en el arte menor de la miniatura y no en la pintura. Las miniaturas de Biadaiole marcan un extraordinario acento en la tendencia dramática narrativa originada con el Maestro de Santa Cecilia y hasta con la obra popular y herética de Pacino ulteriormente desarrollada bajo la influencia de Daddi. Incluso si se mide por el mismo patrón que el arte superburgués de Giotto y de su generación, este estilo, con sus elementales convencionalismos, sus notorias desproporciones y sus fondos decorativos, resulta un tanto arcaico a despecho de todo su pretendido respeto por la Naturaleza<sup>10</sup>. La habilidad en la representación de la Naturaleza ni era ni podía ser la adecuada para enfrentarse con el nuevo temario. Y en determinados casos este estilo podría ser considerado casi como un expresionismo religioso<sup>11</sup>.

Durante la última fase de la era democrática de Florenca, en 1386, cuando los moderadamente acomodados y hasta la clase media baja todavía gozaban de una cierta influencia y en interés de la gran burguesía se alardeaba de las actividades caritativas en beneficio de los pobres, era todavía posible que una corporación benéfica de ciudadanos ricos, como la Compagnia della Misericordia (ahora conocida como el Bigallo) encargase un fresco con un tema tan doméstico como el que muestra a los «Capitani» de la Misericordia devolviendo a los niños expósitos a sus madres (Lám. 113)<sup>12</sup>. Estaba éste originalmente en la fachada del edificio (hoy no subsiste sino un fragmento en la Sala del Consiglio) y fue pintado por Nicolo di Pietro Gerini y Ambrogio di Baldese, o quizá compuesto por el primero y realizado por el segundo. Ya hemos comentado la naturaleza popular del estilo de Gerini, y es curioso que este fresco no se deba a un artista más progresivo de los que trabajaban para la burguesía superior, pero ello es típico no sólo del período democrático, sino también, como repetidamente hemos hecho notar, del gusto artístico de las hermandades en general, en las que grupos enteros de ciudadanos acaudalados colaboraban más o menos en alguna actividad pública. El estilo del fresco es decididamente bidimensional, con figuras en sencilla vestimenta burguesa, dibujadas de frente o de perfil como las de Andrea da Firenze.

Mucho más frecuentes que las ilustraciones de prosaicas actividades cotidianas de la vida ciudadana, particularmente las conectadas con asuntos monetarios —que naturalmente no eran considerados temas dignos de la pintura monumental— son las ilustraciones de actividades y entretenimientos relacionados con las prácticas caballerescas y feudales de la clase media, es decir, con la caza, los torneos, las luchas<sup>13</sup> y también con amoríos, música y danza. Al principio, este tipo de asunto aparece esencialmente como tema secundario de fondo, y así es como se introduce a veces, según vimos, en los Ciclos de Salvación; pero tales escenas se hicieron pronto independientes o se utilizaron como ilustraciones a algún texto literario, llegando a ser también temas favoritos de los frescos con los que los ricos ciudadanos florentinos decoraban sus casas-fortalezas hacia finales del siglo XIV, al comenzar la reacción de la alta burguesía aristocrática<sup>14</sup>.

La clase acomodada sentía especial preferencia por estos temas profanos que ya habían estado de moda en la Edad Media y que se habían hecho típicos de la cultura feudal del pasado: ciclos épicos, historias poéticas de la nobleza feudal y de las cortes caballerescas, tales como las leyendas de Arturo y de la Tabla Redonda o de Carlomagno y sus paladines<sup>15</sup>. En casa de los Teri, por ejemplo, se representó la leyenda de Tristán e Isolda (quedan fragmentos en el Museo di San Marco), mientras la casa de los Davizzi (luego conocida como Palazzo Davanzati) fue decorada con escenas de la novela francesa la *Chastelaine de Vergi* (pintadas probablemente en 1395 con ocasión del matrimonio de Francesco Davizzi con Caterina degli Alberti)<sup>16</sup>. En estos frescos (Lám. 114), pintados a modo de friso en los cuatro muros del dormitorio, las figuras son de medio cuerpo y algo góticas y adoptan aristocráticas y refinadas posturas ante un fondo decorativo de árboles convencionales, en tanto que los lunetos superiores y en realidad, los principales espacios murales, están cubiertos de motivos heráldicos. En el Palazzo Davanzati y también en otras casas encontramos frisos pintados por completo con motivos vegetales: árboles, plantas y flores en jarrones que constituyen un indicio más del nuevo sentimiento de la Naturaleza; su disposición elegantemente decorativa, en forma de abanico, es precursora de los tapices de vegetación posteriores. Estas representaciones de plantas son en realidad un tanto toscas, pero los frescos con la historia de la *Chastelaine de Vergi* demuestran gran maestría.

Los manuscritos de libros por escritores seculares se ilustraron algunas veces con miniaturas aunque con mucha menor frecuencia que los de los eclesiásticos. Entre las ilustraciones de textos no religiosos forman grupo especial los de la *Divina Commedia* de Dante que son excepcionalmente numerosos<sup>17</sup>, aunque esta obra no pueda clasificarse realmente dentro de la literatura profana, y por supuesto no se considerase entonces ya que era leída generalmente como una enciclopedia de conocimiento eclesiástico, incluso por los menos ricos y muy especialmente por las masas<sup>18</sup> y siendo este gusto conservador el que determinaría principalmente la elección y el estilo de las ilustraciones. Éstas, por regla general, no incluyen escenas en las que se haya dado rienda suelta a la imaginación del artista —las escenas realistas del Infierno pertenecen, desde el punto de vista eclesiástico, al mundo negativo de la perdición, de lo que no se debería ser— pero en la mayor parte de los casos se limitan a tres motivos estereotipados, de intención más alegórica que dramática. Estos son, para el *Inferno*, Dante perdido en la selva y encontrándose

con Virgilio; para el *Purgatorio*, Dante y Virgilio navegando en una barca hacia el monte de la purificación, y para el *Paradiso*, Dante escuchando la voz de Beatriz y siguiéndola al Cielo. Son introducidos a menudo también el Padre Eterno, Cristo, la Trinidad y la Virgen, de modo que la impresión general producida por las ilustraciones es la de que se trata de un libro de un escritor eclesiástico<sup>19</sup>. Las miniaturas obedecen a un esquema estereotipado hasta en su colorido, y su calidad es habitualmente —bien que no siempre— de carácter artesano. Es de notar que subsisten miniaturas ilustrando la *Divina Commedia*, tanto del iluminador Biadaio-lo, tan estrechamente relacionado con los dominicos (Parma, Biblioteca Palatinense) como del popular y ortodoxo Maestro de las Figuras Dominicanas (1337, Milán, Trivulziana)<sup>20</sup>. En la página en que comienza el *Paradiso*, en el ejemplar del último artista, es nota característica el tema de la Coronación de la Virgen, y aún más los innumerables medallones de ángeles y querubines en filas, entrelazados unos con otros en derredor de toda la página. En la parte inferior de la misma hay una escena más pequeña, dada como paralelo, con la coronación de Dante por Beatriz, compuesto de acuerdo con la fórmula obligada de las tan frecuentes escenas religiosas en las que un santo recibe la corona del martirio de un ángel bajado de los cielos. En otras palabras, el concepto estrictamente eclesiástico de la totalidad de la miniatura impide al artista hallar una forma nueva aunque sea para un tema nuevo.

Sin embargo, hay excepciones entre las miniaturas dantescas, pues hay algunas que acompañan más exactamente al texto y procuran animarlo. Este es el caso, por ejemplo, del Códice Poggiali (Florencia, Biblioteca Nazionale), escrito probablemente hacia 1330 y que contiene 32 ilustraciones del *Inferno* (Lám. 103). Estas miniaturas son de carácter más profano, pero precisamente por esta razón se hace más pronunciada su técnica artesana, y aunque se procura darles animación, las figuras resultan tiesas y rígidas. El mismo esquema se repite una y otra vez: Dante y Virgilio permanecen en el ángulo izquierdo apuntando con un gesto estereotipado al grupo de almas atormentadas que ocupará la mitad derecha de la página. Tales miniaturas tuvieron que ser creadas por completo por la imaginación del artista, que no podía hacer observaciones directas de la realidad, lo cual sí fue posible por ejemplo, en los relieves de las artes mecánicas o de los sacramentos del Campanile. Por otra parte, como ya hemos recalado, los clientes que encargaban manuscritos de la *Divina Commedia* no pertenecían ciertamente a los círculos más progresivos. Por consiguiente, el efecto que producen es semejante al de las escenas con figuras ornamentales de las pinturas franciscanas del siglo XIII, y su estilo se relaciona estrechamente con la manera conservadora y popular de Pacino.

Hacia el fin del siglo XIV, las ilustraciones a Dante, que se habían multiplicado durante la era democrática del tercer cuarto de siglo, comenzaron a asumir un carácter más cortesano aunque todavía sobre una base relativamente ortodoxa y popular. Así, en un manuscrito de Dante de 1398 conservado en la Laurenciana, hallamos en una escena continua ilustraciones de sucesos consecutivos —Dante perdido en el bosque, Dante encontrándose con los animales salvajes, Dante ayudado por Virgilio— que recuerdan los frescos con la historia de la *Chastelaine de Vergi*: fondos de follaje, elegantes y decorativos, algún intento de sugerencia espacial, figuras cortesanas y realismo de detalles de carácter gótico en la manera de tratar los animales.

Las ilustraciones de la mayor parte de los otros poemas didácticos y alegóricos del período son, por razones bien conocidas, poco más profanos de carácter que las de la *Divina Commedia*. Lo dicho se aplica también en alguna proporción al poema didáctico y enciclopédico *Documenti d'Amore* por el poeta florentino Francesco da Barberino (1264-1348), quien lo escribió poco antes que Dante su *Divina Commedia*, y cuyo manuscrito, ahora en la Galería Barberini de Roma, contiene ilustraciones —dibujos de silueta ligeramente coloreada— por el propio autor. Ghibellino en principio, Francesco fue expulsado de Florencia en 1304, pero se le permitió volver en 1316 y se estableció como notario, notario influyente y amigo íntimo del jefe de los güelfos, el Obispo de Florencia, e incluso tuvo un cargo en la Inquisición por algún tiempo. El poema de que hablamos fue escrito por Francesco en su primera etapa gibelina, durante su exilio en Provenza (1309-1312) y es un tratado moral, influido por el espíritu cortesano y provenzal, que contiene reglas de conducta para las personas de categoría en las más variadas situaciones de la vida. Algunas de las alegorías cortesanas que vemos en las miniaturas son quizá más rebuscadas que las medio eclesiásticas, medio profanas habituales en los círculos florentinos cultos y elegantes<sup>21</sup>. Otras como las de las Virtudes, la Muerte, la Rueda de la Fortuna, etc., no hay duda de que serían comprensibles para todos. La actitud básicamente eclesiástica del autor es particularmente evidente en su tratamiento del tema de la Rueda de la Fortuna, donde ésta aparece como servidora de Dios, que está entronizado como un Emperador. Dios sostiene un largo rótulo en el que están inscritos sus encargos y la fortuna con su rueda los distribuye. El Amor no se entiende en su aspecto sensual, sino más bien en el espiritual hacia todo lo que es bueno, y, pese a ello, aparece como un niño desnudo, sin más adorno que la guirnalda que le rodea. Por otra parte, varias de las alegorías debieron ser inventadas por el propio autor, por lo menos en sus detalles, y no serían inteligibles sino por los lectores más cultos. Éste debió ser el caso, por ejemplo, de algunas de las relacionadas con la Corte de Amor. Su representación de la Industria (Lám. 115), una de las virtudes que están escuchando las enseñanzas del Amor, puede servir como ejemplo del concepto cortesano que Francesco tenía de la alegoría, pues aparece como una señorita a la moda, bordando una elegante bolsa con borlas, y con los pies sobre un gran cojín. El dibujo —como los demás de mano del autor— es propio de un aficionado, sin más que rudas indicaciones de forma. Todas estas ilustraciones fueron tomadas como modelos por un pintor profesional que las vertió a otro manuscrito —también en la Galería Barberini<sup>22</sup>—, convertidas en miniaturas elegantes y coloreadas en un estilo con reminiscencias góticas (Lám. 116). Este artista parece haber sido sienés o boloñés más bien que florentino; su elegancia excede a la del Maestro de Santa Cecilia, como se hace particularmente evidente en la figura de la Industria. Los miniaturistas florentinos —y tal es su característica— probablemente no eran bastante aristocráticos para el gusto de Francesco<sup>23</sup>.

Los libros ilustrados de ciencia no religiosa podían difícilmente encontrarse en un momento en que esas ciencias apenas si existían. Un manuscrito médico de principios del siglo XIV, el *De curis et de medicinis*, por Joannes Mesue (Laurenziana), contiene figuras pequeñas caligráficas y torpemente dibujadas que indican por sus gestos alguna enfermedad de garganta, nariz u oídos.

Un ejemplar de la crónica florentina de Giovanni Villani (Roma, antes en la Biblioteca Sigiana, ahora en la Vaticana) fue ilustrado a finales del siglo XIV con dibujos coloreados siendo conveniente señalar que, a la sazón, se habían hecho numerosos extractos de tal crónica, bien en prosa o bien en verso. Uno, por ejemplo, era obra de un zapatero y el cantor de la ciudad, Antonio Pucci, también popularizó la historia de Villani en una especie de crónica popular versificada en *terza rima*, que glorificaba a Florencia y cuyas ilustraciones son probablemente el mayor conjunto de acontecimientos no religiosos retratados en el arte florentino del siglo XIV. Las escenas están estrechamente relacionadas con la historia del mundo, sobre todo naturalmente con la de Florencia e incluyen también varias escenas bélicas con muchos ejemplos de trajes y arquitecturas contemporáneas en un estilo todavía más popular que el de Biadaio. Domina en ellas una mayor ingenuidad, con cierta zafiedad en la narración, siendo las figuras más rígidas, envaradas y lineales, y menor la habilidad para representar la Naturaleza. A consecuencia del mayor número y de la novedad de estas escenas, pocos ejemplos de la pintura florentina anterior podían ser aprovechados, por lo que el artista tuvo probablemente que utilizar modelos extranjeros, sobre todo franceses<sup>24</sup>. Muchas de las escenas se parecen extraordinariamente entre sí, especialmente en el caso de las de batallas (Lám. 118), pero en varias de las más desusadas el empuje dramático se abre camino, como, por ejemplo, en la descripción de los florentinos conquistando Fiésolle, mientras los niños y las mujeres, evacúan la ciudad (Lám. 117), o en la que una madre logra salvar a su hijo milagrosamente de las garras de un león, o incluso en aquella que narra la muerte del rey Felipe de Francia en una cacería de jabalíes.

Las otras pocas miniaturas que aparecen en libros profanos se limitan generalmente a retratos de los autores, en realidad tan idealizados que podrían perfectamente intercambiarse, pudiéndose tomar el de Brunetto Latini, por Dante; el de Boccaccio, por Salutati, o el de Terencio, por Cicerón<sup>25</sup>.

Esto nos lleva finalmente a las representaciones de la Antigüedad. Particularmente características de la actitud eclesiástica y de la interpretación de la Antigüedad son las miniaturas que ilustran los *Ammaestramenti degli Antichi*, escritas por el hermano dominico Bartolommeo da San Concordio de Pisa (1262-1347), un conocido teólogo tomista que en varias ocasiones fue lector en Florencia. El libro, que fue escrito originalmente en latín, pero traducido al italiano, como ya hemos visto, por sugerencia de un florentino, contiene máximas de filosofía clásica que se consideraron útiles y aptas para ser popularizadas desde el punto de vista de la ética eclesiástica, resultando una especie de manual popular de entretenimiento y edificación<sup>26</sup>. Es bien significativo que el Maestro de las Figuras Dominicas, de mentalidad severamente eclesiástica, iluminase dos manuscritos diferentes de los *Ammaestramenti* —ambos en la Biblioteca Nazionale de Florencia y uno de ellos fechado en 1342— y que sus miniaturas ni por un solo momento den la impresión de que el libro que ilustran sea otra cosa que puramente eclesiástico. Ambos manuscritos contienen el motivo de la Rueda de la Fortuna, que fue tomado de Boecio y aceptado oficialmente por la Iglesia, así como figuras alegóricas de los Vicios y de las Virtudes exactamente iguales a las que encontramos en el arte religioso del período. Las miniaturas son de estilo más o menos esquemático,



como toda la obra de este artista, aunque no dejan de presentar determinados toques naturalistas, como por ejemplo las figurillas de hombres que giran sobre la Rueda de la Fortuna (Lám. 109).

Los motivos antiguos en el arte florentino del siglo XIV, aunque mucho más frecuentes que en tiempos anteriores<sup>27</sup>, todavía se dan en su mayor parte como casos aislados dentro de algún conjunto alegórico total o parcialmente religioso<sup>28</sup>. Raras veces ofrecen características explícitamente antiguas, ya que su estilo está mínimamente influido por su contenido «antiguo», aunque aparezcan evidentes muestras de dicha influencia. Así, los antiguos representantes de las artes liberales —Aristóteles, Cicerón, Euclides, etc.— en el fresco estrictamente ortodoxo de Santo Tomás de la Cappella Spagnola (Lám. 96) tienen escasa relación con la Antigüedad, y ello es aún más cierto en lo que respecta a las ilustraciones de la historia del rey Codrus de Atenas en el manuscrito del popular *Speculum*. Sin embargo, esto no puede aplicarse a algunos de los relieves «clásicos» de Andrea Pisano del Campanile, que están más dentro del gusto de la alta burguesía, como por ejemplo el de Hércules, corporeizado como representante de la lucha contra las dificultades de la vida diaria librando la tierra de sus monstruos, figura adaptada sin duda por Andrea de algún modelo de la Antigüedad<sup>29</sup>. La representación del planeta Venus en el mismo ciclo como una figura femenina vestida, es cierto que nada tiene de común con la Venus clásica, pero la pareja de amantes desnudos que muestra en la palma de su mano, probablemente, será la mayor evidencia de inspiración antigua de todas las obras florentinas de este período (Lám. 89).

Aunque por este tiempo el creciente sentimiento de secularización y nacionalismo de la nueva clase media, combinado con los esfuerzos de los literatos más progresivos, estaba abocando a un revivir de la Antigüedad, todavía no había acuerdo general para representar independientemente, en un sentido «secular», las figuras del mundo antiguo<sup>30</sup> de modo que pudieran ser inmediatamente reconocidas como tales. Hay poco, usualmente, en las esquemáticas figuras de medio cuerpo que representan a Cicerón o a Virgilio en las miniaturas destinadas a ilustrar sus obras que indique que fueran romanos<sup>31</sup>. Tampoco hay indicación alguna en las escasas ilustraciones independientes de hechos de la historia o de la mitología antigua, generalmente representadas de forma no muy clásica<sup>32</sup>, y de ello pueden ser ejemplo las escenas de historia romana de la popular crónica de Villani. Los arcones con pinturas mitológicas habían empezado a aparecer ya en el último cuarto del siglo XV, aunque los pocos ejemplos supervivientes de estos cofres de boda, pintados para familias acomodadas —por ejemplo, con la fábula de Diana y Acteón— datan de los últimos años del siglo. En cuanto a concepto y lenguaje formal, se parecen a los frescos del mismo período que ilustran poemas caballerescos, bien que quizá con una técnica algo más artesana<sup>33</sup>. Pero ya volveremos sobre este tema detalladamente al discutir el siguiente período Albizzi, en el que dichas pinturas de arcón, con aristocráticas representaciones de temas antiguos, se hacen extraordinariamente frecuentes.

#### 4. Posición social de los artistas criterios coetáneos acerca de su arte

¿Cómo influyeron la situación social de los artistas y sus métodos de trabajo en el desarrollo de las artes visuales? Dado que esos artistas eran generalmente de posición social inferior a la de sus clientes, de los que dependían en buena parte, sus condiciones económicas y sociales afectaban al desarrollo del arte en menor grado que las de su clientela, cuyo ambiente vital era el factor que en último caso determinaba la aparición y las interrelaciones de los varios estilos. Por consiguiente, atenderemos a los criterios coetáneos sobre el arte, profundamente decisivos, para fijarnos después en el medio del artista y, sobre todo, en su situación social durante este período.

En la era preburguesa, la Iglesia, según hemos visto, no veía con agrado las cuestiones mundanas y concedía poco valor al arte como representación de la Naturaleza o de la belleza física. Los agustinos neoplatónicos entendían que el arte nunca podría ser sino un pálido reflejo de la belleza absoluta y trascendental de Dios, y era sólo belleza espiritual, en su contenido didáctico, lo que la Iglesia exigía del arte. La única razón de ser de este arte sería, por lo tanto, la de reflejar, aunque sólo fuera débilmente, una idea religiosa, de donde se desprendía que el arte divorciado de la religión carecería de significado<sup>1</sup> y que estaba fuera de lugar concebir una teoría artística, todo lo cual era cierto en lo que respecta a la filosofía prescolástica y escolástica. Podía haber, sólo, teorías sobre la belleza, o, más exactamente, sistemas aislados sobre ella, todos encuadrados, por supuesto, en un marco general teológico y estrechamente conectados con conceptos teológicos.

El desarrollo general de la teología escolástica y sus cambios durante el primer período de la clase media —juntamente con los cambios artísticos— determinó varias alteraciones en la formulación de la teoría de la belleza posible. Por ello, en el sistema tomista, la explicación de las virtudes espirituales de los santos va acompañada de afirmaciones sobre su belleza física e incluso —cuestión de cardinal importancia para el arte— de un reconocimiento de la naturaleza y de la materialidad del mundo. Según Santo Tomás, Dios se regocija con todas las cosas, porque cada una de éstas está acorde con su propio Ser (*Summa contra Gentiles*). Incluso es posible, en cierta medida, ver en los escritos de Santo Tomás una teoría del arte religioso coetáneo basada en el gótico francés, con su peculiar equilibrio entre elementos idealistas y naturalistas<sup>2</sup>. Y era natural que como resultado de la nueva

postura adoptada por Santo Tomás sobre tantos temas, sacase también conclusiones nuevas sobre el tema de lo bello. Santo Tomás, desviándose del neoplatonismo para seguir a Aristóteles, traza una distinción conceptual y metodológica entre lo bueno y lo bello, y aun cuando, según él, el contenido concreto de ambas entidades sea idéntico, en teoría separa las dos esferas haciendo posible, en principio, una teoría estética<sup>3</sup>.

El concepto de belleza varía en los diferentes sistemas intelectualistas o voluntaristas. En el sistema teológico de San Buenaventura —en el que el principio dominante no es el conocimiento, sino el amor de Dios— el emocionalismo juega un papel más importante en relación con el concepto de belleza que en el sistema más intelectualista de Santo Tomás. En tanto sigue a San Agustín, San Buenaventura —para el que Dios es la belleza más alta, no siendo las otras sino reflejo de la divina— «moderniza» también las opiniones agustinianas dentro de un modo franciscano, y así, en relación con esta impresión estética, refuerza el factor subjetivo y psicológico, aunque en este caso no tenga una significación progresiva<sup>4</sup>. Muy próximo a San Buenaventura queda su contemporáneo germano-polaco, Witelo, que residió en la corte pontificia de Viterbo<sup>5</sup>, y que trató de conseguir una avenencia entre Santo Tomás y el neoplatonismo, lo cual reflejó en sus opiniones sobre el problema de lo bello. Pero no es ésta la única razón de que Witelo, y especialmente su *De Perspectiva* (h. 1270), figuren preeminentemente en las primeras investigaciones sobre la base teórica del arte durante este período. Partiendo de San Agustín y de la teoría neoplatónica de la exhalación de la luz, Witelo llegó a una sistemática y elaborada metafísica de lo luminoso, ese elemento que transmite a los objetos físicos subordinados la influencia de las esferas celestes. La antiquísima sucesión de teorías de lo luminoso, todas ellas recíprocamente relacionadas, que vinieron a ser el acompañamiento teórico del arte inmaterial y resplandeciente de los períodos paleocristiano, bizantino y del primer medievo, alcanzó su cúspide con San Buenaventura —para el que la luz era el arquetipo de todo y la base de cualquier belleza— y con Witelo. En éste, que se encuentra en la vertiente entre dos épocas actuando en la progresiva Italia y sobre todo en la modernizante corte pontificia, este flamante neoplatonismo estaba relacionado con las investigaciones científicas más rigurosas, especialmente las ópticas. Y es a Witelo —y de aquí su especial importancia para la posterior teoría científica del arte— a quien se debe la conservación, además de varios escritos griegos sobre ciencias naturales, de los estudios de óptica del árabe Alhazen, que transcribió de forma bastante inteligible.

A pesar de estos diversos comentarios aislados sobre la belleza y de los incipientes estudios sobre óptica, el arte carecía de fundamentos teóricos ante los ojos de la Iglesia. Así, en las enciclopedias y en las *Summae*, la pintura y la escultura no tenían lugar entre las siete *artes liberales*<sup>6</sup> consideradas por la Iglesia como las disciplinas espirituales más altas, fundamentadas en el conocimiento y dotadas de una base teórica<sup>7</sup>. Y, habitualmente, no contaban siquiera entre las siete *artes mecánicas*<sup>8</sup>, basadas sobre la práctica o la destreza. Desde el punto de vista de la Iglesia no eran sino artesanía, y, consiguientemente, inferiores y serviles<sup>9</sup>. Sólo la arquitectura aparece situada algunas veces entre las artes mecánicas, por ejemplo, por Honorio de Autún.

Los escritores eclesiásticos de este período nunca hablan de «arte», sino exclusi-

vamente del ornato de iglesias con imágenes y de los propósitos de tal decoración. La fórmula que debía servir para la instrucción de los incultos se remonta a Gregorio el Grande (h. 600)<sup>10</sup> y, en su origen, implica su vindicación contra la tendencia iconoclasta. Sin embargo, las frecuentes repeticiones, ampliaciones y variantes de esa primera fórmula se van haciendo muy notables a partir del siglo XIII, precisamente cuando los dictámenes contra las imágenes eran mucho más débiles. Así, para Santo Tomás, las imágenes sirven *primo ad instructionem rudium, secundo ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria nostra maneant*. Semejante, en San Buenaventura, *propter simplicium ruditatem, propter affectuum ruditatem, et propter memoriae labilitatem*. Una formulación sumaria de los propósitos didácticos del adorno de las iglesias la dio el obispo del mediodía de Francia, Durando, que pasó parte de su vida en Italia como legado pontificio; en su *Rationale divinarum officiorum* (h. 1286-1291), especula con la pintura y con la decoración de los templos, refiriéndose sólo a la iconografía, como si no fuera sino parte de la liturgia, y escribe que *pictura et ornamenta in ecclesia sunt laicorum lectiones et scripturae*. Todas estas repetidas declaraciones sobre el fin didáctico del arte y su universal inteligibilidad por parte de los seculares son probables indicaciones de las tendencias prácticas y popularizadoras de la Iglesia en el nuevo período burgués del siglo XIII, sobre todo en su segunda mitad, bien que el concepto del arte aún no se había reconocido como tal.

En Italia, el país donde la clase media había obtenido la mayor consideración, y especialmente en Florencia, la posición ideológica en cuanto a las actitudes a tomar ante el arte era muy diferente de la de los países nórdicos. Aunque también se aceptase allí la opinión de la Iglesia para todas las cuestiones culturales, en aquellos terrenos, y sólo en aquéllos, en que podía hacerse alguna concesión sin acarrear graves perjuicios a la Iglesia, la clase media adaptaba el punto de vista eclesiástico a los progresos de la vida social. Por lo demás, durante el período que hemos comentado hasta ahora, el arte no solía ser considerado sino como una muestra de habilidad manual. Sólo con el advenimiento de una actitud más privada ante el arte religioso, con la relativa secularización del arte, y, sobre todo, con la progresiva influencia del laicado en las cuestiones artísticas, podemos advertir los comienzos de un ligero avance respecto al ortodoxo concepto eclesiástico. El propio Petrarca se había propuesto escribir un libro sobre arte basándose en las obras clásicas acerca del tema; en este libro, a juzgar por sus varias alusiones, se habría permitido ir mucho más lejos y con mentalidad más creadora de lo acostumbrado en la literatura eclesiástica<sup>11</sup>. También es sintomático que desde los tiempos clásicos existiera en Italia una tradición literaria de libros dedicados al arte que nunca había llegado a interrumpirse por completo<sup>12</sup>. Aunque esa manifestación literaria consistía sobre todo en una serie de tratados exclusivamente técnicos, sirvió para que no pocas enseñanzas clásicas fueran conservadas, y como la secularización del arte se fue incrementando durante el período burgués, estos tratados adquirieron una cimentación más teórica que había de contribuir grandemente a elevar la posición de la plástica.

Ya vimos cómo se llevó a la práctica en Italia la condición de que el arte fuese más inteligible. Los estatutos de los pintores sieneses comienzan, en 1355, con estas palabras: «Por la gracia de Dios, estamos llamados a mostrar a los faltos de

cultura que no saben leer, las cosas maravillosas que han sido hechas mediante el poder de la Santa Fe»<sup>13</sup>. Con ello queda claramente subrayada la autoconciencia de los artistas, que acentúan la misión religioso-didáctica y especialmente popularizadora del arte, tan frecuentemente mencionada por los escritores eclesiásticos, ya que, al hacerlo así, aumentaban su propia importancia. En los relieves del Campanile de Florencia, el espléndido ciclo urbano y burgués, las tres artes visuales son representadas como una especie de suplemento a las mecánicas, formando una transición entre éstas y las artes liberales, es decir, las ciencias. Por otra parte, en el ciclo de la Cappella Spagnola, que expresaba la actitud ortodoxa de la Iglesia, las artes mecánicas y, por consiguiente, las visuales, aún no se consideraban dignas de ser incluidas. Sin embargo, Cennino Cennini, un discípulo de Agnolo Gaddi, que hacia 1390 escribió en Padua un tratado sobre pintura, no consistente sino en fórmulas y consejos prácticos<sup>14</sup>, aunque con un punto de vista aún muy ligado a las enciclopedias escolásticas<sup>15</sup>, expresa en su introducción la opinión de que la pintura, por necesitar el apoyo de la imaginación<sup>16</sup>, no debería situarse entre las artes mecánicas, sino inmediatamente a continuación de las ciencias. Cennini aconseja también al artista que copie del natural: «Piensa que el mejor piloto que puedes tener y el mejor timón para llegar a puerto triunfal es la copia de la Naturaleza»<sup>17</sup>. Este precepto, formulado prácticamente por vez primera desde la Antigüedad, y a pesar de que Cennini aconseje igualmente la imitación de lo preceptuado por el maestro, constituye un hecho de importancia extraordinaria. En relación con la acentuación del conocimiento científico como necesidad preliminar a la imitación de la Naturaleza, este concepto contribuiría grandemente al establecimiento de una teoría independiente del arte y a su emancipación de la anterior subordinación a la Iglesia. Así, durante el siglo XIV, sobre todo en su final, observamos en general un ascenso gradual de las artes y un intento de aumentar su prestigio, aunque todavía estuviesen lejos de ser aceptadas como *artes liberales*.

Pero, a pesar de todo, el arte aún era considerado en el siglo XIV como una rama de la artesanía. La profesión de artista aún no había alcanzado ninguna aureola y no era considerado como de mucha categoría, ni entre las clases más pobres, el que un hijo se hiciese pintor. El hecho es que casi todos los artistas del trecentismo florentino procedían de círculos artesanos, campesinos o pequeño-burgueses, con lo que, desde un principio, estuvieron en un nivel social mucho más bajo que el de sus clientes, y ni los ciudadanos de la burguesía acomodada ni los nobles se hacían artistas, ya que esta profesión les hubiera resultado degradante.

Como en las otras profesiones, los artistas estaban naturalmente obligados a hacerse de un gremio. Los pintores, los escultores y los arquitectos se organizaron en gremios separados, y, según era uso en la Edad Media, uniéndose a otras profesiones con las que tuvieran alguna relación profesional. Los pintores, que en principio habían formado una organización independiente y parecida a un gremio, se afiliaron a comienzos del siglo XIV<sup>18</sup>, como hicieron también los mercaderes de colores, al gremio mayor de médicos y boticarios (*Medici e Speciali*)<sup>19</sup>. No eran miembros de este gremio solamente los médicos, sino también, y entre otros, los comerciantes que suministraban materias a éstos y a los pintores, así como a otras profesiones, esto es, drogas y productos químicos a los médicos, cera a las iglesias, tintes y pigmentos, tanto a los pintores como a la industria textil, productos

alimenticios, hierbas, especias, etc., y el gremio comprendía igualmente miembros de numerosas profesiones relacionadas con estos artículos<sup>20</sup>. Gracias a tal asociación con médicos y boticarios, y especialmente con los mercaderes que importaban valiosas mercancías orientales, los pintores entraron a formar parte de uno de los gremios mayores<sup>21</sup>. Los orfebres pertenecían al gremio de la seda, mientras los escultores y arquitectos eran miembros del gremio menor de los albañiles y carpinteros. Pero los pintores no se beneficiaron mucho de su inclusión en ese gremio porque —y esto es de fundamental importancia— no gozaban de todos los privilegios de los miembros activos, tales como los médicos, boticarios y comerciantes al por menor, sino únicamente como *sottoposti dell'Arte*. Es decir, que dentro de los *Medici e Speciali* se albergaba una organización especial de pintores, pintores de brocha gorda y moledores de color, designados todos meramente como *sottoposti*. Y como era también el caso de los guarnicioneros, éstos, en contraste con los artesanos, que no tenían ningún derecho en el gremio, obtuvieron una cierta autonomía administrativa y judicial en las primeras décadas del siglo XIV.

Apoyados por el movimiento democrático de aquellos años, los pintores, cuya posición económica y social iba mejorando un poco, pudieron obtener en 1339 ó 1349<sup>22</sup> un mayor grado de emancipación, uniéndose a la Compagnia o Fraternità di San Luca, donde tuvieron su jefatura propia y pudieron reunirse con independencia del gremio mayor. La libertad de reunión era el premio más ambicionado y digno de esfuerzo en las luchas entre los diversos grupos profesionales, pero la Compagnia di San Luca, como las otras Compagnias, no era una organización económica. En cuanto a sus deberes profesionales, los pintores estaban incluidos en los estatutos de los *Medici e Speciali* (1316, 1349). Por otra parte, la Compagnia, colocada bajo la protección de San Lucas, el pintor de la Virgen, no era sino una corporación ético-religiosa de carácter fraternal que tenía sus reuniones en la iglesia de Santa María Nuova, celebraba las festividades, señaladamente la de su patrono, tomaba parte en las procesiones, ordenaba rezos diarios y obligaba a los miembros a confesar y comulgar al pertenecer a ella, y después por lo menos una vez al año. Los fundadores y la mayor parte de los afiliados eran pintores, aunque no faltasen algunos modeladores de cera, vidrieros, etc., admitiéndose también en principio a las mujeres, probablemente en caso de que se dedicasen a la pintura. Así, podemos definir la Compagnia di San Luca como una más de las numerosas hermandades religiosas seglares, de las que surgieron especialmente después de la epidemia de 1348 y que brindaban a la media y a la pequeña burguesía alguna oportunidad de actividad «pública» bajo el control oficial de la Iglesia. Ésta era muy hábil —ya lo hemos visto reflejado en el arte— al mantener los movimientos democráticos de estos sectores en sus manos, utilizándolos incluso para sus propios fines. Sin embargo, el hecho de que pudiera formarse esta hermandad<sup>23</sup> demuestra que los pintores tenían una cierta conciencia democrática y que, como grupo, tendían a ser más independientes que los escultores o arquitectos pertenecientes a los gremios artesanos menores. Esto se evidencia también en las demandas presentadas por los pintores dentro de su gremio poco después de la revuelta de los *ciompi*. A finales de 1378, trataron de obtener la igualdad con respecto a los tres grupos gobernantes (médicos, boticarios y comerciantes al por menor) y de tener su nombre (*dipintori*) agregado al título del gremio. El mismo año de la

revuelta, el nombre de un pintor figura por primera vez en la lista de cónsules del gremio, pero ello sólo tuvo lugar hasta 1382, pues posteriormente esto fue saboteado con éxito por las autoridades gremiales<sup>24</sup>. Pero la lucha debió alcanzar cierta intensidad, porque el pintor Starnina, implicado en la revuelta de los *ciompi*, tuvo que escaparse a España cuando, hacia 1390, comenzó la reacción oligárquica<sup>25</sup>.

Los pintores, cuando se dedicaban a la pintura de frescos, tenían que viajar de un lugar a otro, con lo que se hacían conocidos, y si pintaban tablas, especialmente pinturas domésticas y devotas, mantenían un contacto aún mayor con sus clientes<sup>26</sup>. De aquí que fueran los pintores los más fuertes económicamente y los más ubicuos socialmente de todos los artistas, pudiendo por ello emanciparse antes que los representantes de las otras artes<sup>27</sup>. Además, se destacaron antes<sup>28</sup> como personalidades individuales y figuraron —lo cual es especialmente cierto respecto de Giotto<sup>29</sup>, pero también se refiere, por ejemplo, a Buffalmacco, el conocido pintor satírico<sup>30</sup>— como héroes de cuentos y anécdotas como los de Boccaccio y Sacchetti. Así, poco a poco fueron asumiendo una conciencia de clase burguesa<sup>31</sup>, y ninguno con mayor razón que Giotto, del que ya había hablado elogiosamente Giovanni Villani, siendo ésta la primera mención de un artista individual en crónicas florentinas.

Los arquitectos y escultores florentinos continuaron por regla general trabajando colectivamente como miembros del gremio de albañiles<sup>32</sup> hasta alrededor de 1400. Tal es el caso de la corporación de constructores municipales, incluida en la *Loggia dei Lanzi*, la misma que trabajaba en la catedral, donde el trabajo realmente colectivo continuó hasta fines del siglo XIV; y, por ejemplo, en los relieves de las virtudes de la loggia trabajaron tres o cuatro artistas simultánea o sucesivamente en muchos casos<sup>33</sup>.

El gremio de pintores, como todos los otros, tenía naturalmente reglas referentes a su trabajo específico<sup>34</sup>. El aprendizaje del pintor seguía el curso normal del de todos los oficios medievales. Se colocaba primero de aprendiz con algún maestro reconocido del gremio, el cual tenía potestad disciplinaria sobre él<sup>35</sup>, y aprendía el oficio empezando por abajo. Comenzaba por moler los colores y por emplastecer las superficies a pintar; tenía luego que adquirir todo el conocimiento de la técnica, los trucos de la profesión y pasar muchos años desempeñando estas tareas, primero como aprendiz y luego como oficial, antes de poder pintar como su maestro<sup>36</sup>. Esto debe ser entendido en sentido literal, ya que la copia de obras maestras conocidas, y muy especialmente las del propio maestro, constituía la parte principal de la fase última del aprendizaje<sup>37</sup>, y sólo a la vista de esta dura enseñanza podremos comprender la tenaz conservación de las herencias tradicionales en la pintura del siglo XIV. El gremio dictaminaba también sobre los colores que debían ser usados y los que estaban prohibidos, por ejemplo: no estaba permitido utilizar el azul de Alemania en vez del ultramar. Ahora bien, en conjunto, la disciplina del gremio florentino era en ciertos aspectos —económicos y sociales— más blanda que la de las ciudades alemanas más atrasadas, y esa disciplina se fue relajando aún más al transcurrir los años. De suerte que, aunque las condiciones de admisión en el gremio favorecían a los parientes de los ya agremiados, así como a los miembros de esta entidad frente a los de las otras, y a los florentinos frente a los forasteros, lo cierto es que la reglamentación no era realmente rígida ni había serias prohibicio-

nes en este sentido, como era a menudo el caso en los países del Norte. Y aunque, en Florencia, un padre y un hijo, o varios hermanos, pudieran montar juntos un taller, estos talleres rara vez fueron —como en el Norte— privilegios exclusivos de unas pocas familias protegidas por el gremio, en el que hubiera que ingresar mediante matrimonio para seguir la profesión. Junto a las sustanciales ventajas de estas uniones familiares con alguno de los talleres ya existentes, no hay duda de que el talento individual también contaba grandemente en Florencia, y, en realidad, numerosos pintores venidos de otras ciudades trabajaron allí durante el siglo XIV.

Los artistas, y, desde luego, los pintores, tenían que satisfacer todos los deseos posibles de sus clientes, toda vez que, según se ha visto, no había divisoria entre las varias técnicas artísticas y artesanas del siglo XIV<sup>38</sup>. Con esto los pintores no se limitaban a pintar frescos y retablos y a terminar las obras dejadas inconclusas por sus antecesores, sino que pintaban también estandartes para las iglesias, pendones militares, escudos heráldicos —alguno de ellos pintó Giotto—, modelos para bordados, cortinas, emblemas para gualdrapas<sup>39</sup>, vendidas taraccas, etc.<sup>40</sup>. A su vez, los escultores hacían efigies de cera, broches de cinturón, monturas de orfebre y objetos semejantes. El comercio de orfebrería —especialmente intenso en Florencia—, con su típica organización artesana, era también una lucrativa fuente de recursos para muchos pintores y escultores. La versatilidad de los artistas, que había de proseguir pasado este período, se deducía, en principio, de la multiforme actividad del taller medieval; era cosa acostumbrada que un solo hombre fuera pintor, escultor e incluso arquitecto y estuviera versado en varios procesos técnicos.

El pintor, con sus aprendices y oficiales, formaba la organización del taller. De acuerdo con el estrato social de su clientela y el tipo de trabajo encargado en el taller, dominaba, bien el trabajo colectivo, bien el individual del maestro, siendo más normal el colectivo<sup>41</sup> y menos común el individual, aunque hasta cierto punto no existiese mucha diferencia entre uno y otro. Ocurría frecuentemente que el trabajo colectivo era realizado por varios pintores formando asociación, o, lo que también sucedía a veces, por dos o tres artistas reunidos *ad hoc* para llevar a cabo un encargo determinado. Cuanto más eminente era la posición social del cliente y más contacto personal exigía la obra encargada entre éste y el artista, más altamente se evaluaba la realización, con lo que aumentaban la consideración social del pintor y su conciencia profesional<sup>42</sup>. En los talleres monásticos, las personalidades individuales de los miniaturistas estaban todavía sumergidas en el anonimato. Por otra parte, es muy posible que en los encargos de frescos, retablos y retablos domésticos se estipulase que la parte principal del trabajo fuera realizada por el maestro. Tal parece haber sido la práctica al tratarse de artistas tan famosos como Giotto, quien no dejó a sus discípulos sino realizar tareas muy secundarias en sus frescos de Padua, aunque ya de viejo trabajaba casi exclusivamente como empresario artístico<sup>43</sup>, y en la Iglesia Baja de Asís dejó todo en manos de sus discípulos<sup>44</sup>. Y, más o menos, éste fue también el caso de Gerini y de Agnolo Gaddi a fines del siglo.

En todas las cuestiones externas, los artistas estaban muy atados por sus contratos, en los que, naturalmente, los plazos de pago y de entrega quedaban definidos

muy rígidamente<sup>45</sup>. Al fijar el precio, las medidas de la pintura y el tamaño y número de las figuras retratadas eran generalmente los factores decisivos, mientras los gastos a expensas del artista tampoco dejaban de jugar un papel importante a causa de la organización artesana del trabajo. Por regla general, el artista tenía que pagar los salarios de sus oficiales, mientras que el pago de los otros gastos variaba según el arreglo que se hubiese hecho de antemano; tal es el caso de los materiales, especialmente el de los colores más caros, como, por ejemplo, el oro y el ultramar, que se consideraban esenciales en la pintura, cual ya lo había constatado Cennini. Pero habitualmente, estos contratos tendían a privar de todos sus derechos a los artistas que no tenían más remedio que aceptar las condiciones establecidas por el cliente<sup>46</sup>, pues estaban en la misma relación de dependencia que el más ordinario trabajador, artesano, o subordinado de cualquier otra rama de la producción<sup>47</sup>, no pudiendo contar con la ayuda de los derechos de asamblea de su Compañía semiclesiástica, ya que nada tenía que ver con los aspectos económicos de la profesión. Tampoco los cónsules del gremio de *Medici e Speciali* eran de mucha utilidad, porque dada su posición inferior, los pintores nunca podían ser elegidos para dichos cargos, y los tribunales de arbitrio poco podían hacer por ellos ante la rigidez de los contratos aludidos<sup>48</sup>.

Como en todas las otras profesiones, los pintores deseaban, naturalmente, ganar dinero, y Cennini, con una mentalidad típicamente burguesa, lo admitía abiertamente<sup>49</sup>. Sin embargo, pocos de ellos consiguieron adquirir una casa o una propiedad rural, y la gran mayoría vivía con sus familias en un estado de permanente estrechez financiera. Las remuneraciones pagadas a los artistas eran generalmente bajas, y a menudo, especialmente en el caso de los encargos monásticos, los pagos se hacían en especie. Consiguientemente, los artistas, con la excepción de los más célebres, se quedaban sin trabajo durante largos períodos, lo cual les impedía llegar a la opulencia. Giotto —y lo mencionamos en virtud de su posición absolutamente excepcional— fue uno de los pocos que se enriqueció, pues trabajaba con muchos ayudantes y había alcanzado la celebridad. Por ejemplo, al cobrar el mosaico de la Navicella en el pórtico de San Pedro, recibió la enorme suma de 2.200 florines; por el retablo de San Pedro, 800 florines, y por ciertos frescos del coro, 500 florines; además, el rey Roberto de Nápoles le pagaba una anualidad de diez onzas de oro; por otra parte, a partir de 1334, tuvo ingresos extraordinarios como arquitecto de la ciudad, aparte de que, como ya hemos visto, amasó un buen capital arrendando telares y prestando dinero<sup>50</sup>. También poseía considerables propiedades rústicas, con lo que Giotto vivió como un ciudadano rico y de ningún modo como un sencillo artesano.

Todas las obras importantes de los artistas habían de ser realizadas siguiendo un plan definido, y todas pintadas para un lugar preciso y con un tema cuidadosamente especificado. Sin embargo, la realización de pequeños retablos domésticos, repeticiones de obras conocidas y de éxito, para la venta, fue en aumento en los talleres florentinos del siglo XIV y también eran muchas tablitas rutinarias que se pintaban —por ejemplo, en el taller de Jacopo del Cassentino— para ser exportadas, en masa, a las ferias extranjeras, como las de Champaña y Avignon, y a otras partes más remotas de Italia. Más tarde, valiosos *cassoni* se hicieron también con el mismo propósito<sup>51</sup>, pero, en general, puede decirse que en esta época no se produ-

jeron pinturas de calidad creadas por un artista siguiendo sus inclinaciones y con vistas a ser vendidas posteriormente.

La libertad del artista, que, naturalmente, no existía en el sentido moderno, quedaba limitada por los encargos rígidamente definidos. En general, el pintor era considerado como un artesano y, por consiguiente, no tenía más libertad para con su obra que aquél. Y si alguna libertad artística hubo, tan sólo se hizo notar muy ligeramente durante la época de dominio de la burguesía superior y progresiva, cuando algunos artistas pudieron llegar a considerarse como miembros de la clase media. Este fue el caso, en vida de Giotto, después de la victoria final de la alta burguesía. La libertad artística de Giotto, aunque quizá no sea evidente en su elección de temas, no deja de sentirse en su disposición, y muy especialmente en su modo de tratarla. En cuanto a los encargos monásticos, los artistas tenían poquísimas libertades, y éste fue sobre todo el caso, por razones ya estudiadas, de los dominicos, a los que Andrea da Firenze tuvo que obedecer rigurosamente al llevar a cabo el complicado proyecto de los frescos de la Capella Espagnola. Generalmente, los clientes hacían constar en el contrato sus exigencias en cuanto a los motivos temáticos y no pocas veces daban nuevas instrucciones al artista cuando la obra estaba ya a medio hacer. Sin embargo, cuando tenían que tratar con clientes menos cultos, como los priores de monasterios provinciales, los artistas procuraban conservar la mayor libertad posible en cuanto a los pormenores, y a veces les engañaban, como se refiere en muchas anécdotas de artistas. Pero es probable que no fuese hasta después de los movimientos democráticos, completamente a finales del siglo XIV, cuando el papel del artista en la elaboración de los temas alcanzara mayor preponderancia, siendo digno de notar que ello coincidiría con el momento en que alcanzaron alguna igualdad de derechos dentro de su gremio. En cuanto a las diferencias de opinión entre artista y cliente sobre el estilo de una pintura, debieron ser raras, pues el cliente, casi invariablemente, seleccionaría artistas de los que podría esperar que trabajasen a su satisfacción<sup>52</sup>.

**III. El arte de comienzos  
del siglo XV**

## 1. Visión general

En las primeras décadas del siglo XV, la oligarquía de la alta clase media, integrada por unas pocas familias acaudaladas de los gremios mayores, estaba en el cenit del poder. En ese período de democracia formal el poderío se concentraba en unos cuantos nombres como los Albizzi, los Uzzano y los Strozzi, pero, por el año de 1434, esa supremacía quedó rota por el rico Cosme de Médicis, el primero en utilizar el apoyo de los *popolani* y de los gremios menores. Ya hemos visto que, al comenzar el siglo, la burguesía superior estaba ya en estado de desintegración debido a la intensa competición económica del exterior, aunque en apariencia estuviera más fuerte que nunca y sin nada que temer de las clases bajas. Las pocas décadas durante las cuales el prestigio político de Florencia alcanza su más alto grado a despecho de la incipiente decadencia económica, presenciaron también el apogeo de la ideología y del arte de la alta burguesía.

El elemento racionalista que integraba la mentalidad de dicha burguesía, del que hablamos extensamente a propósito del siglo XIV, se hacía ahora más evidente. La mentalidad de esta clase, sobre todo en sus sectores más elevados, se caracterizaba por una sobriedad casi puritana, acompañada en el campo político por un republicanismo «democrático» y por una acentuada actividad. Junto a esta actitud general nació un profundo interés hacia la Antigüedad, clara señal del sentimiento de despertar nacional de la nueva burguesía. En las primeras décadas del siglo XV, este interés se hizo mucho más agudo que durante el XIV, y la aproximación a los elementos racionalistas de la cultura antigua del período de auge de la clase media griega y aún más de la romana, es decir, del final de la República y de la época de Augusto y de la del absolutismo ilustrado de los dos primeros siglos de J. C. se hizo también más comprensiva y científica. En todos los campos ideológicos, y particularmente en el científico, la Antigüedad proveía la base y aceleraba el desarrollo orgánico y económico. Ya vimos con suficiente detalle que, para la alta burguesía, no había contradicción alguna entre el culto de lo antiguo y el espíritu científico, por una parte, y el sentimiento religioso, por otra, pues incluso el más amplio conocimiento de los hechos empíricos entonces posible era perfectamente compatible con el sentir religioso. Además, entre la *élite* intelectual de la alta burguesía ese sentir religioso era de tono mucho más desapasionado de lo que había sido hasta entonces. Y esos intelectuales llevaban su racionalismo y su bús-

queda de nuevas legitimidades hasta el punto de rechazar el escolasticismo y su casuístico realismo de detalle, aunque, en la práctica, estuvieran lejos de mostrarse hostiles a la Iglesia. Bruni, cancellor de la ciudad, es un representante típico de este esfuerzo encaminado a obtener un conocimiento sistemático del mundo con la ayuda de lo clásico. Nada indica mejor la actitud espiritual del hombre moderno de entonces que las palabras que Bruni pone en boca de Niccoli en sus *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum*: «Todas las cosas están maravillosamente ligadas entre sí y lo particular no puede ser bien conocido sin percibir lo general de donde se ha extraído». En su avance hacia una comprensión causal de la Naturaleza, la alta burguesía hizo cada vez mayor uso de las ciencias no religiosas por ella misma creadas, sobre todo, de las matemáticas. Otra indicación de su postura espiritual más mundana fue la nueva actitud de los intelectuales ante la literatura. Hasta entonces no había tenido más valor que el de su contenido religioso, pero ahora comenzaba a aparecer una nueva valoración de la forma, una preferencia por la sencillez y claridad de estilo que implicaban no sólo la posibilidad de un contenido profano, sino, aún mejor, que al contenido religioso se le estaba dando una interpretación más mundana.

El arte acorde con la mentalidad de la *élite* intelectual de la alta burguesía tenía necesariamente que ser una gran novedad, pues su carácter secular y positivo era más marcado que nunca, estaba cargado de acción y era lógico, sobrio y calculado, tendencias que se hicieron aún más evidentes en el arte religioso. Sin embargo, ni siquiera en este período de racionalismo artístico podemos hablar de espíritu irreligioso sino únicamente de una interpretación relativamente secular del contenido religioso, aparte de que los progresos de las ciencias profanas, de las matemáticas —como la perspectiva lineal—, se aplicaran al arte, incluido el religioso. El estudio de la Antigüedad estimuló también en el arte el estudio exacto de la Naturaleza y facilitó la investigación de leyes y normas de nuevos principios compositivos.

Pero, como ya hemos visto, este racionalismo tan altamente desarrollado no podía encontrarse sino dentro de la *élite* intelectual más progresista de la clase media superior, la más secular y la más autoconsciente. Y como la base económica y social necesaria para esta ideología iba a cambiar muy pronto, este mundo científico e ideológico, dependiendo como estaba de la ayuda de la Antigüedad, tan sólo había de expansionarse de modo verdaderamente consistente, es decir, en el sentido burgués y moderno, durante un corto tiempo.

Sin embargo, esta *élite* no representaba más que un somero estrato en la cúspide de la alta burguesía, debajo de la cual la clase estaba minada siendo incapaz de un desarrollo orgánico, ya que todas sus empresas iban quedando dominadas por la especulación. Esta sensación interior de inseguridad, debida a que había comenzado la decadencia económica, encontró expresión religioso-ideológica en la mayoría de la clase media superior con mayor o menor grado de emotividad, aunque los elementos racionalistas fueran todavía e indudablemente activos. Puesto que la burguesía superior estaba en declive y disminuía en número, la mayoría, que era culturalmente conservadora, se alineaba espiritualmente junto a los otros sectores burgueses inferiores a lo que reforzaba la tendencia hacia lo emocional. El movimiento de la Observancia, tan influyente en este período, también ejemplifica la

interaproximación de los varios sectores; pues ya no atraía solamente a los más bajos, como en la «cruzada de la pobreza» del siglo anterior. Otro factor cardinal que influyó en el mismo sentido fue la adopción, por parte de la clase media, de un estilo aristocrático de vida, también como resultado de su falta de seguridad.

La autoseguridad de la puritana alta burguesía fue perdiendo progresivamente su captaencia de resistencia ante la magnificencia y esplendor de lo cortesano y aristocrático. La clase media superior, bajo las vigentes condiciones económicas e ideológicas, consideraba el modo de vivir de los caballeros feudales como un distinguido corolario de la situación que les había enriquecido. También tuvo su importancia la fusión —por medio de enlaces matrimoniales— de la clase media adinerada y la nobleza, así como el hecho de que la industria de la lana transfiriese su preponderancia a la de la lujosa seda. Pero, naturalmente, todo ello no quedaba en simple resurrección de la forma de vida de la nobleza feudal comarcal, que se había desarrollado natural e inevitablemente como consecuencia de las circunstancias de una época determinada. La nueva tendencia hacia tal régimen de vida, hacia la imitación de las condiciones feudales, que tuvo su origen en un anhelo de nobleza, era *parvenu* y en muchos respectos frívola. Pero esto tuvo como consecuencia que la clase media superior que se había construido villas de recreo en los alrededores de Florencia empezase a disfrutar de la Naturaleza con una intensidad más consciente, no conocida por la nobleza feudal<sup>1</sup>.

Ambos factores, tanto el del antiguo como el del nuevo feudalismo, aumentaron considerablemente entre la clase media superior al comienzo del siglo XV. Aunque opuestas en principio, las dos ideologías podían muy bien reconciliarse en la práctica. Y, en general, los dos ambientes, el del sector más progresista y el del menos, dentro de la clase media superior, unas veces se combatían, otras se interpenetraban y otras se toleraban; y el término medio resultante fue una «fantástica» trasposición de la Antigüedad, una especie de promedio ideológico, una mentalidad feudal y antigua al mismo tiempo en que lo feudal era lo que preponderaba.

Los conflictos y las avenencias a que llegaron estas ideologías, la burguesía «antigua» y la neofeudal, condicionan progresivamente el arte independiente y secular de la alta clase media y redundan también en el carácter general de su arte religioso. Este queda intensamente afectado por la aproximación cultural, ahora inevitable, de la parte conservadora a los sectores menos avanzados que, todavía constreñidos por el pensamiento simbólico<sup>2</sup>, estaban ahora en el momento de su impotencia política, más proclives que nunca a la emotividad religiosa, emotividad que también manifestaban en el arte hasta donde su situación pasiva se lo permitía. Así los ideales del movimiento Observante, tan popular en los estratos altos como en los bajos, se seguirían representando con frecuencia. El resultado artístico de la aproximación cultural de la clase media superior a los sectores más bajos de la burguesía —proceso mucho más evidente a comienzos del XV que durante el XIV— fue similar al del acercamiento a la aristocracia, porque tanto la aristocracia como la burguesía más baja, en relativo retraso cultural —y sus afinidades se expresan también en el arte—, se sentían inclinadas hacia una mayor irracionalidad que la burguesía alta, aunque lo expresasen con diferentes matices. Así, aparte del arte del grupo más progresista de la clase media superior, se dio entre los otros sectores una cierta equidad dentro de un encuadre más o menos irracional y



emocional, en el que, sin embargo, penetraban continuamente elementos individuales de racionalismo. Pero a pesar de este progreso nivelador, aparecerán todavía considerables matices diferenciales de los distintos estratos como consecuencia de su diferente mundo de ideas. El emocionalismo se expresará, del lado aristocrático, más bien por medio de una lírica delicadeza que a veces llega hasta el preciosismo; y del lado burgués, por medio de una mayor animación carente a veces de apasionamiento.

## 2. Arquitectura

Durante el período Albizzi, cuando la clase media estaba en su apogeo ideológico y los edificios públicos se construían como símbolos de la «democracia», sus principales patrocinadores venían a ser los mismos que durante el siglo XIV, es decir, la alta burguesía, organizada en gremios, y, como entonces, también las Ordenes mendicantes participaban en estas empresas en algún grado, mientras algunas de las familias más eminentes empezaban ya a ejercer mecenazgos.

El encargo final dado por la Lana a Filippo Brunelleschi (1337-1446) de coronar la catedral con una cúpula por él proyectada marcó la culminación de la intensa actividad constructora en este templo, proseguida con orgullo y confianza por la alta clase media desde que había llegado nuevamente al poder, después de 1380, coincidiendo más o menos con la conquista de Liorna. La cúpula de Brunelleschi (1420-1436), símbolo de toda la ciudad, era ante todo un alarde técnico y, por consiguiente, típicamente burgués<sup>1</sup>, porque, de haberla hecho gótica hubiese bastado con llevar a cabo un viejo proyecto de 1367; pero al mismo tiempo proclamaba el poderío de la Lana, que era, al menos en principio, la fuerza máxima de la ciudad y que estaba entonces en el momento de su mayor apogeo. El gremio de tejedores de seda, el único que se encontraba en situación ascendente económicamente, encargó a Brunelleschi también la construcción del hospicio, el Spedale degli Innocenti, que comenzó en 1419, siendo la más moderna realización burguesa de la arquitectura florentina. Y es significativo que semejante logro se consiguiese en un edificio moderno, dedicado a la beneficencia pública, habiendo sido Bruni el que sugiriera a la Signoría su fundación. La loggia, con su lineación horizontal y su diáfano dibujo, muestra un racionalismo estructural calculado y lógico y, al mismo tiempo, la resurrección y el empleo de antiguas ideas y formas arquitectónicas romanas: arcos de medio punto, pilastras y capiteles corintios, tímpanos sobre las ventanas, etc. La horizontalidad, tendencia secular y racionalista, podía aquí desarrollarse de modo hasta entonces no imaginado, mostrándose la misma claridad de disposición en la decoración del Palazzo di Parte Guelfa —comenzado antes de 1425— por Brunelleschi y en el que los dos pisos se unen mediante un colosal orden de pilastras. Se trata, como ya sabemos, de la sede de la organización que en fechas anteriores representó el poder de la oligárquica clase media superior, pero que, en comparación con su posición de un siglo

atrás, había perdido importancia y procuraba ahora compensarlo con exhibicionismos externos.

Los edificios racionalistas y clasicistas<sup>2</sup> de Brunelleschi están contruidos en «compartimientos espaciales», claramente definidos por verticales y horizontales. Esta arquitectura no sólo deriva de la toscana, de estilo clasicista, de los primeros tiempos del cristianismo y del romántico como ocurre con el Baptisterio<sup>3</sup> o con San Miniato de Florencia, sino que tuvo su precursor más directo en el racional gótico florentino del siglo XIV<sup>4</sup>, de suerte que el Spedale se inspira básicamente en la Loggia dei Lanzi. El cambio hacia un estilo más clásico a comienzos del siglo XV no implica ningún drástico contraste entre el arte del Trecento y el nuevo del Renacimiento. La arquitectura de Brunelleschi, con su intelectualismo más consciente, muestra grandes diferencias si se la compara con la del período anterior, pero también representa una síntesis nueva y magistral de elementos ya existentes y engloba y acentúa los ingredientes burgueses y racionalistas del estilo arquitectónico del XIV, sobre todo los que se refieren a las tendencias hacia la horizontalidad, añadiendo otros vitales tomados de motivos romanos y románicos, a los que ya debía mucho Arnolfo di Cambio. El hecho de que, por ejemplo, las formas decorativas góticas, que en realidad habían jugado un papel muy pequeño en la Florencia trecentista, sean substituidas ahora por otras clasicistas, no implica que se haya creado un arte «totalmente nuevo». Lo que tiene lugar es una evolución dentro del arte de la clase media, una intensificación de tendencias ya existentes, pero tan considerable, que sólo era posible en Florencia durante las décadas que estamos estudiando. Y con ello se había conseguido un estilo arquitectónico que expresaba con claridad máxima la ideología de los elementos más avanzados de la clase media, no siendo mera casualidad que el arquitecto cuyas obras sustentan este estilo fuese al mismo tiempo el de mayor experiencia técnica dentro de su profesión, dado que también era ingeniero militar, constructor de puentes e inventor de un medio de transporte naval.

Brunelleschi no proyectó sólo edificios civiles, sino también iglesias, cuyo estilo clasicista derivaba aún más directamente de la espaciosa arquitectura florentina, racionalista y diáfana planeada, del siglo XIV, siendo su principal antecedente, por supuesto, las iglesias de Arnolfo<sup>5</sup>. Por su fecha de ejecución, las iglesias de Brunelleschi datan en su mayoría del período de Cosme de Médicis, y en la historia de la principal —San Lorenzo— podemos seguir el proceso mediceo de alcanzar el poder. Comenzaremos en 1418, año en que ocho familias, la de los Médicis entre ellas, prometieron costear la construcción del nuevo edificio, a cambio de lo cual obtendrían una capilla para cada una. Giovanni de Médicis, que, como más adinerado, actuaba en nombre de los otros, confió en 1421 la dirección de los trabajos a Brunelleschi. Después, Cosme de Médicis adquirió para su familia el patronazgo exclusivo de la iglesia por 40.000 florines, con lo que, en vez de tener la tradicional capilla familiar se hacía con una iglesia entera. De acuerdo con las nuevas condiciones, tanto San Lorenzo como el Santo Spirito, que fue adjudicada a los agustinos eremitas —parece que entre 1432 y 1435<sup>6</sup>— eran de carácter más mundano y se adaptaban mejor a las necesidades del mecenas y del espectador individual que las iglesias trecentistas de las Ordenes mendicantes, siendo, por así decirlo, la expresión equivalente en términos arquitectónicos de la democracia

oligárquica de esta generación. Las naves de la iglesia contienen una serie de pequeñas y profundas capillas en las que se colocaban los retablos donados por miembros de la rica clase media, y en el caso del Santo Spirito, por ejemplo, se trata de no menos de cuarenta altares en derredor de la iglesia. El espectador puede ver estos altares a través de los huecos que quedan entre las columnas de la iglesia, cada uno de los cuales coincide con la entrada a una capilla, pero por su rítmica disposición se siente impelido a mirarlos de cerca<sup>7</sup>. En S. Lorenzo lo más importante es la Sacristía Vieja (1428), más tarde lugar de enterramiento de los Médicis, donde Brunelleschi introdujo la pechina romana como medio de levantar una cúpula plana<sup>8</sup>. Éste edificó también una capilla familiar (1420-1443) para los principales rivales de los Médicis, la familia de los Pazzi, banqueros, en el claustro de S. Croce, en ambiente franciscano, que fue donada por dicha familia a los frailes como sala de reuniones del capítulo. Era ésta una construcción central, es decir, que respondía al concepto menos eclesiástico posible dentro de la arquitectura religiosa, y al de propósitos más convergentes a una compacidad de formas, siendo inadecuada litúrgicamente, dado que no había separación entre el celebrante y los fieles<sup>9</sup>. Así, esta capilla clasicista presenta una curiosa mezcla de elementos religiosos y profanos.

Mencionemos, finalmente, el cambio fundamental que se operó en las casas particulares de la clase media superior a comienzos del siglo XV, época en que se construyeron palacios grandes y confortables con numerosas salas<sup>10</sup>.

### 3. Pintura y escultura

#### A. ANALISIS GENERAL

El carácter general de la pintura religiosa de comienzos del siglo XV se asemeja en principio al de la del XIV<sup>1</sup>. Los gremios y las familias adineradas de la clase media encargaban todavía frescos y retablos para sus capillas en las diferentes iglesias y, en el caso de los gremios, para las capillas de sus sedes sociales, de suerte que las obras de arte más importantes se seguían destinando a lugares públicos. Pero, al propio tiempo, es visible un mayor incremento en la factura de retablos domésticos para casas y palacios particulares, obras que a menudo son de grandísima calidad. Así, en este tiempo, especialmente al final del período Albizzi, apareció otra tendencia que minaba y que estaba en conflicto con el modo «democrático» anterior de exhibir las obras de arte, pues al ir reduciéndose los círculos gobernantes a la vez que adquirían costumbres más aristocráticas, los encargos de las familias ricas iban adquiriendo un carácter más íntimo y personal. Al mismo tiempo, fue mucho menor el número de ciclos al fresco encargados por personas particulares, ya que el número de familias suficientemente adineradas para encargar empresas semejantes había disminuido en relación con la primera mitad del siglo XIV.

Los temas de los frescos y retablos, así como los de las esculturas, siguieron la línea general del siglo anterior. Ahora era más frecuente que nunca el retablo con las figuras de la Virgen y los Santos y también se iba haciendo más usual el hacer que las varias figuras, muchas veces incluyendo al donante, se interrelacionasen unas con otras. Las tablas principales se ocupaban todavía habitualmente con las representaciones rituales, y las predelas se utilizaban más bien para desarrollar asuntos narrativos utilizando las nuevas técnicas artísticas (Láms. 124, 129, 131, 132, 161, 162 y 173), pero más tarde veremos con detalle qué asuntos tuvieron mayor preponderancia o cuáles pasaron a segundo término en comparación con los del siglo XIV. A la elección de los asuntos, así como a la forma en que estaban concebidos, les afectaban mucho fenómenos tales como el creciente lujo cortesano de la clase media superior por un lado y, por otro, su actitud racionalista, que también iba en aumento, e incluso el movimiento de la Observancia bajo cuyo influjo temas que anteriormente había tenido un carácter en cierto modo demo-

crático y popular, como la Virgen de la Humildad (Láms. 131, 166 y 181), o las vidas de los santos eremitas (Láms. 140, 141 y 142), se hicieron evidentemente muy del gusto de la rica burguesía alta, incluyendo su sector aristocratizante. En cuanto a esta selección de temas, no necesitamos sino advertir que con el gusto por la ilustración detallada aumentó el número de figuras introducidas en la mayoría de las escenas, tendencia en la que el teatro religioso, entonces en intenso desarrollo, también tuvo mucho influjo<sup>2</sup>. Además, entre los artistas más progresistas fue aumentando también el gusto por representar escenas que proporcionasen la oportunidad de pintar desnudos humanos (Láms. 121 y 130) y paisajes (Lám. 119): por ejemplo, el Bautismo de Cristo o, del Antiguo Testamento, el Sacrificio de Isaac. Las escenas del Antiguo Testamento fueron en general más frecuentemente iconografiadas que antaño, dado que permitían considerable libertad narrativa (Lám. 176) y daban más pie para representar desnudos (Láms. 177, 178, 179 y 180), constituyendo, por supuesto, una especie de transición al arte profano, pues aunque la interconexión simbólica de ambos Testamentos seguía dándose por descontada, la elección de escenas del Antiguo parece haber sido en esta época más independiente y elástica. Sin embargo, en este momento cenital de la clase media superior, los temas alegóricos y simbólicos en el arte monumental habían caído bastante en desuso en comparación con la era anterior, aunque, a causa de la estrecha interrelación de los varios sectores de la clase media, todavía perduraba el simbolismo religioso (Láms. 136 y 153), incluso aumentando en el caso de los retablos encargados por aquellos, generalmente de procedencia provinciana, no pertenecientes al círculo más alto y cultivado.

En lo que concierne a las miniaturas, la situación había cambiado algo desde el siglo XIV, porque al lado de los libros litúrgicos destinados a iglesias y monasterios (Láms. 143 y 146) constituían una parte considerable los manuscritos profanos, particularmente los de autores clásicos, realizados con propósitos comerciales para individuos adinerados. Y es señal de la decadencia económica y de la insignificancia política de las masas florentinas el que estos manuscritos no dieran lugar a principios del siglo XV a una abundante producción de libros impresos por medio de bloques de madera y de grabados en madera, como sucedía en los países nórdicos, con los que satisfacer las necesidades de la clase media menos adinerada y de los artesanos. De esa época tan sólo hay noticias de que se produjeran unos pocos grabados<sup>3</sup>.

Un factor nuevo que hizo su aparición durante este período fue el retrato, síntoma evidente de la autoseguridad de la clase media superior y del creciente espíritu mundano de los encargos artísticos de esta clase. Será fácil de entender por qué la evolución de los retratos de donante de la pintura religiosa (Láms. 187 y 188) hasta su conversión en pleno retrato (Lám. 189) tiene lugar en las primeras décadas del XV, cuando la ideología de la clase media superior —una ideología relativamente profana— está en su cúspide. Las figuras de los donantes en los retablos van adoptando progresivamente la escala de las figuras sagradas, intensificándose así una tendencia ya evidente en el siglo XIV. Por otro lado, las figuras individuales de las escenas religiosas tenían a veces los rasgos de los donantes, o bien éstos eran incluidos como espectadores, siendo significativo en la secularización del arte religioso de este período que de ahora en adelante, cual en el caso de

Masaccio, los donantes fueran introducidos preferentemente en la Epifanía (Lám. 124), el acontecimiento más mundano de la vida de Cristo.

Sin embargo, los retratos eran todavía escasos, y el aumento de obras de arte profanas en posesión privada se debió ante todo a la costumbre de las familias adineradas de tener *cassoni* pintados; estas arcas, que ostentaban los escudos de la familia y que se regalaban generalmente como obsequios de boda, se decoraban con pinturas en su parte frontal, unas veces en forma de un solo panel, y otras divididas en tres (Láms. 191, 192, 194 y 195). Por regla general, podemos incluir también entre las pinturas de *cassoni* los platos decorados, habitualmente utilizados como presentes de bodas y cumpleaños (Láms. 182, 193, 197, 198 y 199). Estos tipos de encargos, incomparablemente más baratos que los frescos o que los retablos, son de todos modos un indicio de las costumbres más lujosas de la clase media rica<sup>4</sup> y al mismo tiempo implican un alto grado de secularización del arte, ya que las tres cuartas partes de los *cassoni* estaban pintadas con temas seculares en que se daba rienda suelta a los gustos personales de los clientes. En este momento de apogeo de la burguesía, es normal hallar en los *cassoni* representaciones de la vida contemporánea (Láms. 191, 192, 193 y 198), sobre todo de la clase media rica y aristocratizante, y las ilustraciones de las *novelle* italianas (Lám. 195) no son fundamentalmente otra cosa tampoco. Por lo demás, para la decoración de los *cassoni*, la Antigüedad se había convertido ahora en una fuente independiente de temas, siendo bien frecuentes las escenas de la mitología griega y romana (Láms. 197 y 199), y, cuando la ocasión lo exigía, también se representaban escenas amorosas<sup>5</sup>. Pero en la representación de los motivos antiguos, se observa el mismo gusto aristocrático que en las figuraciones de la vida cotidiana mencionada, aunque es difícil hallar escenario más reducido que el de las tablas de los *cassoni*, que, como las predelas, de forma alargada, no podían adaptarse sino al género de ilustrativa episódica; sin embargo, en contraste con éstas, cuyo contenido era religioso y dependiente de los temas del retablo de que formaban parte, los *cassoni* eran del todo independientes y dedicados exclusivamente a la representación de temas profanos. De aquí que constituyan la principal manifestación del naturalismo no religioso, pues aunque socialmente hablando no constituyan «gran pintura», al menos, son verdaderas pinturas, en tanto que, durante el siglo anterior, el naturalismo profano sólo había sido posible en unas cuantas miniaturas como las del manuscrito de Biadaiolo.

## B. ENCARGOS PRINCIPALES

La condición social de quienes encargaron durante el período Albizzi los frescos, los cuadros y las esculturas más importantes fue, generalmente, semejante a la de los que hicieron otro tanto en el siglo XIV. Y vamos a mencionar ahora algunos de los encargos más sobresalientes hechos por los gremios o individualmente.

El gremio de banqueros encargó a Lorenzo Monaco que pintase los frescos con escenas de la vida de la Virgen para una capilla de S. Trinità (1420-1424). En 1433, el gremio de lenceros acordó encargar a Fra Angélico un gran retablo articulado representando a la Virgen con santos —ahora en el Museo di S. Mar-

co— para la capilla de su casa gremial. En 1404, Starnina recibió de los Pugliese el encargo de decorar una capilla en S. María del Carmine con la historia de San Jerónimo, de la que no subsisten sino pequeños fragmentos. Los herederos del Cardenal Pietro Corsini, y en su memoria, encargaron al Maestro del Bambino Vispo un gran retablo figurando a la Virgen en la Gloria con un coro de ángeles, con destino a la Catedral, cuyas tablas se hallan hoy dispersas en Estocolmo, Bonn, etc. Palla Strozzi, el hombre más rico de Florencia, hizo que Gentile da Fabriano pintase en 1423 un retablo para su capilla familiar de la Trinità figurando la Epifanía —ahora en los Uffizi (Láms. 125 y 131)— y una tabla de predela, en el Louvre (Lám. 129). El patricio Berardo Quaratesi, un antiguo *Gonfaloniere*, encargó al mismo artista en 1425 un gran retablo de la Virgen con santos —ahora disperso en Londres (Lám. 123), los Uffizi, la Pinacoteca Vaticana (Lám. 161), etc.— para la iglesia de S. Niccolò oltr'Arno. Para Felice Brancacci, rico mercader de sedas que actuó frecuentemente como embajador de la República, Masolino y Masaccio decoraron la capilla de su familia en S. María del Carmine con frescos figurando escenas de la vida de San Pedro (Láms. 119, 120 y 121) y de Adán y Eva (Láms. 178 y 179). En 1426, Masaccio recibió del notario pisano Giuliano di Colino degli Scarsi el encargo de un retablo con la Virgen para Santa María del Carmine, en Pisa, ahora dispersado en Londres (Lám. 122), Berlín (Lám. 124), Nápoles, Pisa y la colección Lanskoronski de Viena. Los artistas florentinos de más renombre también recibían encargos de otras ciudades. En 1407, Spinello Aretino marchó a Siena para pintar en el Palazzo Pubblico un ciclo de frescos representando la vida del papa Alejandro III (Láms. 183 y 184)<sup>1</sup>. Después de la terminación del cisma de Occidente, fue en aumento la importancia de Roma, y a este respecto es de particular interés el encargo debido al entusiasta protector de las artes, el cardenal Branda Castiglione, natural de Lombardía. Dicho personaje, probablemente en 1428, hizo que Massaccio y Masolino pintasen frescos con las leyendas de Santa Catalina y San Ambrosio, patrón de Milán, para una capilla de la iglesia de San Clemente, de la que era titular. Y en el lugar de su nacimiento, Castiglione d'Olona, hizo que Masolino cubriese el techo del coro de la Colegiata con temas de la vida de la Virgen (después de 1435) (Lám. 149)<sup>2</sup> y que decorase el baptisterio con la historia de San Juan Bautista, cual era habitual en estos recintos (1435; Lám. 148).

En la propia Florencia y al comienzo del siglo XV, fueron encargados gran cantidad de importantes retablos por varias Ordenes, sobre todo por las dos observantes más sobresalientes que eran las que mantenían contactos más estrechos con el público: los camaldulenses y los dominicos observantes, encargos que fueron llevados a cabo principalmente por miembros de dichas Ordenes, esto es, por el camaldulense Lorenzo Monaco y por el dominico Fra Angélico (Láms. 169, 171, 173 y 174). Siguiendo su costumbre, los dominicos encargaban frescos de gran tamaño: para decorar los claustros del Chiostro Verde de Santa María Novella con frescos sobre el Antiguo Testamento, llamaron a varios artistas (Lám. 176), entre ellos a Paolo Uccello (Láms. 177, 180). Pero además de los varios encargos grandes y pequeños hechos por las Ordenes religiosas, otros menores procedían, como a fines del siglo XIV, de las hermandades (Láms. 157 y 158), lo que mantuvo en actividad a muchos de los artistas menos importantes.

En cuanto a la escultura, los grandes encargos públicos, especialmente a comienzos del período Albizzi, dan la misma impresión que los de arquitectura, es decir, la de una clase media superior en la culminación de su fuerza y al mismo tiempo en la cumbre de sus esfuerzos para dar prueba de su ideología «democrática». La estatuaria de la Catedral, como es bien sabido, estaba bajo el control de la Lana, el más rico de los gremios. Los encargos para este conjunto, que se había comenzado a finales del siglo XIV, cuando el partido Albizzi se hizo con el poder, fueron muy numerosos a comienzos del siglo XV, cuando la clase media superior se sentía más segura de su predominante posición. Las cuatro grandes estatuas de los Evangelistas para la fachada, incluyendo el San Lucas de Nanni di Banco y el San Juan de Donatello, fueron encargadas en 1408 y concluidas en 1415. En cuanto a la decoración de las portadas laterales, se confió el relieve de la Asunción de la Virgen sobre la Porta della Mandorla a Nanni di Banco, quien lo realizó de 1414 a 1421. El ciclo de los Profetas, del Campanile, también fue objeto de un concentrado trabajo en el que se ocupó Donatello de 1415 a 1427. Pero poco antes de 1430, a causa de la mala situación financiera y del giro desfavorable que tomaron los asuntos exteriores, se interrumpió esta obra, quedando sin terminar las esculturas de la fachada y disuelta la corporación encargada de la construcción de la Catedral. Posteriormente, se completaron las estatuas del Campanile, y, en 1431 y 1433, a Lucca della Robbia y a Donatello les fue confiada, individualmente, la decoración de los dos coros catedralicios en los que representaron el Regocijo de los Angeles durante la Coronación de la Virgen. En 1401, el Calimala convocó un concurso para los relieves de la segunda puerta del Baptisterio, y el ganador, Ghiberti, los realizó entre 1403 y 1424, representando la Vida de Cristo (Lám. 175), los Evangelistas y los Padres de la Iglesia<sup>3</sup>. En 1425, el Calimala también dio a Ghiberti el segundo gran encargo, esto es, la decoración de la tercera puerta, esta vez con escenas del Antiguo Testamento. La Signoría tomó en 1404 la resolución —de conciencia tan burguesa como la tomada en 1339— de obligar a cada gremio a que colocase una estatua de su santo patrono en uno de los nichos exteriores de la iglesia gremial de Orsanmichele, en un plazo de diez años. Los gremios mayores cumplieron la orden en bronce, y los menores en mármol, bastante más barato, puesto que costaba ocho veces menos que la materia anterior<sup>4</sup>. La mayor parte de las estatuas quedaron concluidas entre 1408 y 1425, entre ellas los Quattro Coronati de Nanni di Banco (el relieve de la parte inferior en la Lám. 130), esto es, los cuatro santos del gremio de canteros y carpinteros, más el San Felipe de los zapateros y el San Eloy de los herreros; además, por Ghiberti, el San Juan Bautista, del Calimala, el San Mateo, de los banqueros, y el San Esteban, de la Lana; Donatello hizo el San Marcos, de los lenceros, el San Jorge, de los armeros, y el San Luis de Tolosa, del partido güelfo. Sin embargo, estas obras hubieron de llevarse a cabo bajo grandes dificultades porque los gremios menores estaban totalmente empobrecidos y en muchos casos les era imposible proporcionar estatua alguna al conjunto exigido por la «democracia». De este modo, casi todos los encargos principales, ya procedieran de la catedral, ya de los gremios, fueron realizados por Nanni di Banco, Ghiberti y Donatello. Ghiberti aparece siempre como el escultor de los gremios mayores y más ricos, como la Lana, el Cambio y el Calimala<sup>5</sup>, y fue probablemente en su calidad de escultor principal de

la Catedral —esto es, de la Lana— por lo que Nanni di Banco obtuvo los encargos de los gremios menores que, ahora, habían perdido toda independencia e iniciativa. El joven Donatello empezó como los otros dos, al servicio de los canteros de la Catedral, y pronto recibió importantes encargos gremiales; hasta el distinguido partido güelfo le confió la imagen de su principesco Santo Patrón, en 1418<sup>6</sup>. Y la propia municipalidad, en la plenitud de su poder, le encargó estatuas, siempre simbolizando su fama y sus riquezas: en 1418, un león acostado —el Marzocco— para la Piazza di Santa María Novella, frente a las habitaciones del Papa que estaban siendo construidas en dicha iglesia como símbolo de la alianza entre el papado y el Común<sup>7</sup>; en 1428, la figura de la Abundancia —la Dovizia, destruida en el siglo XVIII— para el Mercato Vecchio, probablemente, versión nueva de una estatua antigua que anteriormente se alzó en la misma plaza y que estaba dedicada al genio de Florencia<sup>8</sup>.

Pero fueron los miembros más adinerados de los gremios, más bien que éstos, los que llevaron la voz cantante al distribuir dichos encargos. Así, por ejemplo, las negociaciones con Ghiberti para la estatua de San Marcos (1420-1422) fueron llevadas a cabo en nombre del gremio de banqueros por un pequeño comité artístico organizado por ellos en el que Cosme de Médicis fue el miembro que jugó el papel principal<sup>9</sup>. Esta creciente importancia de un solo personaje al encarar obras de arte, hecho que ya se inicia en el período Albizzi, es bien significativa si tenemos en cuenta que se trata del mismo individuo a cuyas manos iba a venir el poder. Cosme empezó también a actuar como coleccionista, haciendo incluso encargos particulares directamente a Ghiberti<sup>10</sup>. El interés de Cosme por Donatello también empieza por los mismos años, pero se hace más marcado hacia el fin del período. Al principio, este artista había estado muy relacionado con el estado mayor de la clase media superior que controlaba la ciudad, jugando seguramente una parte importante en ello la asociación política de su padre con el partido Albizzi, obteniendo el encargo, para el Baptisterio, de la tumba de Juan XXIII (1425-1427), hombre mundano y violento que había sido depuesto por el Concilio de Constanza como reo de simonía y de inmoralidad total, y de cuyas manos habían recibido los Médicis, en su condición de banqueros de su corte, considerables ventajas. El encargo fue hecho por un comité nombrado por el Papa en su testamento y compuesto por dirigentes de la clase media superior, entre los que figuraban Niccolò da Uzzano y Giovanni de Médicis, ambos defensores de este Papa en años anteriores. Fue éste el primer sepulcro verdaderamente suntuoso de Florencia, de un tipo nada habitual en los días en que la clase media era todavía puritana; y siendo el primero, había naturalmente de ser encargado por un extranjero en su testamento<sup>11</sup>. Donatello realizó también, en 1426, con destino a Nápoles, la tumba del Cardenal Rinaldo Brancacci, que había sido compatriota y asociado político de Juan XXIII, y, en este caso, también fue Cosme de Médicis el testamentario. Éste hace<sup>12</sup> en 1433, un nuevo encargo a Donatello: un sencillo sepulcro para sus padres, Giovanni de Médicis y su esposa, con destino a la sacristía de S. Lorenzo, la iglesia familiar de los Médicis.

### C. PINTURA RELIGIOSA

Era lógico enumerar los escultores principales y sus obras más importantes antes de hablar de la pintura porque, al comenzar el siglo, el racionalismo burgués era más evidente en la escultura religiosa, estatuas y relieves, de lo que lo fuera en la pintura, donde no aparecería hasta más tarde. Mostrábase en el tratamiento anatómico de la figura humana, en el modo de hacer caer el peso de su indumentaria, en los nuevos principios de construcción y composición espaciales y en la dependencia que para estos propósitos se mantenía con la estatuaría antigua, pues era natural que los representantes de un arte racionalista de consistencia burguesa se vinculasen a lo antiguo o, mejor aún, a sus elementos clásicos y naturalistas\* con el fin de reforzar su propio naturalismo y acortar un largo y arduo proceso.

Incluso hacia 1390, cuando la clase media estaba de nuevo en el poder, es posible descubrir cierto clasicismo en la vestimenta<sup>1</sup> de algunas de las estatuas esculpidas en el taller de cantería de la Catedral de Florencia. Otra obra muy temprana, mucho más consistente, es el relieve en bronce del Sacrificio de Isaac (Bargello), realizado por Brunelleschi para el concurso convocado en 1401 por el Calimala para la decoración de la segunda puerta del Baptisterio; sin embargo, en ella Brunelleschi no consiguió del todo armonizar los elementos tomados de lo antiguo con una composición que debiera haber surgido del tratamiento orgánico de cada figura, por lo que no es sorprendente que, a pesar de que en 1401 resultase extraordinariamente moderna, no pudiera competir con la de Ghiberti, de un estilo gótico universalmente inteligible; no obstante, como toque de atención del clasicismo del arte superburgués, el relieve del gran arquitecto era de la mayor importancia.

Esta interpretación clasicista de Brunelleschi continuó, bien que no con la misma fuerza dogmática, en las posteriores esculturas clasicistas del taller de la catedral, especialmente en las figuras sedentes de San Juan (1408-1415) de Donatello, de San Lucas (1408-1415) de Nanni di Banco y en las de los Quattro Coronati (1410), de este mismo artista, en Orsanmichele. Estos, que representan a cuatro escultores, o más bien a cuatro maestros canteros y antiguos mártires romanos, Claudio, Sinforiano, Nicostrato y Castorio, están concebidos como si se tratase de unos santos burgueses sin pretensiones, y en ellos su autor se muestra más interesado por el problema de representar cuerpos y vestiduras que por la expresión. La sencillez puritana de estas figuras vestidas de toga es análoga a la de las

\* Al hablar de tendencias clásicas de la Antigüedad no nos referimos tanto al arte griego del siglo V a. de J. C., desconocido para los artistas florentinos del tiempo, sino más bien a corrientes tardías de la Antigüedad, cual las del arte de Augusto, para las que lo griego era norma ulterior. Para nosotros el término «clasicista» designa el arte nacional y formalista florentino de después de 1400. En dicho tiempo, con el creciente racionalismo, con la menguante importancia del contenido religioso y con el aprecio más alto de los elementos formales, la imitación de lo antiguo y de la Naturaleza se convirtió en criterio, expreso o tácito, del arte más progresista superburgués. De aquí que la diferenciación gradual de este arte «clasicista» de comienzos del XV respecto del más progresista del XIII o del XIV pueda ser considerada como muy marcada, si cabe una línea de demarcación en este proceso continuo. Ello puede aplicarse al comparar este estilo clasicista con sus precursores como Niccolò Pisano en Pisa, en el siglo XII, o Arnolfo di Cambio en Florentina, a fines de la misma centuria.

estatuas de los sobrios oradores romanos de los últimos tiempos de la República, en los que se inspiró Nanni en gran medida, y, aunque encargados al artista por su propio gremio, el gremio menor de canteros, expresan la mentalidad de los intelectuales superburgueses del tipo de Bruni. El relieve que hay bajo estas figuras (Lám. 130) es bien característico del estilo; los cuatro santos escultores están trabajando en su taller, construyendo un muro, esculpiendo un *putto* desnudo, midiendo con compases y perforando un agujero, lo que queda todo explicado en un estilo claro, sencillo y al propio tiempo antiguo, pero idealizado. El principio en que se basa esta obra, en la que las figuras resaltan sobre un fondo neutro, está relacionado con los relieves romanos de la última época de la República que representaban con frecuencia ocupaciones semejantes; esta disposición, ciertamente severa, construida a base de horizontales, verticales y diagonales despejadas, es una reminiscencia de los relieves de Andrea Pisano del Campanile con motivos parecidos, donde las ocupaciones burguesas situadas dentro del conjunto que forma el ciclo de Salvación, se habían idealizado (Láms. 91 y 92). En el relieve de Nanni di Banco vemos una continuación de este estilo relativamente clasicista de la clase media superior, aunque su autor demuestra en él mayor capacidad de penetración en la figura humana y en la vestimenta.

Pero este estilo clasicista de Nanni di Banco no era lo suficientemente enérgico como para conseguir un desarrollo orgánico propio, por lo que pronto se transformó en un estilo emparentado con lo gótico, aunque sin perder del todo el sentido de cuerpo y masa tomado de lo antiguo. Ello es cierto en cuanto a la alargada figura de San Eloy, de Orsanmichele (1415)<sup>2</sup> y al relieve de la Asunción en la Porta della Mandorla de la catedral (1414-1421)<sup>3</sup>, que se caracteriza por su éxtasis religioso y que en ciertos aspectos muestra un retorno al idioma formal del gótico.

En el caso de Donatello, que tuvo suficiente capacidad de continuar durante mucho tiempo el clasicismo de la clase media superior, su dependencia de la Antigüedad representaba principalmente la posibilidad de un estilo más libre, todavía dentro de los límites clásicos, pero basado ahora en un conocimiento mayor. Esto queda claro al comparar el relieve de los cuatro santos de Nanni con el de San Jorge y el dragón, de Donatello (1416), colocado bajo la estatua de este santo en Orsanmichele. El clasicismo plano y tímido de las cuatro figuras de Nanni contrasta con el relieve donatelliano, concebido con una óptica convincente y que excede de los límites de la mera imitación de la Antigüedad. La escena, severamente construida, pero con una libertad de movimiento pictórica, está situada dentro de un conjunto de paisaje y arquitectura hábilmente concebido. En sus altas y firmes figuras como, por ejemplo, las diversas estatuas de profetas del Campanile, Donatello supera la rigidez de los Quattro Coronati, debido a su semejanza demasiado estrecha con modelos antiguos. Aún más que las figuras de Nanni di Banco, nos recuerdan éstas a los estadistas y embajadores florentinos contemporáneos —cuya importancia en ese período ya hemos visto, y que es paralela a la de los oradores de la Roma antigua, sobre todo a fines de la República—, hombres de espíritu rápido y capaces de pronunciar discursos muy equilibrados y de estructura clásica. No es por lo tanto sorprendente que una de las figuras que representa a un profeta, destinada a la fachada de la catedral y quizá solamente obra parcial de Donatello, fuese pronto identificada con Poggio. Donatello se

esforzó primeramente por conferir al cuerpo su función de interrelación en una postura normal y tranquila, haciéndola luego más ágil, al principio mediante un íntimo estudio de la Antigüedad, y después independizándose más y más de ella, aunque sin llegar a prescindir totalmente de los elementos antiguos. Típico de sus investigaciones sobre el cuerpo humano es el crucifijo de madera de Santa Croce (h. 1415-20), donde el interés del artista por la anatomía hace parecer menos divina la figura de Cristo, y en efecto, según una de las anécdotas de Vasari, esta imagen pareció a sus contemporáneos algo así como la de un campesino<sup>4</sup>. En el relieve de los azotes (Berlín, h. 1420-25), la figura de Cristo es hercúlea y casi profana<sup>5</sup>, mientras el fondo arquitectónico tiene una perspectiva brillantemente conseguida. Con su tumba de Juan XXIII (h. 1425-28), Donatello contribuyó no poco a la tendencia contemporánea de secularizar los monumentos funerarios: el motivo principal del sepulcro es el Papa difunto yaciendo en su ataúd, sin más representaciones religiosas que un relieve de medio cuerpo de la Virgen mientras bajo la influencia de lo helenístico y romano (*amoretti* o geniecillos de la muerte) los *putti* desnudos van adquiriendo mayor importancia. Sin embargo, el impacto más intenso de la Antigüedad sobre Donatello tuvo lugar más bien después de su viaje a Roma en 1432<sup>6</sup>.

La realización culminante de este racionalismo, introductor de la nota profana en el arte religioso, se halla en la obra de Masaccio (1401-28), siendo ejemplos, especialmente significativos, sus frescos de la iglesia carmelita de S. María del Carmine (1425-27), que refieren, además de la de Adán y Eva (Lám. 178), la historia de San Pedro, el fundador oficial del papado; pero es sobre todo en la escena central con el tema del tributo al César (Lám. 119), donde se hace más evidente esa característica. Nada podía ser más peculiar de este arte racionalista que la elección de ese tema, rara vez tratado antes, y que es un ejemplo típico de una escena poco emotiva del ministerio de Cristo. Felice Brancacci, que encargó estos frescos —probablemente a Masolino, más conservador y al que Masaccio se uniría después— desearía sin duda que expresasen que la riqueza del Estado había que buscarla en el mar, pues este personaje pertenecía al Consulado Marítimo, recién creado, y en 1422 había sido enviado a El Cairo, con una misión de gran importancia cerca del sultán egipcio: la de procurarse un comercio activo con Oriente, ahora que la República disponía del puerto de Pisa<sup>7</sup>; de forma que el hecho religioso tendría seguramente implicaciones patrióticas y económicas. La interpretación de Masaccio está tan falta de emoción como el tema en sí. El recaudador pide el tributo y Cristo aconseja a Pedro que lo pague, quedando relegado al fondo el rasgo milagroso, el del descubrimiento de la moneda en el vientre del pez. La acción está tratada más bien como una narración profana, como una secuencia racional de causa a efecto, como una consecuencia de voliciones simplemente, primero la del recaudador, luego la de Cristo<sup>8</sup>. Las otras escenas de la leyenda de Pedro están tratadas de la misma manera intelectual, sobria y eclesiástica, o, lo que es igual en este período, superburguesa; son éstas: San Pedro bautizando (Lám. 121), San Pedro y San Juan dando limosnas, San Pedro y San Juan curando a un enfermo (Lám. 120), y, San Pedro in Cathedra —en el trono episcopal de Antioquía—, escena que da la sensación de fuerza política a causa del acompañamiento de personas, frailes y seglares, arrodilladas solemnemente ante él<sup>9</sup>. Ni

siquiera en las escenas que muestran los milagros del Santo y sus actos de caridad, se ha procurado suscitar emoción o producir compasión al subrayar el realismo del detalle en la presentación de los mendigos; y mucho menos en el caso de la curación del enfermo por la sombra del Santo, ya que éste aparece, pasa con calma y gravedad junto al paciente y no se digna mirarlo al hacer el milagro. La mayor parte de las majestuosas figuras de la capilla Brancacci, llenas de *gravitas* romana, aparece en una actitud francamente estoica, similar a la que Bruni alaba en sus escritos<sup>10</sup>. También es indicio de una actitud más libre y mundana la introducción de desnudos en las escenas religiosas, como la de los bautizados por el Santo. Esta desnudez implica un cierto punto de vista igualitario, derivado de la filosofía estoica, que proclamaba el principio de la igualdad entre los humanos.

Volviendo a otros ejemplos de la obra de Masaccio, podemos advertir la grave impasibilidad de la Madonna en la tabla en que aparece con Santa Ana y el Niño, de los Uffizi (h. 1423, procedente del convento benedictino de S. Ambrogio) y en la Madonna de Londres (Lám. 122)<sup>11</sup>. El mismo espíritu mundano se hace patente en sus desnudos, recios y nada «atractivos» del Niño Jesús en sus diversos retablos. Incluso la Madonna de la Humildad, tema que todos los artistas habían tratado con cierto sentimiento lo interpreta Masaccio con rigidez e indiferencia (h. 1424-25, Washington, National Gallery).

A estas interpretaciones de temas religiosos totalmente nuevas habían de corresponder principios formales también nuevos, expresados en una construcción más lógica, racional y sistemática del espacio, de las figuras y, en suma, de toda la composición.

Masaccio empleó en su pintura de modo consistente la perspectiva lineal, descubrimiento científico del arquitecto Brunelleschi, quien no había dejado de ponerlo en práctica en sus propias pinturas<sup>12</sup>. El espacio quedaba ahora científicamente organizado y lógicamente construido mediante un sistema de perspectiva con el que se procuraba ir más allá de la observación meramente casual y subjetiva, objetivando y racionalizando las impresiones visuales. La exactitud matemática ayudó a Masaccio a procurar la mayor unidad posible en su construcción espacial y a interrelacionarla de un modo lógico<sup>13</sup>. Cada objeto está en su lugar pertinente, creándose una relación enteramente nueva entre las figuras y el paisaje que elimina las antiguas y contradictorias desproporciones, aunque aún se advierten ciertas discrepancias entre las figuras del primer término, colocadas unas al lado de las otras, y las del fondo.

El cuidado con que Masaccio trató el cuerpo humano está de acuerdo, bien que no en dependencia, con el concepto extraído del estoicismo romano, en boga a la sazón, de la dignidad del cuerpo humano y del respeto debido a él como obra maestra de la destreza divina. Las figuras están modeladas según una escrupulosa observación de la Naturaleza, y un profundo conocimiento de las diferencias individuales se deja ver en las cabezas, en los cuerpos y en las vestiduras. Pero en última instancia y por encima de todas estas diferencias, lo que en realidad interesaba a Masaccio era el empleo de principios científicos, en este caso los de la casualidad objetiva del cuerpo, y dentro de esta actitud, el estudio de la escultura antigua, obediente a los mismos principios, era la cuestión de más absorbente interés para él<sup>14</sup>. Esto es evidente, por ejemplo, en los famosos desnudos del

Bautismo de San Pedro, en la figura del hombre bautizado y en la del estremecido joven que permanece tras de él. No sólo desde el punto de vista del contenido, sino también desde el de la construcción formal, hay un largo camino desde aquel un tanto indefinido y frágil Cristo en el Jordán, de Giotto —y este desnudo de la capilla de la Arena es único en la obra giottesca— hasta las clásicas y vigorosas figuras de Masaccio, con sus hucos y articulaciones evidentemente reales, que constituyen un avance considerable hacia la meta de la liberada perfección del desnudo y de la creación de tipos ideales de perfección y de belleza física. Cambio similar se observa en los ropajes. Para Giotto, cuerpo y ropas eran aún en cierto modo una unidad aunque constituiran una masa cúbica de gran efectividad. En Masaccio, los ropajes, con su natural función gravitativa, se han convertido en algo independiente del cuerpo, que a su vez también se liberta, desarrollándose con toda su fuerza dinámica; todo esto lo consigue con la ayuda de la estatuaría clásica, de la de Nanni di Banco y de la de Donatello<sup>15</sup>. Al mismo tiempo, los colores, de una total naturalidad, la iluminación y el claroscuro, imparten a las figuras un modelado a la vez pictórico, lúcido y plástico, en marcado contraste con el colorido uniforme, brillante y bidimensional de fines del XIV.

La composición se construye ahora de dentro a fuera, de modo más evidente incluso que en Giotto. Las figuras, coherentemente construidas, se eslabonan en grupos, uniéndose a su vez al fondo organizado dentro de una composición integradora, aunque el problema de conectar cuerpos y espacios no está siempre totalmente resuelto<sup>16</sup>. La composición es tranquila y grandiosa, económica de medios, y se basa principalmente en líneas verticales, siendo reforzada su efectividad con la intersección de algunas diagonales muy rectas. Incluso el paisaje, con su rápida y comprensiva lineación, se subordina a la construcción racional del conjunto<sup>17</sup>. Altas y poderosas montañas han sustituido a las viejas y convencionales rocas, prescindiéndose también de todo realismo de detalle superficial, tanto en el paisaje como en las figuras. Y el colorido del conjunto queda armonizado y graduado por el empleo de la perspectiva aérea.

Como Giotto en su tiempo, pero sobre una base de naturalismo más fuerte, Masaccio penetra en los elementos característicos de todo fenómeno consiguiendo con ello un estilo ideal y monumental, con lo que podemos considerar dicho estilo, científico y clasicista, especialmente ejemplificado por los frescos del Carmine, como la cúspide del racionalismo superburgués en el arte religioso, cúspide sólo alcanzable tras la victoria política de la clase aludida. No es simple casualidad que Masaccio volviera a Giotto, y sobre todo, a sus obras últimas y más avanzadas —los frescos de la capilla Peruzzi referentes a los dos Santos Juanes, los que en virtud de su carácter progresista nunca habían sido imitados<sup>18</sup>—, ya que representaban el arte del período más brioso de la primera fase del desarrollo de la clase media superior, aún no amenazada por la pequeña burguesía. Y, precisamente por ser el arte de Masaccio tan extremo, tan culminador, tan comparable en cuanto a mentalidad con el círculo progresista de Bruni y Niccoli, fue ininteligible para la mayoría de los ciudadanos de la clase media de su tiempo. Sus obras impresionaron escasamente a sus coetáneos y no parece haber recibido encargos sino como consecuencia de los esfuerzos de algunos hermanos carmelitas<sup>19</sup> entendidos en arte<sup>20</sup> o de sus amigos personales. Ni es cosa casual que este artista, tan grande y progresis-



ta, careciera de recursos, que viviera en un taller extremadamente modesto y apartado, *«parte di una bottega»*<sup>21</sup>, y que muriera dejando considerables deudas.

Cuán diferentes podían ser los puntos de vista ideológicos y artísticos dentro del sector gobernante de la alta burguesía, lo demuestra la comparación de una tabla de predela con la Epifanía, parte de un retablo pintado por Masaccio para Pisa en 1426-1427, ahora en Berlín (Lám. 124), con otra versión del mismo tema pintada en 1423 por Gentile da Fabriano (h. 1370-1427) para Palla Strozzi, hoy en los Uffizi (Lám. 125)<sup>22</sup>. Como las representaciones de este tema eran fundamentalmente autoilustraciones de ricos y poderosos, constituyen un buen reflejo ideológico de la clase gobernante, y en este caso el contraste entre ambas pinturas, de realización casi simultánea, es extraordinario. La acción en la tabla de Masaccio está confinada sencillamente a las figuras más indispensables y a un séquito muy pequeño y casi puritano. Sólo el más joven de los tres reyes viste tan elegantemente como la mocedad florentina, mientras los otros dos, que están en primer término —el más cercano al espectador, retrato seguramente del notario, Giuliano di Colino, que encargó esta pintura—, llevan el sobrio traje negro de los burgueses adinerados de la época y dicho cliente casi sugiere —y no es comparación arbitraria— el porte de algún embajador florentino muy seguro de sí mismo, y aunque no luzca el idealizado atuendo de los oradores antiguos, como las figuras de profetas donatellianas del Campanile, el suyo, florentino, no deja de tener alguna reminiscencia clásica. La misma sencillez se refleja en el aspecto de los pocos servidores y, sobre todo, en la Virgen. La pintura, en su conjunto, se compone de unos pocos grupos bien concisos y las figuras individuales, clara y sólidamente modeladas, están firmemente plantadas sobre un espacio lúcidamente construido.

Antes de considerar la Epifanía de Gentile, debemos describir brevemente su personalidad. Nacido en Umbria, habiéndose movido mucho por cortes y pueblos, vino a ser el pintor más famoso de la Italia de su tiempo, y consiguió encargos tan considerables como los frescos del Palacio Ducal de Venecia y los de San Juan de Letrán, en Roma. Desde luego, era hombre cultivado y es evidente su alto grado de receptividad, grado que el artista puede y debe alcanzar cuando sus clientes son tan notables —aunque no siempre sean muy progresistas— como príncipes, aristócratas, burgueses ennoblecidos y hasta un pontífice como Martín V, aliado de Florencia<sup>23</sup>. Absorbió la cultura caballeresca francesa en las cortes norteitalianas, y fue precisamente esta cultura la que en conjunto más impresionó a la aristocrática alta burguesía florentina.

Y, a todo esto se debe el que Gentile trabajase, durante su estancia en Florencia, de 1422 a 1425, para Palla Strozzi, suegro de Felice Brancacci, quien encargó a Masaccio los avanzados frescos del Carmine. En la obra de Gentile encontramos esa atmósfera caballeresca, que en el tema de la Epifanía ya se había manifestado en Florencia, en cierta medida, desde fines del siglo XIV, llevada a su máximo extremo. Gentile debió conocer el ejemplo más definitivo del arte francés cortesano, las miniaturas de los hermanos Limbourg en las *Très Riches Heures du Duc de Berry*, concluidas en 1416 y hoy en Chantilly, entre las que figuran ilustraciones del viaje y de la Adoración de los Magos (Lám. 128), y procedió a injertar el arte cortesano del estilo gótico tardío francés en la tradición florentina con todas sus potencialidades similares.

La tabla, excepcionalmente rica, de Gentile es una ilustración de la vida caballeresca, o, acaso mejor, de ese pasatiempo caballeresco que es la caza. La pintura la integran una interminable procesión de lujosos cortesanos yendo de caza con caballos magníficamente enjaezados, perros y halcones, y todo el equipo necesario para este menester. El carácter caballeresco de estas figuras se subraya en proporción tal que, incluso en el momento de ofrecer sus regalos, uno de los reyes deja que un escudero le quite las espuelas, imitando un motivo semejante de Martini, que en uno de sus frescos de Asís representa a San Martín, a quien un servidor le está poniendo las espuelas mientras recibe el espaldarazo caballeresco. Ni siquiera la más rica *jeunesse dorée* de Florencia podía soñar con los vestidos extraordinariamente lujosos de estos reyes (Lám. 126), seguramente admirados como el supremo ideal de la moda en alguna corte principesca de Francia o del norte de Italia, y no hay duda de que la clase media aristocratizante se deleitaría con la meticulosa descripción, de tantas galas. Así, el gusto en pintura por la indumentaria contemporánea, que había hecho su aparición durante el período democrático, —hacia 1350-70— continuó y se intensificó en este tiempo, concentrándose en las modas increíblemente suntuosas, al modo gótico y aristocrático de los ricos. Ni siquiera la Virgen se representa ya como una sencilla mujer sentada junto al pesebre; ella también tiene que tener su cortejo y las dos mujeres que según la leyenda asistieron al nacimiento del Niño se transforman en dos damas de honor costosamente ataviadas, sosteniendo regalos en sus manos. El porte de las figuras principales expresa gentileza, lirismo y aristocracia, mientras que las otras, a lo sumo, expresan su deleite por la caza.

En esta pintura, Gentile emplea el procedimiento de narración continua, confinado hasta entonces a las predelas: sobre la propia Epifanía, en los tres arcos, se representan los hechos que la precedieron: la visión de la estrella por los tres Magos —acompañados aquí también por una gran comitiva—, la entrada de éstos en Jerusalén y su salida de la ciudad. Pero esta fragmentación de la unidad del tema no es la única razón que nos impide ver en esta pintura alguna disciplina, en cuanto a su construcción. La interrelación espacial entre las figuras es totalmente oscura, y el conjunto da una impresión más bien bidimensional. El detallismo es excepcional, y se agudiza en la pormenorizada descripción de vestiduras lujosas, incluso las guarniciones de oro de los ropajes se puntualizan en relieve, a la vieja manera artesana, lo que no deja de sorprender al espectador. Pero también los animales —caballos, camellos, leopardos, perros, monos y halcones— manifiestan el amor del artista por el detalle e incluso por el escorzo. Gentile parece haber estudiado las flores con especial exactitud, pues las pilastras laterales del marco, igual que los márgenes de los libros de horas franceses, están cubiertos de ellas (Lám. 144), pero pintadas aisladas y con tanta finura como en un códice miniado. Ciertos efectos de luz en el paisaje están también delicadamente calculados, y, sin embargo, esta fruición paisajista no impidió que el artista dispusiera en el fondo un cielo dorado. Por consiguiente, el general y minucioso tratamiento del detalle no hace diferencias entre fondo y primer término, pues es precisamente este realismo en el detalle el que, en este período, es típico del estilo gótico tardío, feudal y cortesano. Aunque los artistas que adoptaban este estilo —y Gentile en especial— aprendieron mucho del naturalismo superburgués, no deja de ser interesante que

esta influencia tomase el cariz de un exagerado detallismo que no sólo impedía la realización de una composición concentrada, sino que imposibilitaba la construcción de las figuras como unidades orgánicas reales. Tal falta de claridad corpórea en las figuras y su delicado colorido se hermanan bien con su elegante silueta y con su ritmo suave y lineal, elementos expresivos todavía del idioma formal del gótico. Por consiguiente, nos encontramos aquí con un estilo muy diferente del modo —clásicista y superburgués— de Masaccio. Pero esta obra de Gentile —nada clásica desde el punto de vista de Masaccio— fue realizada para el mismo Palla Strozzi, que fue conocido por su gran amor para con la Antigüedad, y, en particular, por haber patrocinado el estudio del griego en la Universidad de Florencia<sup>24</sup>, lo cual es una típica muestra de cómo, entre la más rica y alta clase media, la cultura caballeresca propia del fin del Medioevo encajaba muy bien con su muy peculiar idea de la Antigüedad<sup>25</sup>.

Así, vemos que el contraste entre Masaccio y Gentile, representantes de dos tendencias diferentes de la alta clase media florentina, es clarísimo. Pero si deseamos comprender el arte de Gentile y apreciar su actuación en el desarrollo artístico de la ciudad, no debemos ceñirnos, como se ha hecho hasta ahora, a su aspecto aristocrático únicamente.

Gentile procedía de un medio monástico de Umbria, y su familia estaba muy íntimamente relacionada con los Olivetanos de Fabriano. El propio Gentile mantenía contacto con los franciscanos Observantes, particularmente fuertes en la región; para la casa de éstos en Valle Romita, cerca de Fabriano, pintó nuestro hombre una Coronación de la Virgen, ahora en la Brera, y entre sus escasas obras primerizas hay dos versiones de San Francisco recibiendo los estigmas, uno, predela de la tabla citada, otro, panel independiente, hoy en el Museo Cívico de Fabriano. El estilo que Gentile despliega en este primer periodo —y, en general, después— es de tipo religioso y místico que combina en su caligrafía gótica —cual era frecuente en Umbria y Siena— la potencia del arte popular con la elegancia aristocrática. Entre las obras de Gentile hallamos una versión de la Virgen de la Humanidad, sentimental, sentada en el suelo (Pisa, Museo Cívico)<sup>26</sup>, y, al propio tiempo, la Virgen de los Caballeros, representada como una distinguida y encantadora dama entronizada con gran pompa, de aquellas a las que los caballeros cantaban su amor, y de la que se conserva una versión en Londres (Lám. 123)<sup>27</sup>.

En el curso de su desarrollo artístico, Gentile se hizo menos gótico y caligráfico y más consistente y naturalista en los detalles, jugando parte importante en tal evolución su estancia en Florencia y los contactos que allí estableció con la alta clase media, por lo que será instructiva la comparación entre sus dos versiones de la Coronación de la Virgen, pintadas en diferentes momentos de su carrera. En la obra temprana ya mencionada, pintada para los franciscanos Observantes, las figuras están concebidas en combinación con sus ropajes, de modo gótico y ornamental; los paños, como los de Martini, tienen numerosos pliegues flotando en todas las direcciones, pero, al mismo tiempo, las telas son relativamente modestas y lisas, o a lo sumo con algún dibujo sencillo. En este cuadro son importantes los motivos religiosos y eclesiásticos: el Padre Eterno, con su devoto querubín, rígido e hierático, flota sobre las figuras principales, y en la mitad inferior, angelitos músicos aparecen en los cielos al modo medieval, pintados como segmentos estelares<sup>28</sup>.

La versión de la Colección Heugel, de París, pintada en fecha posterior y quizá en la propia Florencia, muestra una debilitación de la tendencia mística y monástica y una mayor proximidad al gusto de la burguesía de pensamiento aristocrático. Ha desaparecido el Padre Eterno con su querubín y con él el arco celeste; quedan sólo las dos figuras principales, a las que se añaden ahora los ángeles músicos a modo de cortejo cortesano. Tanto Cristo como la Virgen están ataviados con costosos ropajes cubiertos con dibujos de enormes flores o con otros motivos riquísimos<sup>29</sup>, recordándonos a los tres Reyes por su excesiva opulencia pictórica (véase también la dama de la Presentación en el Templo, del Louvre, predela de este último cuadro, Lam. 129)<sup>30</sup>. Y, sin embargo, estos ropajes sobrecargados resultan más naturales que las sencillas telas del cuadro de la Brera, porque, entre otras razones, los pliegues caen ahora según la ley de la gravedad y se proyectan hacia el suelo, de donde se deduce que no fue sólo el elemento aristocrático, sino también el naturalismo, lo que motivó la evolución en el estilo de Gentile.

Pero incluso en este último periodo no llegan a perderse por completo algunos de los elementos «populares» inherentes a su arte; ni siquiera mediante su contacto con la alta burguesía florentina<sup>31</sup>, que, después de todo, era la que apoyaba al movimiento de la Observancia. A propósito de Gentile, nunca se puede decir —por ejemplo en la predela del nacimiento, de la Epifanía— dónde concluyen los elementos místicos y fantásticos de la representación, tales como ciertos detalles y efectos de luz, y dónde comienza su difusa observación de la Naturaleza. Hasta la misma Epifanía está influida no sólo por las cortesanas *Très Riches Heures du Duc de Berry* (Lám. 128), sino aun más por una pintura gótica totalmente popular, la Adoración de los Magos, de Bartolo di Fredi (Pinacoteca de Siena, Lám. 127), el artista principal del periodo democrático en Siena. Indudablemente, Gentile ha impartido un delicado refinamiento a las esquemáticas y amañecadas figuras de Bartolo, de ricas vestiduras y desmañada bufonería de arte aristocrático, pero sobre todo ha desarrollado el asunto con un realismo de detalle mucho más cuidadoso. Sin embargo, no cabe duda en cuanto a su relación estilística, que nos explica por qué Gentile ha tomado de Bartolo no sólo la disposición general de la multitud, sino también numerosos detalles aislados.

Pero para comprender bien el alcance de la asimilación positiva de Gentile de las realizaciones del naturalismo burgués, debemos volver la vista a las obras de otro artista que trabajó en Florencia y en el que en cierta proporción encontramos la misma combinación de elementos. El pintor en cuestión es el monje camaldulense Don Lorenzo Monaco (1371-1425), cuyo estilo es menos ambiguo desde el punto de vista del gótico tardío. Comparadas con las representaciones de Lorenzo de los mismos temas, las observaciones de la Naturaleza de Gentile son mucho más exactas<sup>32</sup> y el esquematismo abstracto de sus composiciones y el trazo gótico de sus figuras resultan mucho más moderados (Láms. 131 y 132, otra de las predelas de Gentile para la Epifanía). Tomando otro ejemplo, el de la luz, la luminosidad del color guarda una relación más estrecha con la modelación plástica de los cuerpos en Gentile que en Lorenzo, aunque no en la misma proporción que en Masaccio. En Gentile los atuendos cortesanos están pintados, según vimos, con un realismo circunstancial, y no, como en Lorenzo, con una superfluidad de pliegues abstractos de ropajes al estilo gótico. Por lo demás, Lorenzo no rechaza

las realizaciones del naturalismo más superburgués, ya que su arte, en el fondo, no está menos relacionado con la burguesía aristocrática, como había de ser el caso al tratarse de las producciones artísticas de un monasterio tan distinguido. Al mismo tiempo, el arte de este fraile contiene elementos monásticos y místicos fuertemente desarrollados y mezclados con una tendencia hacia lo popular más pronunciada que en Gentile. La mentalidad múltiple de la clase media superior se hace bien visible cuando colocamos juntos a Masaccio, el representante de su racionalismo intelectual, a Gentile, el intérprete del estrato superburgués y aristocrático, y, en fin, a Lorenzo Monaco; en el caso del último, en el que la alta burguesía encuentra la expresión de su gusto a través de un monasterio Observante, la diferencia respecto de Masaccio se hace inconmensurable.

Lorenzo Monaco, contemporáneo de Gentile, había empezado a trabajar en Florencia —se le menciona primeramente en 1392— antes de que naciera Masaccio y mucho antes de que llegara Gentile. Después de su aprendizaje —caso al lado de Bartolo di Fredi— en el centro mucho más democrático de Siena, marchó a Florencia, donde la situación general, pese a los más estrechos contactos que entonces se estaban llevando a cabo entre los varios sectores sociales, era radicalmente diferente. Aquí vivió y trabajó en el monasterio camaldulense de Santa María degli Angeli, y, según ya vimos, los monasterios benedictinos, cultos y distinguidos, estaban a la sazón, y como consecuencia de la creciente preocupación por la distinción y la cultura entre la burguesía, convirtiéndose en centros de gran influjo en las artes. Siguiendo los grandes encargos benedictinos de Spinello y la actividad de Don Simone Camaldulense y de su taller en la esfera de la miniatura, Lorenzo Monaco empezó su extensa producción de pintor de retablos, frescos y miniaturas en ese monasterio que, aunque en un principio nada tenía de popular, vivía por aquel tiempo bajo la regla de la estricta observancia, de acuerdo con el movimiento general de principios del siglo por influjo del abad humanista Ambrogio Traversari<sup>33</sup>. Esto nos revela una triple contradicción que estaba por lo menos latente, si no aparente: en los monasterios benedictinos distinguidos y conectados con la alta clase media, que, a través de su estricta observancia, procuraban establecer contacto con un público más amplio; en el propio abad Traversari<sup>34</sup>; y, en fin, en el arte de Lorenzo, nacido en Siena, que iba a ser objeto de numerosos encargos por parte de diversos monasterios benedictinos.

Pero la contradicción entre los elementos aristocráticos y populares en la obra de Lorenzo, fundamentalmente conectados unos con otros, no es demasiado aguda en la esfera puramente formal, ya que ambos se expresaban en el idioma común del gótico. El influjo gótico-sienés (Martini, Memmi, Bartolo di Fredi) se hizo en Lorenzo factor decisivo, tanto en la forma de subrayar la emoción religiosa como en la de acentuar los elementos góticos (Láms. 138 y 139). La influencia que sobre Lorenzo ejerció el gótico tardío francés y borgoñón de su tiempo tenía la misma tendencia, la de Martini, pues, a mediados del XIV, el arte florentino de Giotto había sido difundido por Martini, es decir, por intermedio de Siena, entonces atrasada económica y socialmente, y adoptado por la aún más atrasada Francia. Y ahora, al comenzar el siglo XV, cuando la alta burguesía está en declive, esta transformación del estilo florentino en gótico tardío franco-sienés se hace necesaria una vez más, con lo que encontramos que el estilo florentino, transformado

e internacionalizado, de esa manera vuelve al lugar de partida. Y, en realidad, el éxito de Gentile con la clase media aristocratizante de Florencia en los años veinte se debía a su asociación con este estilo cortesano e internacional. Pero Gentile, que no llegó a Florencia hasta 1422, estaba ya en deuda con la última manifestación de ese estilo internacional, cortesano y realista, significada por el ya citado libro miniado de los hermanos Limbourg (Lám. 128). Y en Florencia, en la intersección de los dos siglos, el ambiente era propicio al gótico internacional de entre 1370 y 1400, en virtud de su aristocratismo y de su tendencia a la emoción religiosa<sup>35</sup>, pues la alta clase media se sentía seducida desde los primeros momentos de decadencia por los ideales aristocráticos, y, en general, la actitud de las clases superiores que seguían al estrato, bastante tenue, de los de ideología más progresista, era semejante a la de los estratos más bajos, es decir, profundamente religiosa y emotiva. El movimiento Observante, en vista del incremento del sentir religioso, ejerció ulterior influjo en la unificación de los varios grupos de la clase media. Por esta razón, el arte polifacético de Lorenzo, que emerge entre los dos siglos y sirve a los propósitos de ese movimiento, fue aceptado y comprendido, incluso en razón de su complejidad, por los opulentos, y aún más por los que no lo eran tanto, pues se trataba de un arte monástico y gótico, en el que el contenido espiritual, los elementos formales y el realismo de detalle desempeñaban su cometido por separado, siendo además su emoción religiosa más evidente que en Gentile. Por otra parte, el desarrollo artístico de Lorenzo, acorde con los cambios políticos y sociales habidos en Florencia durante las primeras décadas del siglo, tendía a que su goticismo se apartara de lo popular para inclinarse más al gusto aristocrático, al gusto de la clase media de mentalidad aristócrata.

Pero, para llegar a la comprensión de este complejo estilo en sus manifestaciones individuales, debemos considerar primero el temario de los numerosos retablos, grandes y pequeños, de este pintor, realizados sobre todo para monasterios benedictinos y, en otros casos, probablemente, para gentes privadas.

Su tema más usual es la Madonna, rodeada a menudo de santos, siendo Lorenzo el que más popularizó, hacia 1400, el tipo de la Virgen de la Humildad, que ya encontramos, aunque no con frecuencia, en el arte democrático florentino de la segunda mitad del siglo XIV<sup>36</sup>. Los precursores inmediatos y paralelos de estas obras de Lorenzo, desde el punto de vista formal, fueron las versiones goticistas y suntuosas de dicho tipo de Virgen de Martini y del Maestro de las Madonnas —o bien, Compagno d'Agnolo—, procedente del taller de Agnolo Gaddi (Lám. 133)<sup>37</sup>. El movimiento Observante se mostró particularmente favorable a la difusión de este motivo sentimental, que, aunque propagado desde arriba, era óptimamente acogido por las clases bajas. Traversari, fundamentalmente antideócrata, aunque estricto Observante, llama a la humildad la madre de todas las virtudes. Para entender cómo fue reinterpretada la humildad —y, con ella, la Virgen de la Humildad— en los círculos clericales, recordaremos la declaración de otro benedictino, el beato Giovanni delle Celle (véase pág. 97), en la que contraponía la humildad de San Francisco al «orgullo» de los *Fratricelli*.

Lorenzo trasladó el tema de la Virgen de la Humildad a otros similares de fácil adaptación. A veces pintó a la Virgen sentada en el suelo, llorando junto a la Cruz, como se ve ya en el manuscrito del *Speculum*, ya comentado, y en determinadas

tablas florentinas a partir de Daddi; sin embargo, los rostros de la Virgen y de San Juan, los dos testigos principales de la Crucifixión, adquieren ahora una expresión más convulsa y angustiada que antaño<sup>38</sup>. También se da en Lorenzo, sobre todo en su período primero y popular<sup>39</sup>, una versión agitada y extática de la Crucifixión; por ejemplo, en el caso de la versión que se encuentra en la Academia de Florencia, coloca a derecha e izquierda de Cristo los instrumentos de la Pasión, la lanza y la esponja, que sobresalen aisladas recortándose sobre el cielo, mientras sobre la Cruz aparece el pelícano con el pecho desgarrado. La forma en que está concebido este cuadro es típicamente simbólica y popular, es como un compendio abreviado de la Pasión<sup>40</sup>. También son resucitados por Lorenzo los enormes crucifijos pintados de comienzos del XIV, que tienen un cierto paralelismo con los sermones penitenciales, con lo que se volvieron a popularizar. En éstos adopta el artificio de cortar el cuadro siguiendo la silueta del cuerpo, con lo que resultaba casi una representación plástica de Cristo crucificado sorprendentemente realista, y, en algunos casos, Lorenzo llegó a recortar el grupo de la Crucifixión completo, incluyendo las figuras de tamaño natural de la Virgen y San Juan sentados sobre el suelo y llorando (Florencia, San Giovanni dei Cavalieri, Lám. 135)<sup>41</sup>. Durante sus primeros años de actividad reprodujo también el tema tan efectivo y popular del Varón de Dolores, tan común en el arte monástico, combinándolo con varias y pequeñas escenas simbólicas de la Pasión (1404, Academia de Florencia, Lám. 136), tipo de figuración llegado a Florencia probablemente desde la burguesa Siena (Bartolo di Fredi), aunque fue en Francia, con su característico ambiente aristocrático y bajo burgués, donde gozó de mayor predilección<sup>42</sup>. El Varón de Dolores, alzándose de su ataúd, es sostenido por la Virgen y San Juan, y tras ellos, encima y debajo de los brazos de la Cruz, todo el fondo dorado está totalmente cubierto de medias figuras y de otros motivos aislados. En la parte superior, el sol y la luna lamentan la muerte del Salvador, motivo tomado de la Crucifixión, mientras entre ellos se ve el pelícano, símbolo, de Cristo; más abajo, pero justo encima de los brazos de la Cruz, están las dos escenas de la traición, con medias figuras pequeñas de Judas y a Cristo a un lado, y de San Pedro y la criada al otro. Tras la Cruz, las más de las escenas de la Pasión quedan simbolizadas por una serie de manos, cortadas por la muñeca y sosteniendo los instrumentos de la Pasión; por ejemplo, Pilatos lavándose las manos se simboliza mediante sus manos, las del criado, el jarro y la palangana. La corona de espinas cuelga de la Cruz, y sobre una columna, el látigo, en tanto la lanza y la esponja se recortan contra el cielo. Frente al sepulcro, junto a los tarros de perfume de las Marías, está el vaso que contiene la sangre de Cristo. Pero en el mismo cuadro en que se exhiben todos estos símbolos populares, el sarcófago se adorna con exquisitos arabescos, evidentemente influidos por los de Ghiberti en su relieve del Sacrificio de Isaac, lo cual demuestra que Lorenzo estaba lejos de ser un artista exclusivamente popular.

Las pinturas de San Benito y de su historia realizadas por Lorenzo ayudan considerablemente a la comprensión de su estilo. Naturalmente, son santos benedictinos los que Lorenzo sitúa más a menudo en torno de sus Madonnas, y, desde luego, en los puestos más preeminentes. El principal es San Benito, pero también aparecen otros, como San Romualdo. Por ello es por lo que en las predelas narrativas de los retablos de Lorenzo figuran tantos motivos de historia benedictina, cual

en las escenas de las vidas de santos eremitas como San Jerónimo y San Onofre (Lám. 140). La mayoría de estos santos pasaron buena parte de sus vidas en penitencia y plegaria solitarias, modo de vivir que era el básico de la Orden benedictina. Para los miembros de esta Orden, la regla eremitica implicaba un retiro del mundo exterior y, en lo individual, una especie de altivo aislamiento; pero, al propio tiempo, cual ya vimos, esa vida era en el mismo período el nuevo ideal del movimiento Observante, además de muy querida de los pobres. Su representación artística podía por lo tanto adoptar cierto tono popular e incluso los propios monasterios benedictinos, en su nueva situación ya indicada, no podían ignorar esta nueva interpretación de una conducta vital que en su origen significó algo muy diferente, como ciertamente no podían hacerlo tampoco los camaldulenses que por entonces estaban sometidos a la más estricta observancia, modo de vivir que inevitablemente implicaba alguna aproximación a las clases inferiores. Por consiguiente, fue precisamente de los benedictinos de donde tomó nuevo aliento la representación de la vida de los santos eremitas, como vimos al comentar los frescos que pintó para ellos Spinello. Pero su interpretación «distinguida» de esta vida no se pasaba por alto en ningún sentido, sobre todo en el caso de la vida de San Benito, con lo cual ambos conceptos se unen y funden.

Tales son algunos de los temas de Lorenzo, con cuya ayuda nos ha sido posible apreciar, a pesar de su breve descripción, cómo este complejo estilo enlazaba intenciones aristocráticas con otras populares. Examinemos ahora el modo en que ambos elementos se expresan en el estilo general del último gótico por medios formales más o menos similares.

Las figuras de Lorenzo parecían estar movidas —como en todo el estilo gótico internacional— por una fluida línea suave y continua que se repetía. Este juego gótico de líneas, de figuras que se balancean y de ropas que caen en pliegues enrollados, produce un efecto esencialmente ornamental, y hasta el paisaje y la arquitectura, y en realidad todo el conjunto de la composición, se subordinan a un marcado linealismo (lám. 134)<sup>43</sup>. Ello era así principalmente debido a que la composición de cada pintura quedaba determinada por el conjunto del retablo correspondiente, y fue en manos de Lorenzo donde estos retablos de formas góticas, cuya riqueza y delicadeza iban en aumento, alcanzaron su apogeo por su profusión de gabletes, pináculos y remates. Durante la carrera de Lorenzo hallaremos muchas variantes en el estilo y en el grado de su linealismo, variantes acordes con la diversidad de los encargos<sup>44</sup>. En las obras tempranas, su estilo es un tanto torpe y popular, pero el goticismo pronto se impone, haciéndose cada vez más rico y caligráfico y de carácter más aristocratizante, bien que sin desaparecer por completo el toque popular. Después, hacia 1410, su silueta gótica se hace más clara y sencilla, y todavía más tarde, especialmente en sus últimos años, los elementos bidimensionales y caligráficos de su estilo se debilitan a causa de la tendencia realista grata a la clase media. Las Madonnas de Lorenzo a menudo varían considerablemente entre sí; las versiones de la Virgen de la Humildad y de la Crucifixión tienden primeramente a una simplicidad algo pesada; su goticismo suele ser muy relativo y las representaciones de Madonnas en los grandes retablos, particularmente en los tardíos, son, a la par que de un alargamiento más gótico, más mayestáticas y distinguidas, cual en la Coronación de la Virgen de 1413, en los

Uffizi. Pero en el curso de este desarrollo, el tipo de la Virgen de la Humildad se hace también más flexible y participa de un modo evidente del estilo internacional y cortesano. Hallamos también en su arte una tendencia permanente a subrayar —mediante el linealismo gótico a la manera sienesa— los aspectos emotivos y devotos de sus temas, y, así, por ejemplo, la ternura maternal de la Madonna se acentúa por la suave posición de las finas manos. Los contornos ondulantes del gótico determinan, al acntuar un motivo de Martini que corresponde tanto en contenido como en forma (Uffizi, Lám. 138), la tímida y sobresalida actitud de la Virgen en la Anunciación (Florenca, Academia, h. 1406; Lám. 139). En fin, en la Oración del Huerto, Cristo se alarga en línea recta al elevarse hacia el cielo movido por la devoción (Louvre, h. 1408). Del mismo modo es representado San Francisco, subiendo hasta besar las heridas de Cristo.

Pero la inevitable esquematización hecha necesaria por el ritmo lineal no excluye cierto número de observaciones realistas individuales, pues, en realidad, estos dos elementos pueden aumentar simultáneamente, siendo tal combinación la más característica del estilo de Lorenzo. Este naturalismo se hace especialmente visible en todos sus aspectos, en las numerosas predelas narrativas de la vida de la Virgen o en las de la vida de San Benito, descritas con cuidado extremo, y en las que aparecen muchos rasgos de pintura de género, además de que en ellas los elementos arquitectónicos, y aún más los de paisaje, adquieren mayor beligerancia que anteriormente. Este realismo de detalle se adecúa de modo muy satisfactorio a la acostumbrada representación irreal del espacio, relacionada unas veces con Agnolo Gaddi, otras con Spinello. Pues la comparación con Spinello, el otro pintor fundamental de los benedictinos, viene de modo natural al pensamiento. En tanto que Spinello parecía trabajar arduamente para conseguir una especie de complicada perspectiva, Lorenzo usaba de las relaciones espaciales para evocar una modalidad de fantasía y una impresión mística, cual en su vida de San Onofre (Academia de Florenca, h. 1420, Lám. 140), con su paisaje desértico visto desde gran altura. Pero es su desusado colorido el que confiere mayor vena de fantasía a sus predelas narrativas y naturalistas, pues emplea efectos de color y de luz muy refinados y totalmente nuevos, en combinación característica de lo irreal y lo natural. Combina sus colores, generalmente claros —el blanco, el gris, el azul celeste, el naranja—, y los mezcla de una forma casi inédita por su suavidad, en contraste con los colores más fuertes del cuadro principal, obteniendo de esta suerte efectos de transparencia y de ilusión aérea. En sus bosques o paisajes desérticos, los efectos nocturnos de la luz de la luna y del crepúsculo, a menudo con un fondo de oro, se combinan para dar la impresión de una atmósfera mágica y de encantamiento, creada por un hombre de espíritu cultivado.

Llegados a este punto, será útil aducir, en relación con estas «preciosistas» representaciones eremíticas de Lorenzo, otro ejemplo contemporáneo de arte monástico de tema muy similar: una representación de la Tebaida (Uffizi; Lám. 141), atribuida antes a Lorenzo, pero obra probable de Gherardo Starnina, artista de una generación anterior, ya que nació hacia 1360 ó 1365 y murió entre 1409 y 1413<sup>45</sup>. Ya vimos<sup>46</sup> que casi todos los frescos de la Cappella Castellani de Santa Croce, con el popular tema de San Antonio Abad, el más conocido de los eremitas, se suponen haber sido obra de este discípulo de Agnolo Gaddi (Lám. 77). Starnina,

habiendo estado complicado en la revuelta de los *ciompi*<sup>47</sup>, tuvo que huir de Florenca, pero, como discípulo de Agnolo Gaddi, no era en absoluto un artista «popular», sino más bien perteneciente a la clase media, aunque en sus años jóvenes simpatizase políticamente con los sectores inferiores o quizá con su potencial progresismo; lo que es posible es que sus ideas no dejasen de tener interés para su obra artística. La tabla de los Uffizi es tardía, pintada después de su vuelta a España hacia 1404<sup>48</sup>, y posiblemente para un armario de refectorio o de sacristía de algún monasterio<sup>49</sup>. Pero el concepto y la tendencia total de la obra sugiere que fue realizada para una casa de las Ordenes mendicantes y no benedictina, pues no refiere la vida eremítica de un determinado santo perteneciente a los benedictinos o popular entre ellos, cual era lo acostumbrado en el caso de Spinello Aretino o de Lorenzo Mónaco, sino más bien la de muchas vidas de santos ermitaños en el desierto, como el fresco pisano de mediados del siglo anterior (Lám. 42, pudiéndose, en realidad, considerar la pintura de Starnina como una popularización a pequeña escala de dicha obra. Aunque dentro de la tendencia general Observante, esto basta para que se produzca una notable diferencia en la interpretación de los dos temas, ambos muy relacionados entre sí; en verdad, el motivo de los anacoretas se origina precisamente en la democrática Pisa, desde donde llegaron las tendencias Observantes a Florenca. Es este ideal de la vida Observante, visto en cierto modo desde el punto de vista de la clase media más baja y democrática, el que halla expresión mayor en Starnina que en Lorenzo Mónaco, el pintor de la vida pacífica y meditativa del ermitaño que no tiene contacto con ninguna fuerza visible ni mundana<sup>50</sup>. Todo el tratamiento de la pintura de Starnina está en consonancia con su tema popular y religioso; lo descriptivo está presentado de forma sencilla y elaborado de manera afable, sin fantasías exageradas; el cuadro lo forman innumerables escenas colocadas arriba, abajo y unas junto a otras, y el movimiento de diminutas figurillas. Los ermitaños aparecen rezando, charlando o, como en el fresco pisano, ocupados en sus trabajos agrícolas (Lám. 142). Este motivo popular nunca se encuentra en las representaciones eremíticas de Lorenzo, concebidas de modo mucho más distinguido. El amplio paisaje de Starnina está constelado de numerosas casitas y capillas. En el primer término hay agua con barcos y monstruos marinos; el fondo lo componen las rocas normales en el Trecento, pero sin el carácter fantástico de las de Lorenzo, que dan una impresión más tranquila y crean compartimientos espaciales. Aunque la pintura carezca de un punto de vista único, y el primer término y el fondo estén realizados a la misma escala, no deja de haber un propósito de espacialidad que recuerda a Maso, unas miras casi cartográficas. Se trata, al parecer, de la primera tabla florentina, aparte de las predelas, que prescindiese del fondo dorado y lo reemplaza por otro de tonos atmosféricos. Nada hay de especialmente delicado o distinguido en torno al idioma formal de las figuras, sencillas y de carácter doméstico, y sólo en casos excepcionales —como cuando las mujeres aparecen como tentadoras— puede considerarse como moderadamente gótico; comparadas con las de Lorenzo Monaco, las figuras de Starnina están mucho más firmemente plantadas en el suelo. Aunque el cuadro tiene indudablemente cierto encanto colorista, su cotejo con los refinados efectos de luz y las tintas claras de Lorenzo muestra una sencillez mucho mayor, sobre todo en los marrones y en los grises, deliberadamente monótonos. En fin, se trata, pues, de

una obra de cierta tendencia popular, pero que ofrece claramente posibilidades progresistas; es la obra de un precursor que a pesar de su inteligibilidad universal en sentido popular<sup>51</sup>, apunta estilísticamente en varios aspectos al joven Uccello y al joven Lippi y hasta al propio Masaccio.

Que, por otra parte, tienda el estilo de Lorenzo hacia el pensamiento aristocrático de la clase media superior, en ningún caso puede verse mejor que en sus miniaturas para varios códices, libros de coro y misales ricamente decorados, destinados a su propio monasterio y al de Santa María Nuova. Estos contienen generalmente figuras aisladas de profetas, a menudo en un estado de intensa agitación emotiva, con alguna reminiscencia de Pietro Lorenzetti, cuya irreal ondulación gótica se transmite a la rica ornamentación de la orla. Esta última característica es particularmente visible en las miniaturas de un *Diurno Dominicale* realizado en 1409 para Santa María degli Angeli y hoy en la Laurenziana (Lám. 143). Las curvas de los ropajes y de la decoración vegetal, así como los pájaros de largo cuello de esta obra presentan un típico conjunto del estilo gótico internacional, fantástico y todavía de extremado detallismo, en el que es evidente el influjo de la miniatura francesa aristocrática. A este respecto, vale la pena recordar el comentario de Traversari de que los frailes de su monasterio realizaban las miniaturas «con elegancia»<sup>52</sup>. En el manuscrito mencionado, otro modelo alcanza, dentro del taller de Lorenzo, un auge temporal: es la versión monástica y trascendental de la Resurrección, tomada del círculo de Don Simone. El Cristo resucitado, elegantemente compuesto y dibujado con toda la fantasía del último gótico, aparece flotando en los aires. La mezcla de aristocracia y pueblo que hallamos en las miniaturas de Lorenzo, vira un tanto, en el caso de los otros miniaturistas monásticos de su taller o de su medio —el de Santa María degli Angeli— hacia lo popular<sup>53</sup>, lo que implica una cierta tosquedad que las hace inferiores en cuanto a delicadeza y finura.

Las diversas representaciones de los Tres Magos de Lorenzo son ejemplos especialmente claros de las estrechas afinidades y de los continuos cambios de los elementos aristocráticos y populares dentro del estilo gótico de su última época<sup>54</sup> y reflejan la situación específica de la clase media superior y de los monasterios benedictinos con los que estaba tan estrechamente enlazado durante estas décadas.

Un dibujo del viaje de los Reyes Magos (Berlín, Lám. 145), de su último período —tema no muy usual y sólo frecuente en Siena (Bartolo di Fredi) y en el Norte—, es una de las obras más extáticas y fantásticas de todo este período en Florencia. El dibujo está realizado con pincel sobre papel oscuro, y las figuras alcanzan relieve por el sencillo medio de realzarlas con blanco. Con su mirada fija en la estrella guadora, los tres Reyes cabalgan frenéticamente por entre las rocas como poseos. Sus cuerpos y sus brazos, y hasta sus caballos, parecen precipitarse hacia la estrella. Las siluetas de sus figuras, juntamente con los caballos y las rocas, están tortuosamente alargadas y distendidas hacia arriba e indisolublemente conectadas entre sí a través del ritmo lineal gótico. Castillos torreados alcanzan el cielo desde agudas cimas, y tanto en la cúspide como en el fondo de la composición hay escenas con barcos. El efecto de los tres jinetes en este paisaje fantástico y salvaje es casi misterioso. En ninguna otra obra prescindió Lorenzo tan completamente de toda proporción racional y de toda perspectiva, dejando que el espectador tenga la sensación de estar colgado en el aire y empleando la perspectiva «invertida»<sup>55</sup>, es

decir, pintando las figuras de la parte central gigantescas, y las del primer término diminutas. Toda la escena está dominada por un puro éxtasis, no por una indiferencia aristocrática<sup>56</sup>, pero es, por así decirlo, un éxtasis culto, pues, en realidad, el dibujo significa un momento «popular» de un artista cultivado cuyo extremista idioma formal gótico estaba estrechamente relacionado con la aristocratizante y refinada clase media superior.

Cuán real era esta relación lo demuestran las numerosas representaciones que hizo Lorenzo de la Epifanía, tema tan directamente eslabonado históricamente con la escena de este viaje. Lorenzo fue el principal responsable del continuo enriquecimiento de tal representación —tan del gusto de los ricos burgueses florentinos— y del predominio de la elegancia gótica en las figuras. El desarrollo de Lorenzo, que con la creciente exuberancia de este tema abrió en cierto modo el camino a Gentile en Florencia, va, desde la predela de la Colección Parry de Highnam Court (de hacia 1405, originalmente en la Abadía Benedictina) y a través de la predela de los Uffizi (1413, quizá de Santa María degli Angeli), hasta la enorme tabla del altar, también en los Uffizi, pintada por el artista en su último período, hacia 1420-22, probablemente para San Egidio.

Esta última pintura marca, dentro de la última época de Lorenzo, un punto culminante en su gótico aristocratizante. Aparece en ella un cortejo ricamente vestido en el que hay hasta un perro de caza al que sujeta un ayudante que lleva una trompa a sus espaldas. Pero no es todavía la extraordinaria cabalgata que pronto pintaría Gentile, pues lo que se acentúa aquí es lo exótico, lo fantástico y lo oriental, más bien que el elemento cortesano, ya que ni siquiera los Magos están tan ricamente ataviados como en Fabriano. En contraste con esa despreocupación aristocrática y con este deleite por la caza visto en éste, advertimos en determinados motivos de Lorenzo un contenido más agitado; un caballero, volviéndose rápidamente, se lleva las manos a la cabeza, cuando otro, con el brazo extendido, señala impetuosamente a la Madonna, y los que la siguen en procesión se paran en actitud reverente para adorar a la Virgen y al Niño. Tan fuerte énfasis en el contenido religioso y en la tendencia a la emoción y a la fantasía sugieren también aquí —aunque no tanto como en el Viaje de los Magos— que nos estamos encaminando hacia lo popular. En Lorenzo encontramos mucho mayor regusto por el juego de líneas gótico, por las figuras ondulantes y por los paños que caen en espiral, que en Fabriano, que tiende más marcadamente al naturalismo superburgués. Las figuras de Lorenzo son menos sustantivas, más bidimensionales, sus paisajes más fantásticamente esquematizados y sus perspectivas menos cuidadas. Sin embargo, Lorenzo, igual que Gentile, estaba influido por la Epifanía de Bartolo di Fredi, y aunque realizó una versión más cortesana de este modelo, se mantuvo más fiel a su estilo convencional, porque, como ya hemos advertido con frecuencia, es precisamente esta tendencia hacia lo popular la que se relaciona con el gótico cortesano y aristocrático<sup>57</sup>, y ambas aparecen en Lorenzo en mayor grado que en Gentile, que, pese a su proximidad, es más naturalista.

En sus últimos años, cuando culmina la ideología superburguesa florentina, Lorenzo desarrolló en cierto modo un estilo más concordante con la misma. Tal evolución es muy visible en los frescos de la Vida de la Virgen y en el retablo de la Anunciación (una predela, Lám. 132), encargados por el gremio de banqueros

—una de las corporaciones superburguesas más típicas— para una capilla de Santa Trinità, hacia 1420-25<sup>58</sup>. Es de notar que los banqueros eligieran para estas obras a Lorenzo Monaco en lugar de a un artista más progresista, y podemos estar bien seguros de que jamás hubieran pensado en Masaccio, porque la masa superburguesa no era tan radicalmente progresista como sus intelectuales, y no existía la posibilidad de un gusto artístico realmente progresista más que entre esta clase, y éste no era compartido por su mayoría. Así, el gremio de banqueros recurrió a Lorenzo, quien no siendo sino moderadamente progresista, no dejaba de ser, dentro de su esfera, un pintor de alta calidad y gran delicadeza. Además, estaba evolucionando hacia el gusto de sus clientes al ir prescindiendo en su estilo de algunos elementos cortesanos y populares y obteniendo así un término medio justo que se refleja en sus frescos, más tranquilos y monumentales y compuestos desde el mismo punto de vista y con una profundidad espacial limitada. En cuanto a las figuras, al menos en su mayoría, son menos retorcidas y están más sólidamente modeladas<sup>59</sup>.

Ahora que ya estamos familiarizados con la tipología principal —con los estilos de Masaccio, Gentile y Lorenzo Mónaco—, podremos orientarnos más fácilmente entre las numerosas variantes estilísticas del período Albizzi. Las complicaciones inherentes a la descripción del estilo de Gentile y, sobre todo, al último de Lorenzo surgen necesariamente del hecho de que, exceptuando el estilo de Masaccio, no había pureza estilística alguna en este período, ya que la confusión y la falta de precisión ideológica de los otros sectores hacían imposible su existencia. Durante este período es, por lo tanto, difícil distinguir entre las dos formas emparentadas, el gótico burgués cercano a la clase media y el gótico de la aristocracia. Como a finales del XIV, podía señalarse que en principio el primer estilo tendía a una animación religiosa emparejada con un idioma formal moderadamente gótico, mientras el segundo favorecía la delicadeza lírica del sentimiento y las figuras curvadas y alargadas. Al comenzar el siglo siguiente, la tendencia casi universal en la alta burguesía a imitar a la aristocracia, y entre los pequeños burgueses a hacer lo propio con sus superiores, hace casi imposible trazar una divisoria, ni siquiera teórica, entre ambos estilos. Los dos se influyeron recíprocamente, cambiaron continuamente y coincidieron frecuentemente, con lo que fueron posible numerosas variantes. Así, el problema artístico del período Albizzi puede ser simplificado en los siguientes términos: había dos corrientes que tenían que reconciliarse de un modo u otro, una de ellas, la gótica, que penetró hacia 1400, debía su origen a dos gustos diferentes, el de los pequeños burgueses y el de la aristocracia, respectivamente representados por Lorenzo Mónaco y por Gentile da Fabriano, bien que dando lugar a diversas manifestaciones posteriores; la segunda corriente, la clasicista, que surge como consecuencia de los logros de un naturalismo radical, sobre todo de los años veinte, y que tiene su origen en la actitud racionalista de los superburgueses más progresistas, queda ejemplificada por Masaccio.

Bien podemos decir que la historia de la pintura religiosa durante esas décadas es, en verdad, la historia de los diversos matices que surgen de esa combinación. Y como no podemos seguir cada uno de esos matices, nos contentaremos con mencionar algunos de los más sobresalientes.

Probablemente, en ningún artista influyó tanto Masaccio como en Masolino da Panicale (1383-1447), hasta el extremo de que se confunden sus obras, bien

que la manera de Masolino, dieciocho años mayor, es muy diferente de la de su joven maestro. Masolino era unos doce años más joven que Lorenzo Monaco, del que evidentemente deriva; su Virgen de la Humildad de Munich, de hacia 1423, muestra el estilo gótico, y pródigo en ricas vestiduras, de Lorenzo, pero las figuras son de una plasticidad más sustancial. Su fresco del Varón de Dolores de la Colegiata de Empoli, de hacia 1424-25 (Lám. 137), puede considerarse en cierto modo como una traducción clasicista de la obra del mismo tema de Lorenzo (1404; Lám. 136), en la que los elementos populares adquieren una disposición muy diversa, al tiempo que se disminuyen. Sólo uno de los instrumentos de la Pasión aparece colgando de la Cruz, y la túnica sagrada colocada en la parte superior del conjunto domina éste muy convencionalmente. Esto representa una combinación del tema popular y su atmósfera provinciana por una parte, y las nuevas conquistas artísticas de Masaccio por otra. Hacia 1425, y en aquellas partes de los frescos de Brancacci de las que fue responsable (por ejemplo, la Predicación de San Pedro y la Curación de Tabita), el estilo de Masolino se aproxima mucho al de su colaborador Masaccio; pero en el fresco de la Curación del Parálítico hay dos figuras que nos indican el contraste entre el gótico «cortesano» de Masolino y la gravedad burguesa de Masaccio, y son esos dos caballeros florentinos elegantemente ataviados, al estilo de Gentile, que, conversando a uno de los lados, no intervienen en la acción principal. Sin embargo, es posible que Masaccio también colaborase en este fresco, bien que en otros detalles. Cuando, hacia 1428-31, por mandato del cardenal Branda Castiglione, decoró Masolino la capilla de Santa Catalina de la iglesia de San Clemente de Roma, estuvo primeramente bajo la total influencia de Masaccio, colaborador suyo todavía, aunque había de morir muy pronto, en 1428. El sello de Masaccio es visible —aunque no con tanta evidencia— en los frescos de la historia de Santa Catalina y San Ambrosio de dicha capilla, pero la narrativa está menos concentrada y el efecto es más plano. Otra pintura de Masolino, también destinada a Roma —para Santa María Maggiore, probablemente encargo de Martín V, de mentalidad poco humanista—, es muy típica por el modo cortesano de concebirla. En un sector de este retablo, la Asunción de la Virgen (hoy en Nápoles, Lám. 147), que recuerda en su conjunto al arte sienés y al nórdico, aparece María conducida hacia Cristo por una banda de elegantes ángeles, algunos tocando instrumentos musicales, que, en sustitución de la mandorla, forman, con los querubines, una serie de óvalos en torno de la Virgen: la *Regina Angelorum*, motivo procedente de la pintura sienesa del siglo XIV<sup>60</sup>. La riqueza de la indumentaria se va acentuando cada vez más en las pinturas de Masolino, como vemos en la Anunciación, pintada hacia 1430, probablemente para una iglesia florentina (National Gallery, Washington), y realizada bajo el influjo de Gentile, y especialmente en la Madonna Quaratesi, en que la nota dominante es el vestido del ángel, rojo y con grandes flores doradas. De fecha posterior, hacia 1430-35, es una Virgen de la Humildad (Colección Contini, Florencia) donde el cambio de estilo de Masolino es más visible y donde parece retroceder a una obra temprana del artista, la Madonna de 1423 (en Bremen), que es totalmente gótica y que fue pintada antes de que se manifestase el influjo de Masaccio. Que entre uno y otro tiempo haya habido una fase masenesca sólo se desprende del hecho de que la Madonna Contini es más monumental, más grandiosa dentro del esquema gótico,

que la de Bremen. Ahora Masolino es «nuevamente» gótico, mientras que en su primer período era «todavía» gótico, con lo que una fase parece haber desembocado en la otra.

Sólo desde el ángulo de esta «regoticización» podremos comprender el ciclo de frescos del Baptisterio de Castiglione d'Olona, en Lombardía, pintado en 1435 para el cardenal ya citado, en el que figura la vida de San Juan Bautista. El influjo de Gentile, particularmente de su Epifanía, es ahora más vigoroso que el de Masaccio. Desaparece la unidad de relaciones espaciales, y los frescos están dominados por el deleite de lo externo y por un extraordinario realismo en lo accesorio. Es característico de este estilo mixto que, por ejemplo, en la escena del banquete de Herodes en que se trae en una bandeja la cabeza del Bautista, las figuras, vestidas a la moda cortesana, se muevan bajo arquerías de columnas clásicas, y donde Masolino, para conseguir la perspectiva, utiliza una serie de artificios que no había utilizado antes, en un estilo que nada tiene de clásico. En cuanto al gusto de Masolino por el detalle puede apreciarse en los desnudos que introduce, como Masaccio, en la escena del Bautismo, aunque le falte la comprensión de su maestro en lo que se refiere a la unidad del organismo humano, pero donde verdaderamente da rienda suelta a esta afición es en sus cabezas, con carácter de retrato, en sus figuras elegantemente vestidas con trajes a la moda y en los paisajes, siendo característica de su estilo goticista y al mismo tiempo deseoso de realismo que en éstos, a pesar de que sus rocas son como en Lorenzo Monaco puramente esquemáticas, sin embargo, otros motivos son reproducciones de paisajes que pueden reconocerse perfectamente; incluso aparece una vista real de la ciudad de Roma en la escena de la Anunciación a Zacarías, y otra de Castiglione d'Olona en uno de los frescos del Palazzo Castiglione. En el ciclo del Bautista, Masolino utiliza cualquier oportunidad para representar figuras cortesanas de modo realista, y comparando la escena en la que Salomé entrega a su madre la cabeza del Santo (Lám. 148) con el mismo tema pintado por Giotto en Santa Croce (Lám. 30), vemos que las figuras monumentales y burguesas de Giotto se han convertido en elegantes y delicadas damas vestidas según el gótico francés; Masolino ha añadido además dos muchachas que reflejan en sus agitados gestos y expresiones su horror ante el hecho. En realidad, este artista florentino era ahora el continuador del estilo narrativo de la clase media sienesa, del mismo modo que cien años antes Pietro Lorenzetti había traducido la misma obra de Giotto al idioma gótico (Lám. 31), pero combinándolo con la compostura y la distinción aristocrática de Gentile, sobre todo cuando se trata de las principales figuras, ya que era natural que el gótico internacional y cortesano al que se había adherido Gentile ejerciera un influjo vital, sobre todo en Lombardía. Después de 1435, y para el mismo cardenal, Masolino pintó los frescos de la Vida de la Virgen en las bóvedas de la Colegiata de Castiglione d'Olona (Lám. 149), en los que vuelve más radicalmente hacia lo gótico, incluso teniendo en cuenta el alargamiento requerido por los estrechos entrepaños de la bóveda: sus figuras, extremadamente largas, son casi incorpóreas, y el efecto general queda determinado por la verticalidad y el ritmo lineal del gótico. Así, desde un punto de vista naturalista y clasicista, el desarrollo de Masolino marca un cierto retroceso<sup>61</sup>.

De aquí que el estilo superburgués de Masaccio no pudiese mantenerse ni en el artista que había colaborado con él en la obra maestra de este nuevo estilo. En

cuanto al conjunto, la incesante decadencia de la clase media superior y de su ideología había de reflejarse en el terreno artístico, pues aunque sus realizaciones individuales no lo acusaran tan marcadamente, sus propósitos ya no podían ser sostenidos. Desde poco antes de 1430, y hasta casi 1440 se observa más o menos universalmente, un cierto influjo de Masaccio, pero al mismo tiempo — y esto constituye la combinación de que hemos hablado —, podemos advertir en Masolino y en la mayoría de sus compañeros una lenta pero segura «regoticización». Podemos considerar toda la pintura del período Albizzi, sobre todo en su última época, como una especie de equilibrio entre las varias orientaciones nacidas del gótico tardío, unas veces en su forma más extrema y otras en la más moderada. Es decir, que los artistas que trabajaron al lado de Masaccio revirtieron poco después a las maneras góticas, como se ha observado en el caso de Masolino. Por otra parte, hay muchos artistas pertenecientes a las varias y sucesivas oleadas del estilo gótico internacional que no están exentos de cierta tendencia hacia el estilo de Masaccio; sin embargo, fue el de Gentile, mucho más próximo y más fácilmente comprensible, el que ejerció mayor influjo en la tendencia realista de esos artistas «goticizantes»<sup>62</sup>, y para comprender el fenómeno baste recordar cuánto más realista es ese estilo que el de Lorenzo Monaco. Pero este influjo nada tiene del consistente realismo representado por el estilo masacciesco, cuyo efecto solo se hizo sentir muy lentamente y en alguna proporción en las obras de los artistas más notables y progresistas, como Fra Angélico o Uccello. Por otra parte, entre los seguidores del estilo que el de Lorenzo Monaco. Pero este influjo nada tiene del consistente co cortesano de la pintura de Gentile, llevándola hasta el extremo, sin quedar afectados por sus elementos realistas y naturalmente aún menos por los de Masaccio. Los modos de esta «goticización» o «regoticización»<sup>63</sup> pueden variar considerablemente, por lo que consideraremos la evolución general de la pintura religiosa, así como las obras de los artistas más importantes, partiendo del comienzo del período Albizzi y observando las variantes más típicas del estilo de dicho tiempo.

Durante el período Albizzi, Niccolò di Pietro Gerini, que murió tan tardíamente como en 1415, era todavía el pintor más notable de grandes retablos al modo popular y conservador. También conviene mencionar a su discípulo y colaborador Lorenzo di Niccolò, activo entre 1392 y 1420, quien todavía dividía el retablo a la manera arcaica rodeando la figura principal por una serie de escenas separadas, y a Mariotto di Nardo, activo entre 1394 y 1431, que también hizo su aprendizaje en el taller de Gerini y cuyo estilo queda muy cercano al de Giovanni del Biondo. En estos talleres, que produjeron numerosos retablos para las iglesias de Florencia y de las provincias, seguía cultivándose un estilo hierático y bidimensional de largas figuras, derivado de Jacopo di Cione. Al concluir el siglo XIV, este idioma artístico era popular, pero ahora, al comienzo del XV, resultaba conservador incluso dentro de su marco popular<sup>64</sup>. Al mismo tiempo, estos dos jóvenes artistas y el propio Gerini en sus últimas obras tomaron de Spinello e incluso de Lorenzo Monaco una manera convencional ligeramente goticista, a la que dieron un toque más popular y esquemático, pero sin abandonar la tosqueza y pesadez de sus figuras. Este idioma representaba en conjunto, y en combinación permanente con los elementos del estilo conservador ya mencionado, el lenguaje artístico popular de toda la primera parte del siglo XV.



Una pintura de esta última época goticista de Niccolò Gerini<sup>65</sup> es especialmente digna de atención, porque en ella, acaso por primera vez, el tema popular y místico de la doble intercesión de Cristo y la Virgen por los pecadores fue representado en una tabla (hoy en la colección Crawford, Balcarres; Lám. 152); este tema, que tiene su origen en San Fernando, suele encontrarse en manuscritos nórdicos del *Speculum* y ocasionalmente en miniaturas florentinas<sup>66</sup>. Cristo enseña al Padre Eterno las heridas que por su mandato ha recibido para la redención del género humano, mientras la Virgen muestra a Cristo el pecho con que le crió. Grandes inscripciones en el centro de la tabla explican esta doble intercesión. Así, parece que fue en Florencia donde este tema se transformó por vez primera en pintura, y con la adición de unas figuritas que representan a la familia del donante, llegó a ser una especie de icono protector. Esta obra, que también pudo haber sido utilizada como estandarte procesional, estaba originariamente en la capilla de la familia Pecori, en la catedral de Florencia, y el cabeza de esta familia, que aparece arrodillado en primer término, fue *Gonfaloniere della Giustizia*. Por consiguiente, la obra es prueba definitiva de que, durante este período, un tema tan popular como ése podía satisfacer el gusto de un determinado sector de la clase media adinerada. Por lo demás, el trasladar este tema a una tabla de retablo, como se hizo en Florencia, implica que su concepto —y esto es de importancia fundamental— era aquí menos popular que en el Norte, convirtiéndose más en un culto que en una imagen de devoción. A las figuras divinas se les da una expresión más espléndida y menos suplicante, cual en el caso del Varón de Dolores, y, por supuesto, Cristo no aparece como un desventurado como en los manuscritos del *Speculum* y sobre todo en el Norte<sup>67</sup>, sino con la elegancia preciosista del gótico.

Los monótonos frescos de Mariotto di Nardo<sup>68</sup> son especialmente característicos de este estilo mixto, popular y conservador a la vez, como podemos apreciar, por ejemplo, en su ciclo de la vida de Cristo pintado para los dominicos de Santa María Novella, en la capilla del monasterio que luego se convirtió en farmacia. La disposición esquemática de las figuras, con sus cuerpos envarados y sin articular, se hace bien evidente si comparamos el Descendimiento de este ciclo con el de Niccolò Gerini (Academia de Florencia), que está mucho más coherentemente construido, y que probablemente inspiró el de Mariotto, pues el estilo igualmente popular de Gerini seguía dándose en un período de positiva actividad democrática. La Madonna entre los santos Esteban y Reparata, de Mariotto, destinada al salón del gremio de la Lana (Academia de Florencia), aunque concebida con mayor delicadeza y de estilo más goticista, demuestra que este gremio, a comienzos del siglo XV, todavía gustaba de ese estilo conservador y popular. Hasta los Uzzano encargaron un cuadro a este pintor, el de la Virgen con santos y ángeles, ahora en la Christ Church de Oxford, y Mariotto también fue autor de uno de los temas más populares aparecidos por aquellos años en un fresco: el Varón de Dolores rodeado por los símbolos y algunas escenas de la Pasión, en el Chostro delle Oblate (Lám. 153)<sup>69</sup>, fresco pintado para un lugar fácilmente accesible a los pobres, ya que se trataba de un hospital. Se conserva esta pintura, junto a una representación de Cristo en Getsemani, en un capilla que por aquel tiempo estaba inmediata a la sala de mujeres y que formaba parte del pabellón destinado a las monjas que cuidaban a las enfermas del hospital de Santa María Novella. Al

cuerpo de Cristo alzándose del sepulcro acompañan las dolientes figuras de la Virgen, la Magdalena, San Juan y María, la madre de Santiago. El fondo está cubierto de escenas simbólicas de la Pasión, como la versión del mismo tema de Lorenzo Monaco, de la que probablemente procede. Tales escenas, en las que no se ven sino la cabeza y los hombros, forman dos filas a un lado y a otro de los brazos de la Cruz, y representan el Beso de Judas, San Pedro cortando la oreja de Malco, San Pedro y la criada, Judas y el diablo, Cristo ante Herodes, Cristo ante Pilatos, la Coronación de Espinas y, en fin, los varios símbolos de la Pasión sostenidos por manos cortadas por la muñeca. El fresco con su tema simbólico, se pintó de modo inteligible para las gentes más modestas, con objeto de que pudieran «oír» la narración, y las figuras, probablemente bajo el influjo de Lorenzo Monaco, tienen algo del ritmo lineal y decorativo de carácter gótico, pero son de todos modos más toscas que las de aquel artista. Y es este un típico ejemplo de arte popular y monástico, siendo interesante que ese tema haya sido tratado en un fresco, hecho nada habitual en Florencia<sup>70</sup>.

Un artista aún más popular y conservador que Mariotto, y que por consiguiente no obtuvo sino encargos provincianos, es Cenni di Francesco di Ser Cenni, imitador de Agnolo Gaddi, que en 1410 decoró la capilla de la Compagnia di S. Croce en la iglesia de San Francisco de Volterra con frescos que narran la historia de la Santa Cruz (Lám. 157). Este ciclo, al aparecer una vez más en un medio franciscano, no es sino copia libre de los frescos del mismo tema pintados treinta años antes por Agnolo Gaddi en Santa Croce (Lám. 156). Lo que antaño fue popular y progresista, se hace ahora popular y conservador, y no podía haber sido pintado sino en una provincia. Las ligeras variantes introducidas, juntamente con un ligero goticismo en el idioma original, no evidencian ninguna posibilidad de avance y son muy características de esta popularización provinciana de la clase media más baja. Los diversos motivos y personajes se acumulan y repiten, los atuendos se hacen más ricos, el colorido más crudo, el paisaje más complicado y, probablemente por influjo de Spinello, partido por anchos caminos que no conducen a ningún sitio y que terminan en el fondo. En su fresco de la Degollación de los Inocentes, en la misma iglesia, Cenni siguió con parecidas variantes la versión de igual tema realizada por Niccolò di Tommaso cincuenta años antes. De los otros muchos frescos de la capilla, un San Francisco recibiendo los estigmas (Lám. 158) puede ser ejemplo de representación típicamente popular de un tema ya popular por sí mismo. Junto a la extática figura del santo aparece, en menor escala, un miembro de la Compagnia di S. Croce, representado como penitente, con un flagelo. Por detrás y por encima del Santo se extiende un paisaje de rocas y construcciones que parecen las de un juego infantil, siendo además todo el fresco del mayor linealismo. Una comparación entre el fresco de la Virgen en la Gloria de Cenni (en S. Lorenzo, S. Gimignano) y la Asunción de la Virgen de Masolino (en Nápoles), en los que ambos presentan a María rodeada por óvalos formados por ángeles, mostraría cómo trataban el tema sienés de los ángeles músicos un artista provincial y otro colega aristocratizante y progetido por cardenales; en Cenni, las figuras angélicas son mucho más rudas y todo el ritmo lineal determinante de la composición es, por consiguiente, mucho más pesado<sup>71</sup>.

Aparte de Gerini, Lorenzo di Niccolò y Mariotto di Nardo, parece que los

artistas que recibieron mayor número de encargos de grandes retablos por parte de burgueses acomodados, hermandades, etc., fueron Bicci di Lorenzo (1373-1452), que siguió con el taller de su padre Lorenzo di Bicci, Rossello di Jacopo Franchi (h. 1376-1457) y Giovanni dal Ponte (1385-1437)<sup>72</sup>. Rossello y Giovanni, que trabajaron sobre todo para iglesias provincianas, se atuvieron con mayor energía que Lorenzo Monaco al estilo gótico popular, tratando, durante el período Albizzi, de emular sus aspectos más cortesanos. Rossello, el más toscano de los dos, mostró menos competencia en este sentido y repitió generalmente los mismos retablos, dura y brillantemente policromados, de la Virgen con santos. Giovanni, más sutil y más interesado en el aspecto narrativo, tuvo mayor éxito con este cambio estilístico<sup>73</sup>. Algunas de sus pinturas de hacia 1410-20 pertenecen por entero al estilo gótico internacional, aunque más tarde alcanzan mayor plasticidad estando muy superficialmente incluidas por Masaccio y Fra Angélico, pero sin prescindir de ninguna de sus características cortesanas (Lám. 159). Una línea evolutiva semejante la observamos cuando Bicci di Lorenzo, sobre todo después de la llegada de Gentile a Florencia, cae bajo la seducción de este pintor tan extremadamente cortesano; Bicci poseía un gran taller que abastecía tanto a los mejores círculos florentinos, incluidos los Corsini, los Uzzano y los Médicis, como a las iglesias rurales, y en conformidad con la naturaleza popular de su arte, exageraba los elementos góticos de Gentile, cual en su copia libre de 1433 (Parma, Nueva York, Lám. 162, y Ashmolean Museum, Oxford) de la Madonna de Gentile, conservada en Londres, y de la predela con la leyenda de San Nicolás, ahora en la Pinacoteca Vaticana (Lám. 161). El modo en que los tipos más populares y más aristocráticos del gótico se entremezclan es muy palpable en estas pinturas de Bicci, en las que las figuras de Gentile se hacen más delgadas, pero al mismo tiempo más toscas. Y si observamos el arte de Bicci di Lorenzo desde el punto de vista opuesto, esto es, si observamos cómo interpreta el artista no una pintura cortesana, sino una más antigua y popular, comprenderemos que los conceptos «popular», «aristocrático», «tosco» y «delicado» no significan sino matices diferentes en cada combinación. De aquí que cuando en su Natividad, de 1435, en S. Giovanni dei Cavalieri (Lám. 160), adoptó el planteamiento popular de Niccolò di Tommaso, dio al toscano idioma de Niccolò una nota más delicada y más a lo Gentile. Todas estas comparaciones bastarán para demostrar qué carácter tan aristocrático puede llegar a adoptar el arte relativamente popular de los años treinta.

Francesco d'Antonio (1394-después de 1449), quien, entre otros, tuvo el importante encargo de pintar las alas del órgano en Orsanmichele (1429), asimiló fácilmente en su estilo general, derivado de Lorenzo Monaco y de Masolino, una influencia superficial de Masaccio. Cuán fácilmente podía el estilo de Lorenzo trasmutarse a un idioma popular es bien visible en la primera época de Francesco, cuando trabaja para un monasterio franciscano de la provincia pintando el fresco de la Crucifixión en el monasterio de S. Francesco de Figline (Lám. 164), en el que, mediante ligeras variantes, las figuras de Lorenzo se hacen rígidas y gesticulantes. Su Madonna de Londres (Lám. 155) pertenece a un período posterior, en el que el aristocratismo era más intenso; con enorme corona sobre la cabeza, María se yergue firmemente entre ángeles ataviados como elegantes y gentiles cortesanos. Nada demuestra mejor que la comparación de estas obras aparentemente disímiles

lo cerca que pueden estar el gótico popular y el cortesano y lo fácilmente que pueden alternarse en un mismo artista. Andrea di Giusto († 1455), cuando trabajaba como ayudante de Masaccio en el retablo de Pisa, llevó a cabo un experimento de perspectiva extraordinario en la Curación del niño poseso (Col. Johnson, Filadelfia), con su enorme construcción arquitectónica dividida por arcos escorzados a distancia; sin embargo, en obras posteriores tiende hacia un gótico aristocratizante a la vez que adopta el realismo de Gentile. Tan tarde como en 1435, y para el monasterio benedictino de S. Bartolommeo della Sacca, en Prato —ahora en el museo de esta ciudad—, copió el retablo de la Virgen con santos pintado veinticinco años antes por Lorenzo Monaco para el monasterio de Montoliveto, lo cual es a la vez señal del conservadurismo monástico y de la supervivencia del estilo de Lorenzo. En 1436, Andrea pintó un retablo para Bernardo Serristori (S. Andrea de Ripalta, cerca de Figline), en cuya tabla central se representa a la Virgen, ante la que se postran en actitud de adoración los Tres Magos, vestidos con un lujo exorbitante, y por encima de los cuales sobresale a pesar de estar sentada.

En general, el final del período Albizzi, desde alrededor de 1430 a 1440, se caracterizó por una intensificación del gótico tardío aristocratizante, esto es, por la continuación y acentuación formal del estilo de Lorenzo Monaco y de Gentile de los decenios anteriores<sup>74</sup>, al tiempo que el realismo del segundo, de tan fácil comprensión, era adoptado con frecuencia, como hemos visto, por los mismos artistas. Pero ni Gentile ni Lorenzo tomaron parte en esta intensificación de sus estilos, pues ambos, y particularmente Gentile, divergían de ella. Se hizo además muy intenso el influjo, más que en Lorenzo Monaco, del estilo gótico internacional, particularmente evidente en su aspecto cortesano franco-borgoñón. Por supuesto, tal acentuación sólo era posible porque esta corriente aristocratizante adoptaba mucho del realismo detallista del estilo francés cortesano y del arte de Gentile, pero muy poco de las realizaciones naturalistas del arte superburgués.

Todo esto se refiere al Maestro del Bambino Vispo, bien que no se trate, como era común creer hasta ahora, de un discípulo de Lorenzo Monaco, sino, más bien, de un fenómeno paralelo, representante de una oleada nueva y más intensa del estilo gótico internacional (Lám. 163)<sup>75</sup>. Es típico de la naturaleza internacional de su obra el que no podamos declarar con certeza si era florentino —o, al menos, italiano— dados los muchos elementos españoles, franceses y alemanes concurrentes en su arte. En todo caso, trabajaba en Valencia en 1415<sup>76</sup> y debió llegar a Florencia poco tiempo después. Lo indudable es que, siendo pintor de corte, estaba muy solicitado allí y mantenía un gran taller. Indicio de su popularidad entre las clases distinguidas es que los herederos del cardenal Pietro Corsini, a quienes se encomendó encargar un retablo en memoria de dicho personaje, para la Catedral, a Lorenzo Monaco «o a otro artista de mérito igual o mayor», acabaron en 1422 por confiárselo al Maestro de Bambino Vispo. En la obra de este pintor, los ritmos lineales del gótico tardío y la elaborada ornamentación del dibujo de las figuras y vestidos son más pronunciados que en Lorenzo Monaco. Tiene, entre sus pinturas, elegantes Madonnas entronizadas, con gran séquito de ángeles, obras con el sello de lo sienés en cuanto a suavidad, encanto, profusión de flores y delicadeza de colorido. Esta tendencia, que puede retrotraerse a Daddi y que fue luego adoptada por Lorenzo Monaco, aparece ahora en forma más intensa, revelando un arcaizante

pero deliberado retroceso respecto a lo hecho por Daddi (ejemplo, la Madonna de la Col. Rothermere de Londres). Del mismo modo, el Maestro del Bambino Vispo mezclaba el gótico aristocrático con el pequeño-burgués, como había hecho Daddi, y más tarde también y aún en mayor grado Lorenzo Monaco<sup>77</sup>. Esto es evidente cuando el artista introduce el motivo de la Virgen de la Humildad en la Anunciación, como se había hecho en casos aislados en el siglo anterior —Taddeo Gaddi, Daddi— y en el arte contemporáneo, cual en Mariotto di Nardo: la Virgen recibe el mensaje celestial sentada humildemente sobre el suelo, mientras su vestido se extiende en graciosos pliegues en su derredor. Sus Madonnas dolorosas, con el rostro casi completamente oculto, nos recuerdan las *pleureuses* francesas, y sus afinidades con el arte septentrional son más evidentes que en el caso de Lorenzo Monaco. El Maestro del Bambino Vispo, durante su estancia en Florencia, cayó bajo el influjo de Gentile, tendiendo, como acaeció a los artistas más conservadores en contacto con éste, hacia un mayor realismo, con lo que su estilo se hizo más plástico y tridimensional, pero como seguía adicto al estilo puro del gótico tardío, este influjo se muestra en una frialdad un tanto rígida, cual, por ejemplo, en la Madonna con santos de Wurzburg. Las figuras se hacen más plásticas, pero la decoración es austera y los pliegues góticos de los ropajes no guardan ya su suave ritmo lineal, sino que, en ocasiones, producen un efecto cúbico.

Hay un par de artistas anónimos que están relacionados estilísticamente con el Maestro del Bambino Vispo, como, por ejemplo, el Maestro de la Madonna Strauss. Sus tipos femeninos son especialmente refinados, y pocas obras son tan típicas de la combinación del gusto aristocratizante con los motivos populares como su tabla principal, una Anunciación, que debe proceder del hospital de leprosos de S. Eusebio sul Prato, ahora en la Academia de Florencia<sup>78</sup>. Igual combinación estilística se evidencia en sus dos representaciones de San Francisco y Santa Catalina, del Monasterio de S. Jacopo de' Barbetti, ahora en la Academia de Florencia (Láms. 167 y 168). Estas figuras son desusadamente alargadas hasta para la pintura florentina de estos años, pero, al mismo tiempo, el San Francisco está retratado con cierto esquematismo como de madera, absolutamente popular.

Aún más interesante y polifacético que este artista es el Maestro del Juicio de París, también relacionado con el Maestro del Bambino Vispo, pues en su obra el influjo francés y cortesano es más fuerte que en ningún otro pintor florentino. Si el estilo del Maestro del Bambino Vispo puede considerarse como más ornamentalista que el de Lorenzo, el del Maestro del Juicio de París ornamentaliza hasta el de Gentile, acentuando sus elementos cortesanos, aunque no los realistas. Examinaremos su estilo caligráfico —y discutiremos el tondo del Bargello con el Juicio de París, del que recibe su nombre (Lám. 199)— en el capítulo dedicado al arte profano, porque fue en los temas profanos donde se reflejaron más plenamente sus tendencias cortesanas, pues en sus escasos retablos, tanto domésticos como destinados a iglesias, su estilo es meramente arcaizante<sup>79</sup>. Como ejemplo típico de la mentalidad de este artista y de sus clientes puede mencionarse una obra de su período más tardío y libre, la Madonna de la Colección del Conde de Southesk (Lám. 165), con reminiscencias de Gentile, pero más delicada y con el brillo de una piedra preciosa. Esta tabla es una de las alas de un díptico<sup>80</sup> que, aun procediendo de una iglesia campesina, (Pietrafitta, cerca de Castellina, en Chianti) debe

haber sido encargo de un ciudadano rico. El artista pintó en otra ocasión una verdadera Madonna de la Humildad, pero en la pintura interior intentó hacer algo intermedio entre la Madonna de la Humildad y la Madonna entronizada, acercándose más a la última; en ella la Virgen está sentada en un lugar tan bajo que a primera vista se tiene la impresión de que es realmente humilde, pero el lujoso almohadón en donde está sentada forma parte de un alto trono gótico. El modelo de la Madonna de la Humildad, que a comienzos del siglo XV todavía oscilaba entre la representación modesta y otra más lujosa, ejemplificada por Lorenzo Monaco y el Maestro de las Madonnas respectivamente, adoptaba en esta época con más frecuencia, por lo menos en los círculos aristocráticos de la clase media, su segundo aspecto, con lo cual este asunto que tan popular había llegado a ser entre la alta clase media a través del movimiento Observante, había perdido ya por entonces toda traza de su original «humildad» y tendencia «democrática» habiendo sufrido también algunas transformaciones a causa de varias interpretaciones teológicas<sup>81</sup> que por este período habían adoptado un carácter aristocrático y cortesano en conformidad con los ideales de la alta clase media en todas las otras esferas. Esta tendencia alcanza por lo tanto su culminación en la obra ya mencionada del Maestro del Juicio de París. Aquí ya no se trata de la riqueza de colorido ordinario, esquemática y popular de la vestimenta de finales del siglo XIV, sino que por el contrario el esplendor es noble, refinado y cortesano. Sin embargo, la primera característica se mantuvo todavía en artistas conservadores y populares, como Mariotto di Nardo (Detroit) o Cenni di Francesco (Lugano, Col. Thyssen; Lám. 166), y a veces es difícil, si no imposible, trazar una divisoria —por ejemplo, en el caso del Maestro del Bambino Vispo— entre los dos tipos, que corresponden a diversos sectores sociales o, mejor, que representan tendencias distintas dentro de la clase media. Sin embargo, alguna diferencia se percibe entre este tipo popular —y, a la vez, muy elaborado— de principios del siglo XV y el similar de finales del XIV, pudiendo ser un ejemplo de esto Jacopo di Cione (Lám. 55). Porque en el último período, por encima de este género de pintura, se estaba produciendo más marcadamente que antes un arte para los sectores aristocratizantes de la clase media —el Maestro del Juicio de París es el mejor ejemplo— enfocado hacia los de abajo que, a su vez, lo imitaban; así, este tipo de pintura del Quattrocento contiene a veces matices diferenciales respecto de la del Trecento, con vía libre para muchas variedades transitorias.

Después de haber tratado de estos artistas secundarios, si bien muy gratos, del gótico tardío, cuyas tendencias coincidían en acentuar el estilo de Lorenzo Monaco y de Gentile de modo más o menos aristocrático, llegamos a aquellos que muestran en mayor grado los efectos del naturalismo superburgués; esto es, a Fra Angelico, Ghiberti y Uccello, cuya actividad cae dentro de nuestro período.

El dominico Fra Angelico (1387-1455), otro de los seguidores de Lorenzo Monaco, desarrolló actividad muy diferente a la del Maestro del Juicio de París o a la del Maestro del Bambino Vispo, aunque en las primeras etapas su estilo contenga algunas afinidades. Es probable que Fra Angelico, durante su juventud, fuese discípulo de Lorenzo Monaco en S. María degli Angeli, en el arte de la miniatura, pero parece que su verdadera actividad artística comenzó bastante después, hacia 1418-20. Poco después de su ingreso en el monasterio Observante de S. Domeni-

co de Fiesole, en 1407, tuvo que marcharse de Florencia con otros hermanos. Dicho monasterio había sido fundado por Giovanni Dominici, y mientras los hermanos de estos conventos dominicos reformados apoyaban al papa Gregorio XII por haber hecho cardenal a Santo Domingo, la ciudad de Florencia y el General de la misma Orden preferían al antipapa Alejandro V, elegido por el Concilio de Pisa<sup>82</sup>. De 1408 a 1418, Fra Angelico vivió en varios monasterios dominicos de Umbria, Cortona y Foligno, dentro de la Regla Observante<sup>83</sup>, y entre sus compañeros estaba el principal discípulo de Santo Domingo, San Antonino, que le debió influir considerablemente. Después de la terminación del Cisma en el Concilio de Constanza, en 1418, les fue posible a Fra Angelico y a San Antonino volver juntos a Fiesole al antiguo monasterio de Santo Domingo. Este había sido objeto de grandes donativos por parte de los burgueses más ricos, sobre todo por parte de Barnaba degli Agli, un rico mercader del Calimala que había donado 6.000 florines, estando bajo dicho gremio el convento llamado oficialmente de S. Barnaba en reconocimiento a su bienhechor<sup>84</sup>. Aquí, la primera actividad artística de Fra Angelico consistió en decorar algunos costosos relicarios, encargo muy relacionado con la orden dominicana. Cuatro de ellos habían sido encargados por el dominico Giovanni Masi, que reunió las reliquias, y que ahora se muestran en los días de feria en el altar mayor de S. María Novella. El valor de estos relicarios reside en el carácter de joya de su espléndida aunque diminuta pintura (Lám. 171). En ellos domina la tierna y encantadora figura de la Virgen, que a veces tiene un aspecto noble y ceremonioso; sus vestidos y los de los ángeles están enriquecidos con oro y el fondo, como una alfombra dorada, no sólo realza el de la composición, sino que determina todo su carácter. El ritmo lineal y fluido de estas obras está evidentemente inspirado en Lorenzo Monaco y en sus lujosas miniaturas.

Durante este primer período, Fra Angelico también pintó varios retablos grandes, principalmente para su propio monasterio<sup>85</sup>, aunque también para otros de dominicos y para las iglesias de Florencia y de otros lugares<sup>86</sup>. En vista del espíritu general de su obra y del carácter de sus personajes importantes, podremos asegurar que el medio monástico en que trabajaba Fra Angelico era muy distinguido y se apoyaba en cimientos espirituales y seculares firmemente establecidos cuyo carácter determinaba la tradición de Santo Domingo, proseguida por su discípulo Antonino, Prior del monasterio entre 1421 y 1424, luego Arzobispo de Florencia y aliado espiritual de Cosme de Médicis. En este medio, el sentimiento religioso no era sólo una simple cuestión emotiva, sino también un factor de peso en las combinaciones políticas; esto se refiere muy en especial a los tres hombres citados, que, aunque estrechamente asociados con la burguesía superior, también podían procurarse, si era necesario, el apoyo de las masas. Este era el medio dominico Observante por excelencia, el lugar que podemos definir como un símbolo de la alianza entre la burguesía alta y la Observancia<sup>87</sup>. A tan sólido y prestigioso monasterio se debe que el arte de Fra Angelico conservase siempre cierta fortaleza dogmática, a veces popular, a veces cortesana, según lo desease, pero que no impidió que, con el tiempo, llegase a absorber más elementos del naturalismo superburgués de lo que pudieran los artistas seculares de su generación. Él era ahora, como Lorenzo Monaco una generación antes, el verdadero exponente de la

Observancia, patrocinada por la Iglesia y por la alta burguesía, y al ser ésta apreciada y comprendida por nuestro hombre, su arte será el resultado del más completo equilibrio entre las necesidades estéticas de los diversos sectores.

Los principales temas de Fra Angelico en este período fueron la Virgen y los Santos, la Anunciación (Lám. 171) y la Coronación de la Virgen, además de numerosas predelas, unas con escenas de la vida de la Virgen, otras con la leyenda de Santo Domingo (Lám. 173), cuyos diversos elementos de contenido y forma trataremos de analizar. En el caso de los personajes sagrados, no es solamente la delicadeza —tan frecuentemente señalada por los críticos de arte— lo que importa, sino también su severidad eclesiástica y su obvia distinción<sup>88</sup>. Con todo su encanto, la Virgen es siempre, al mismo tiempo, la noble Reina de los Cielos y generalmente aparece sentada en un trono ricamente decorado, rodeada por un coro de ángeles<sup>89</sup> o a veces es también —característica, según vimos, de la mentalidad Observante— la Virgen de la Humildad, pasando entonces la rica decoración del trono a la cortina<sup>90</sup>. Los atributos divinos del Niño Jesús son siempre evidentes, bien porque sostiene una cartela con palabras referentes a su Divinidad, o bien porque aparece bendiciendo con su mano derecha, o sosteniendo un globo, mientras en su halo figura a menudo el símbolo de la Cruz. Con la firmeza dogmática del concepto, la permanente expresión de amor y de dulzura celestial de las figuras —sus favoritas son los ángeles—, Fra Angelico pronto combina su progresivo conocimiento de la Naturaleza. Aunque haya todavía un ritmo gótico-lineal muy marcado en las figuras, prescinde, sin embargo, de aquella calidad abstracta que anteriormente había aparecido en Lorenzo Monaco y, sobre todo, en el Maestro del Bambino Vispo. Los pliegues de los paños han perdido algo de su carácter blando y abstracto, todo se ha hecho más fuerte y más firme y la creciente claridad de color ya no tiene el carácter decorativo de Lorenzo Monaco, sino que sirve para acentuar la plasticidad; el cuerpo se hace más visible dentro de su ropaje y hasta el espacio está organizado de modo más consistente, y la perspectiva y profundidad de visión se hacen más usuales, cual en la Anunciación, de la iglesia de Gesù de Cortona, y en la Coronación de la Virgen, del Louvre<sup>91</sup>. De esta suerte, la infiltración del arte progresivo de Masaccio o, mejor, la capacidad receptiva de Fra Angelico para con este influjo son evidentes en el artista desde sus comienzos. Pero según las fases de su desarrollo, varía la intensidad de este influjo, que unas veces aparece en una forma relativamente pura y otras combinado con rasgos estilísticos de Lorenzo Monaco o de Gentile. El conocimiento naturalista de Angelico se hace evidente en su extenso repertorio de detalles y, en este respecto, quizá exceda al arte religioso-cortesano de Gentile. Es el primer artista florentino —probablemente incluso antes de Masolino— que reproduce con exactitud un paisaje definido: en el fondo de la predela de la Visitación, de su Anunciación en Gesù de Cortona, reproduce el lago Trasimeno con la elevada aguja de Castiglione del Lago tai y como se ve desde Cortona. Otra predela de este período ilustra de modo excelente hasta qué punto combinaba Fra Angelico su observación exacta de la Naturaleza en todas sus manifestaciones con su actitud rigidamente eclesiástica: es la predela (en Londres) del retablo de la Virgen con santos de S. Domenico de Fiesole, en la que Cristo está en el centro, flanqueado por infinitas hileras de ángeles, santos y justos, dispuestos en apretadas filas sobre un fondo dorado. Las

otras dos tablitas de predela están ocupadas exclusivamente por santos y justos de la Orden dominicana, cada uno identificado en un rótulo (Lám. 169). Esta disposición tradicional en que se enumeran los santos dominicos como un medio de propaganda de la Orden, ya la hemos encontrado, pues se trata fundamentalmente de la misma utilizada cien años antes por el Maestro de las Efigies Dominicas (Lám. 44)<sup>92</sup>. En esta composición, Fra Angelico no ha cambiado sino detalles sin importancia, pero las figuras están más individualizadas, hay más variedad en sus posturas y la rígida colocación de los santos se relaja ligeramente como consecuencia de pequeñas sugerencias espaciales, de mayores conocimientos técnicos, de un colorido más delicado y de una modelación más plástica. Aunque sólo se muestre en estas variantes el progreso conseguido por el naturalismo burgués durante todo un siglo, el logro es muy considerable, sobre todo si comparamos la finura del miniado de Fra Angelico con el maestro anterior, más popular. Pero también es importante señalar la tenacidad con que se mantiene esta vieja disposición tradicional, lo cual se debe a que se veía apoyada por las inalteradas aspiraciones de poder de la Orden dominicana<sup>93</sup>.

El encargo de pintar un Juicio Final (Florenia, Museo di S. Marco) para el monasterio camaldulense de S. María degli Angeli es característico de aquel tiempo y un símbolo de la transferencia de la hegemonía de los benedictinos, más aislados, a los dominicos, más activos. Quizá no se muestre tan sorprendente en ningún otro caso la observación del pormenor de Fra Angelico como en este Juicio Final, a pesar de su obligada disposición dogmática (Lám. 170). Incluso la impronta del clasicismo masaccesco se hace evidente en esta perspectiva casi didáctica en que las aberturas, todas de igual tamaño, del suelo se van achicando para dar la impresión de distancia. Lo que se ha adelantado en ese sentido resulta más evidente si comparamos esta obra con el famoso fresco pisano del mismo tema, que, con el fresco de Nardo di Cione, constituye la principal fuente de inspiración de Fra Angelico. La parte más notable en la pintura del fraile es la del Paraíso, donde dominicos y benedictinos, acompañados por varios ángeles, suben hacia las puertas del Cielo por un prado tapizado de exuberantes flores (Lám. 172). La comparación con las pesadas muchachas danzantes — posiblemente, figurando a los exentos de pecado— del fresco de Andrea da Firenze de la Cappella Spagnola (Lám. 100) manifiesta claramente la preferencia por lo airoso y elegante en la mentalidad dominica.

En 1433, los lenceros (*Linaïoli*) encargaron a Fra Angelico que pintase un gran retablo con la Virgen y los santos para la capilla de su sala gremial (ahora, en el Museo di S. Marco de Florenia), por el que recibiría la considerable suma de 190 florines<sup>94</sup>; aunque se trataba de un gremio menor, en virtud de su comercio y de su organización capitalista, tenía gran prestigio económico y social, controlaba amplios recursos financieros y poseía suntuosa sede. Esto demuestra que, a consecuencia de los encargos artísticos hechos por los dominicos a Fra Angelico en este período de florecimiento<sup>95</sup>, el artista se hizo famoso rápidamente, alcanzando finalmente una posición casi oficial en la municipalidad, cual en la generación anterior había conseguido Lorenzo Monaco gracias a los benedictinos. No es sorprendente que, igual que en otro tiempo el desarrollo artístico de Lorenzo se había visto influido por el encargo recibido del gremio de banqueros, ahora este

retablo encargado por los lenceros marque un momento decisivo desde el punto de vista artístico en la actividad pictórica de Fra Angelico, pues a partir de entonces se advierte un evidente cambio, sobre todo en las obras realizadas por él inmediatamente después del retablo de los *Linaïoli*<sup>96</sup>, que es todavía una obra típica de transición, como una mezcla de lo viejo y de lo nuevo. Por ejemplo, los ángeles músicos, pintados en estilo de miniaturista sobre fondo de oro alrededor de la tabla central, son muy arcaizantes, y poco más que repeticiones de lo hecho por el artista en sus obras primeras. Pero los santos de las tablas laterales, su primer intento de retratar figuras monumentales —aunque todavía algo vacías— delatan un inequívoco influjo, no sólo de Ghiberti, que fue encargado de hacer el marco del retablo, sino, en cierta proporción, de Donatello y Masaccio. Advertiremos que los dos santos de gran tamaño de los paneles interiores representan a San Marcos y a San Juan Bautista, los mismos cuyas estatuas, en calidad de patrones, habían sido esculpidas para Orsanmichele por Donatello y por Ghiberti respectivamente. Las escenas de las vidas de santos en las predelas muestran cómo Fra Angelico se aparta de su anterior preciosismo miniado, hasta introducir, de modo no poco sorprendente, algunos motivos arquitectónicos imitando la Antigüedad. Pero este importante estilo fue característico, no sólo de este pintor, sino de todo un grupo de artistas, como ya hemos visto en las últimas obras de Masolino, y su desarrollo final se produce en la época de Cosme, en ese período en que se funden las tendencias retrógradas y las progresistas, convirtiéndose en el estilo regular y oficial.

La evolución estilística del escultor Lorenzo Ghiberti (1384-1465) fue muy semejante a la de Fra Angelico. Ello se debe al hecho de que el arte de Ghiberti, quien trabajó para los gremios más ricos y para Cosme de Médici, toma forma bajo los auspicios de la misma constelación de poderes políticos, originándose por lo tanto en un ambiente similar al de Angelico. En 1401, Ghiberti ganó el premio ofrecido por el Calimala para los relieves bronceos de la segunda puerta del Baptisterio, la primera de las dos que realizó, dado que su modelo, de gran calidad artística, era del estilo más apropiado al gusto de la burguesía acaudalada<sup>97</sup>. En estos relieves (1403-24) se representaba la historia de Cristo vívidamente, pero sin exageración en la emoción; el ritmo lineal gótico daba unidad a la composición, bien que sin exagerarla, pero la armoniosa fluidez de las siluetas no impedía al artista exhibir el más agudo interés por el cuerpo humano y por gestos nuevos; y, sin embargo, esta sinuosidad de líneas era más pronunciada en los seres celestiales —como los ángeles— que en las figuras humanas (Lám. 175)<sup>98</sup>. Una mayor acentuación del elemento formal gótico habría sido demasiado aristocrática; una narración más movida, demasiado democrática; un clasicismo frío como el del relieve llevado al concurso por Brunelleschi, de mentalidad demasiado extremoburguesa y no comprensible sino para unos pocos<sup>99</sup>. Así, la penetración del gótico en la escultura de Ghiberti hacia 1400<sup>100</sup> contiene la misma proporción de significado burgués que, en pintura, el estilo de Lorenzo Monaco de la misma época<sup>101</sup>.

Similarmente, la posterior evolución de Ghiberti después de su primera puerta de bronce implica conformidad con la ideología del grupo gobernante de la ciudad, cual era el caso de Fra Angelico cuando, por la misma época o algo después, se alejó de Lorenzo. Porque, aunque este arte tendía a ir a remolque del clasicismo

superburgués, su modernidad resultaba menos extremada al cabo de cada cinco o diez años, es decir, que llegó a combinarse con aquel estilo, e igual que había hecho Fra Angelico bajo el influjo de Mosaccio, hizo Ghiberti bajo el de Donatello. El elegante Ghiberti no era ni excesivamente retrógrado ni excesivamente progresista, por lo que era el hombre perfecto para los gremios ricos y para sus dirigentes más distinguidos, como lo demuestran las figuras en pie que realizó para los tres gremios principales (Calimala, Cambio y Lana, este último respaldado por Cosme de Médicis) en Orsanmichele; después del San Juan Bautista, de 1414, todavía de un estilo gótico ornamental muy puro, el San Mateo, de 1419-22, y el San Esteban, de 1428, representan las varias etapas —siempre a cierta distancia del más avanzado Donatello, a pesar de que éste era cinco años más joven— de fortalecimiento del naturalismo «antiguo» y de gradual, bien que no total, desaparición del elemento gótico. San Mateo, por ejemplo, que representa la etapa intermedia, es un airoso orador antiguo con pliegues característicamente góticos en sus vestiduras<sup>102</sup>. Donatello, que ya en 1403 era colaborador de Ghiberti en la puerta gótica, y que hacia 1406 empezó también a hacer figuras con curvas góticas, iba, en principio, diez años por delante de Ghiberti, con lo que la evolución posterior de ambos procedería de modo diverso. La ideología superburguesa y el arte clasicista basado sobre ella no eran lo suficientemente fuertes como para seguir evolucionando sobre sus propias líneas, con lo que la expresión de ese arte sólo pudo alcanzar un determinado punto, incluso en la obra de un artista tan avanzado como Donatello. Posteriormente, su desarrollo artístico siguió una nueva dirección, enriquecido por las realizaciones del período previo, clasicista e intermedio, realizaciones no superadas por ningún otro artista, si exceptuamos a Masaccio, que por entonces ya había muerto. De aquí que el período postclasicista de Donatello sea mucho más rico que el de Ghiberti, cuyo clasicismo nunca había sido tan consistente, o que el de Nanni di Banco, que jamás había evolucionado más allá de un clasicismo muy primitivo y restringido. Después que Donatello hubo tomado de lo antiguo todo lo que podía y todo cuanto necesitaba abandonó, incluso en los momentos en que estaba más sujeto a este influjo, la calma fría que había asumido temporalmente y se dedicó una vez más a dar vida interior a los asuntos religiosos, a los problemas de expresión y a las representaciones del movimiento. Así, pronto volvió a producir obras en que se valía de elementos afines al gótico, pero ahora a más alto nivel. Será instructivo cotejar los relieves que Ghiberti y Donatello hicieron para la pila del Baptisterio de la catedral de Siena, ciudad en la que la estratificación era más pequeño-burguesa y democrática que en Florencia y donde la clase media, por consiguiente, favorecía un estilo goticista cargado de emoción religiosa. Los relieves de Ghiberti (San Juan Bautista ante Herodes y Bautismo de Cristo, 1417-25) son también más acentuadamente góticos en cuanto a forma y muestran alguna relación con obras del final del Trecento sienés<sup>103</sup>. El relieve de Donatello que representa la danza de Salomé y el ofrecimiento de la cabeza del Bautista (1423-27), sobrepasa, con mucho, todas las anteriores versiones de la escena en su dramática emoción, aun incluyendo el fresco mucho más «aristocrático» realizado diez años después por Masolino que ya se ha mencionado; porque las nuevas realizaciones naturalistas de nuestro hombre le proporcionaban ahora oportunidades mayores y totalmente diferentes para este desarrollo estilístico relacionado

interiormente con el gótico tardío<sup>104</sup>. En un relieve algo posterior de Donatello, la Entrega de las llaves a San Pedro, en el Museo Victoria y Alberto, de Londres, Cristo está sobre las nubes<sup>105</sup> y las otras figuras, que son masaccescas, aparecen en diferente posición y casi estáticas. Pero a juzgar por el estilo que iba a adoptar durante el período de Cosme, este estilo «postclasicista» de Donatello que acabamos de discutir estaba incluso a fines del período Albizzi, nada más que en sus comienzos, pues de momento no produciría sino unas pocas obras teóricamente postclasicistas.

Antes de llegar a su fin el período Albizzi, Ghiberti empezó ya a trabajar en los relieves de la tercera puerta del Baptisterio, que era la segunda suya (1425-1452), y que representaban temas del Antiguo Testamento, desde la Creación de Adán hasta el encuentro de Salomón con la reina de Saba, habiendo solamente una correspondencia general, no tipológica, entre estas escenas y las del Nuevo Testamento de la puerta anterior. La Junta de obras, de la que Niccolò da Uzzano era presidente y Palla Strozzi uno de los miembros, impuso el Antiguo Testamento como fuente temática, y el canciller de la ciudad, Bruni, eligió veinte escenas de él, siendo una prueba característica de la secularización del arte que no fuera un clérigo el encargado de la selección. Ghiberti, que podía, si lo deseaba, hacer alteraciones en el proyecto, redujo las escenas a diez. El cambio de estilo en estos relieves demuestra que no había ningún otro artista florentino capaz de reflejar tan clara e inequívocamente el cambio ideológico de la clase gobernante —en este caso, el estrato superior del Calimala— como Ghiberti, que gracias a ello recibió los encargos más importantes de la ciudad con unos honorarios muy considerables<sup>106</sup>. Porque aunque los círculos que dominaban desde el punto de vista social y económico a fines del período Albizzi no se habían librado del todo de la influencia de la ideología superburguesa, a la sazón tan desarrollada en numerosos campos, sin embargo, no eran capaces de asimilarla de modo consistente a su punto de vista. Así, a pesar de su mentalidad un tanto «antigua», Bruni, que en su informe a la junta de obras decía, tratándose de un tema bíblico, que había elegido las escenas más «memorables», era muy avanzado respecto de la actitud media de los que le hacían encargos. Pues para los círculos gobernantes —aquella fusión de los burgueses de los gremios más ricos con la oligarquía feudalizante— tanto el gótico pequeño-burgués como el clasicismo no religioso de la alta burguesía eran, desde su punto de vista, igualmente extraños. Como ya hemos visto, en el arte contemporáneo de Fra Angelico, había sido necesario llegar a un estilo combinado que expresase los rasgos ideológicos del sector gobernante, reacio a todo lo que era extremista, y este estilo quizá sea en los relieves de la segunda puerta de Ghiberti donde resulte más claro. Poco importa el nombre que le demos, pues tanto podríamos llamarlo clasicismo goticista como gótico clasicista; lo importante es que se trata de un estilo escénico y narrativo en el que cualquier hecho aparece representado con animación y con detalle, que contiene además muchos toques nuevos, pero que por otro lado carece por completo de concentración y no aprovecha de manera consistente su considerable conocimiento del cuerpo humano y del espacio o de la escultura antigua. Las muchas posibilidades que se le ofrecen, sobre todo en las escenas del Antiguo Testamento, para la observación naturalista y, al mismo tiempo, para un bello despliegue de figuras, no se desperdician, pero su desarrollo

no alcanza la plenitud hasta la época de Cosme de Médicis, a cuya gestión ya pertenece en parte la segunda puerta de Ghiberti.

Desde el estilo de Ghiberti podemos pasar fácilmente al del joven Paolo Uccello (1397-1475), quien trabajó como ayudante en la primera puerta de dicho escultor. Las primeras obras que se conservan de Uccello son unos frescos con el tema de la Creación en el Chiostro Verde del Monasterio dominico de S. María Novella, pintados probablemente poco después de 1430<sup>107</sup>. Estos frescos, que cubren parte de los muros del claustro, no son sino parte de un ciclo muy extenso del Antiguo Testamento realizado en su mayor parte por aquel tiempo, esto es, cuando Ghiberti trabajaba en los relieves de la segunda puerta sobre el mismo tema, y muestran la habitual monocromía verde de los frescos góticos tardíos a la intemperie. Según parece, su objeto era ilustrar las plegarias por los difuntos, dado que el Chiostro Verde fue originalmente un cementerio; después de mencionar la creación del hombre, estas plegarias enumeran los consoladores ejemplos del Antiguo Testamento, de aquellos cuyas almas fueron salvadas por Dios. De aquí que ilustren numerosos temas del Antiguo Testamento, como las vidas de Noé, Abrahán, Jacob, Job y otras<sup>108</sup>. Pero, a pesar de su base litúrgica, es una prueba de la secularización general el que las representaciones del Antiguo Testamento, tratadas ya por los artistas casi al modo de la pintura profana, se hagan ahora mucho más comunes, e incluso aparezcan en un lugar tan eclesiástico cual es este monasterio dominico<sup>109</sup>.

Antes de comentar el estilo de los frescos de Uccello mencionaremos brevemente a algunos de los otros pintores que trabajaron en otros frescos en este mismo claustro, ya que, probablemente para acelerar su conclusión, el conjunto fue confiado a varios talleres. La historia de Abrahán fue realizada por el Maestro del Juicio de París (lám. 176), cuyo estilo aristocratizante dentro de la pintura religiosa ya ha sido mencionado. Aquí, en el ambiente propio de un monasterio de dominicos, la expresión del artista no difiere sino ligeramente de dicho estilo, y, sin embargo, los pequeños matices diferenciales son suficientes para dar a sus frescos un tono de arte popular. Hay en la narración efectos ciertamente primitivos, y en las posturas y gestos de los personajes, así como en el paisaje, domina un ritmo lineal, formal y esquemático, y aunque las figuras tengan la excesiva longitud y la silueta ondulante propia del último gótico cortesano, no dejan de ser rudas; los gestos delicados y los ropajes elegantes, visibles, por ejemplo, en la Madonnes de Southesk (lám. 165), han desaparecido, y en su lugar encontramos ademanes exagerados y simétricos y pliegues largos, rígidos y paralelos. Si comparamos el fresco de la Expulsión de Agar con el del Encuentro de San Joaquín y Santa Ana de Lorenzo Monaco (S. Trinità), donde la composición es de disposición similar, hallaremos que los elementos aristocráticos y populares en el concepto general y en el idioma formal están más pronunciados en este artista. Fundamentalmente semejante, pero más inclinado a lo popular, es el llamado Pseudo Ambrogio Baldese, el autor de la historia de Jacob, quien esquematiza el estilo de Lorenzo Monaco en una manera igualmente conservadora, pero menos variada y muy plana, parecida a la de Mariotto di Nardo, en la que las figuras hablan el idioma gótico, pero sin la levedad del primero<sup>110</sup>.

Estilísticamente, puede afirmarse que los frescos de Uccello están entre las dos

puertas de Ghiberti, ya que muestran rasgos de ambas, sobre todo de la segunda, pero como partes de una combinación totalmente diferente en sus características generales y mucho menos equilibrada. Los elementos de que se compone este estilo son muy distintos<sup>111</sup>. Hay más tensión dramática en el modo de concebir el contenido, y los medios formales empleados son más abruptos que los de la segunda puerta de Ghiberti. Se advierte además en él cierto influjo de Lorenzo Monaco, así como de Gentile, y aun quizá del detallado realismo de la Italia septentrional, lo cual es comprensible porque es probable que Uccello hubiese estado anteriormente en Venecia. El paisaje en la escena del Pecado Original (Lám. 180) es un fondo frondoso semejante al de un tapiz del estilo internacional cortesano, mientras los paisajes de las otras escenas, singularmente las rocosas, conservan todavía gran cantidad de tradición trecentista. Sin embargo, se observa también una intensa lucha con los problemas del espacio y de la representación del cuerpo, pero si lo comparamos con Masaccio (Lám. 178) se hace evidente la falta de unidad y el exceso de imaginación en el modo de tratarlos. La sensación de profundidad es más bien intuitiva y está basada en los sentidos. Uccello se complace en los cuerpos desnudos, y las figuras son mucho más plásticas y cúbicas que en los otros dos frescos anónimos, hasta el punto de que en la figura del Adán recién creado (Lám. 177) podemos advertir el uso que ha hecho de la escultura antigua, utilizando a Ghiberti como intermediario. Por otra parte, todavía se adhiere en alguna medida a la fluida lineación gótica; una comparación entre el ropaje del Padre Eterno en la creación de Adán de Uccello y la misma escena de Ghiberti demuestra claramente el contraste entre ambos artistas. Por lo demás, Uccello escenifica la creación sobre una especie de tapiz adornado con flores y la figura de Adán acabada de mencionar adquiere un carácter casi abstracto en virtud de la superacentuación de plasticidad, mientras que las figuras del pecado original muestran una energía más dinámica, pero, al propio tiempo, un ritmo decorativo y gótico más pronunciado que en la misma escena pintada por Masolino en el Carmine (Lám. 179); y, sin embargo, pese a todas estas diferencias personales, el idioma figurativo de los cuerpos desnudos es, en principio, muy similar al de éste. Y es muy digno de notar que hasta un artista tan impulsivo como Uccello y tan absorto en la representación de la forma corpórea y del espacio, mantenga esta afinidad con un artista más viejo y de estilo premasacciesco.

Otro artista algo más joven que Uccello, el carmelita Fra Filippo Lippi (1406-1469), sugiere en su obra primeriza, y a primera vista, una proximidad mayor a los esfuerzos y realizaciones de Masaccio. La Virgen de la Humildad con santos y ángeles (Milán, Castello Sforzesco; dado que están representados Santo Domingo y San Pedro Mártir, la obra estaría destinada a una iglesia dominicana) debe haber sido pintada por Lippi después de los frescos de Masaccio en el Carmine, y probablemente durante los últimos años de nuestro período (Lám. 181). Lippi debió tomarse no poco trabajo para equilibrar la disposición espacial; los ángeles se agrupan en un semicírculo alrededor de María y sus vestidos están dispuestos de modo que cierran casi el círculo. Las figuras, modeladas a base de un claroscuro plástico, son cuadradas y voluminosas, los rostros macizos y los vestidos decididamente lineales, lo cual es una combinación de elementos masacciescos y no masacciescos. Al tratar de reducir las figuras —y sobre todo el Niño Jesús— a formas

como bloques, les da una condición casi abstracta, aún más marcada que en Masaccio. Pero el rasgo más sorprendente de la pintura de Lippi está en las expresiones faciales de los ángeles: algunos de ellos no tienen nada de antiguos, sino que son rapazuelos florentinos con fisonomías muy individualizadas cuyo realismo casi fotográfico aventaja en mucho los motivos infantiles contemporáneos de Donatello, con los que no dejan de tener bastante relación, llegando a producir un efecto algo grotesco si se comparan con las figuras tan elevadas de Masaccio.

Algo después, de 1435 a 1440, Uccello sobrepasaría incluso a Lippi en su cubismo abstracto y en su empeño por buscar expresiones agudas. Aproximadamente de la edad de Masaccio, más jóvenes que Fra Angelico, su más cauto discípulo, Uccello y Lippi sienten fuertes deseos de adoptar una nueva actitud, pero sus estilos rara vez pueden ser considerados como masaccioscos —la Madonna de Milán de Lippi es la que más se aproxima—, estilo del que cada vez se apartan más, aunque Lippi pronto llegaría a ese compromiso usual en el período de Cosme. Las carreras de estos dos sobresalientes artistas ilustran cuán lenta e incompletamente se adoptaba el influjo de Masaccio después de su muerte cuando las circunstancias habían cambiado tanto. Una vez más, podemos observar que puesto que la burguesía estaba ahora económica e ideológicamente en baja, las realizaciones de Masaccio sólo podían hacerse sentir muy poco a poco y únicamente en aquellos estilos, ya que no existían otros, que implicaban en total algo bien distinto de su propia manera superburguesa, racionalista y desapasionada.

#### D. TRANSICIÓN ENTRE LA PINTURA RELIGIOSA Y LA PROFANA

En este período, igual que en el siglo anterior, es a menudo imposible trazar una línea divisoria entre el arte religioso y el profano. Siguiendo la tradición, las figuras del Antiguo Testamento se interpretaban de modo simbólico, pero el simbolismo cristiano se combinaba ahora con dictados patrióticos. David, por ejemplo, continuaba simbolizando la victoria del bien sobre el mal, pero cuando el David de Donatello, esculpido en mármol en 1408 —ahora en el Bargello—, con destino a la Catedral, aunque nunca llegase a ser colocado allí, fue llevado al Palazzo della Signoria en 1416 y colocado en la Sala dei Gigli, se pretendía que simbolizase también la república y la libertad republicana, por lo que se le dotó de un pedestal con una inscripción de contenido patriótico; todo ello bien característico de la mentalidad, a un tiempo confiada y altiva, del período Albizzi. Además, eran tantas las variedades temáticas, que éstas empezaban a escaparse del marco eclesiástico, por lo que resulta congruente el tratar de mostrar separadamente algunos de sus casos.

Un tipo de representaciones en el que se entremezclan constantemente lo religioso y lo profano es la pintura de escenas de nacimiento en los *Deschi da parto* (discos de nacimiento), que solían ser regalados cuando nacía un niño. Sus temas eran el nacimiento de Cristo, la Virgen o San Juan, o incluso el de algún distinguido contemporáneo, pero hoy resulta difícil o imposible distinguir estos asuntos. La secularización de los temas originalmente religiosos de estos *deschi* la prueba la

frecuente presencia de un Cupido desnudo en sus reversos. Aspecto muy significativo de estas pinturas, sobre todo durante los decenios entre 1420-1440, es el conflicto entre sus conceptos burgués y aristocrático. De acuerdo con la situación general ideológica, la tendencia aristocrática es la dominante, mientras la de la clase media es más apagada, haciéndose evidente en muy pocas ocasiones. Este es el caso de uno de estos platos, conservado en Berlín, muy próximo a Masaccio, en que figura un nacimiento en el estilo clásico-naturalista de la alta clase media, acentuándose la modestia y sencillez de los vestidos de las mujeres que visitan a la parturienta, mientras los regalos son traídos por heraldos. El tipo más habitual dentro de lo aristocrático queda representado por otro *desco* que se encuentra en la Historical Society de Nueva York (Lám. 182), en el que probablemente se ha tratado de representar el nacimiento de un niño contemporáneo, ya que de ningún modo se hubiera atrevido el artista a representar el nacimiento del Bautista de manera tan marcadamente aristocrática. Fue pintado en 1428, siendo casi contemporáneo del plato de Berlín, pero toda su atmósfera es más aristocrática y cortesana; tres doncellas traen alimentos a la recién parida, y otra muy elegante toca el arpa ante el niño. Además, las figuras, de elegancia y largura góticas, se relacionan estilísticamente en cierto modo con las figuras del Maestro del Bambino Vispo, contrastando con las sólidas y masaccioscas formas del de Berlín. En fin, mientras en este último se mueven los protagonistas en un espacioso patio con arcos, construido a la manera de Brunelleschi, en el de Nueva York la arquitectura es todavía lo que podríamos llamar un «decorado teatral» incierto, típico del siglo XIV.

Motivos que hasta ahora sólo habían aparecido en escenas secundarias dentro de las composiciones religiosas empiezan a independizarse, aunque todavía permanezcan encuadrados dentro del conjunto religioso general en su sentido más amplio. En una miniatura del Diurno Dominical de 1409, en la Laurenziana, realizada en el monasterio de Santa María degli Angeli por algún artista muy próximo a Lorenzo Monaco, vemos a unos frailes benedictinos cantando ante un libro coral en el coro de la iglesia (Lám. 196)<sup>1</sup>. Es evidente que este motivo, en ningún caso inédito —recordemos, por ejemplo, otro similar en los frescos de Rainiero del Camposanto de Pisa, de Andrea da Firenze (Lám. 74)—, obtiene, al aislarse, un intenso naturalismo, convirtiéndose en verdadera pintura de género<sup>2</sup>. Aquí ya no encontramos rastros de la fluencia lineal gótica, por otra parte tan común en las miniaturas de Santa María degli Angeli que ilustran temas religiosos. Las figuras se yerguen sobre el suelo con firmeza, sus rostros están bien diferenciados, y no pocos de ellos pueden ser retratos.

Mientras en el siglo XIV se seguían realizando representaciones monumentales del ciclo de Salvación, algunas de cuyas partes habían conseguido vida independiente, al comenzar el siglo XV tales motivos aislados adquieren un carácter puramente profano. En el siglo XIV, la inclusión sistemática de las representaciones de las Artes Liberales en un mismo plano dentro del ciclo de Salvación tenía ya no poco de innovación, pero ahora más de una vez son figuradas en pinturas totalmente independientes, como lo hace, por ejemplo, Giovanni dal Ponte en *cassoni* independientes, conservándose una de estas versiones en el Museo del Prado (Lám. 194). Distinguidos personajes, generalmente de edad, los representantes más ilustres de dichas artes, son conducidos por elegantes doncellas, que las repre-



sentan alegóricamente, a través de un campo de césped y flores hasta la Astronomía, entronizada en el centro, recibiendo todos ellos guirnaldas de manos de una serie de *putti* desnudos<sup>3</sup>. Lo que aquí vemos es, en esencia, un cortejo de parejas de amantes, elegantes y de alta alcurnia, pintadas por Giovanni dal Ponte sin el pretexto de alegoría religiosa alguna, como ocurría en otros *cassoni*, y no variando sino la indumentaria y el motivo de las guirnaldas. Al estilo gótico, tanto los hombres como las mujeres son figuras alargadas y ondulantes, con líneas quebradas en la caída de sus ropas. Las figuraciones de este género proporcionan un buen ejemplo de la tendencia a secularizar, al tiempo que a convertir en asuntos aristocráticos algunos que antes no eran sino puramente religiosos.

Podemos mencionar también las ilustraciones a la *Divina Commedia*, que no se consideraba realmente como tema profano, sino eclesiástico, por lo menos en igual proporción. En tales ilustraciones puede verse una pérdida gradual de la adhesión estricta a los tres temas de los que hemos hablado al referirnos al siglo XIV. Pero hasta los nuevos son en los más de los casos eclesiásticos y alegóricos, y, en general, estas miniaturas son acentuadamente góticas y cortesanas, cual, por ejemplo, las de un manuscrito copiado en 1413 para los Segni (Florencia, Riccardiana).

Incluso los hechos de historia contemporánea, o, por lo menos, los no extraídos de fuentes legendarias, son figurados durante estas décadas, aunque rara vez se trata de sucesos que no estén ligados de algún modo con la Iglesia. Así, por ejemplo, la serie de frescos del Palazzo Pubblico de Siena, que representan el triunfo del papa Alejandro III, que era de Siena, contra su adversario Federico Barbarroja, pintados en 1417 por Spinello Aretino por encargo de la ciudad y en honor de ésta. El encargo procedía, según se desprende del tema, de la alta burguesía sienesa que acababa de alcanzar de nuevo el poder y que era aliada del Papa, pero es característico de la debilidad ideológica de esta clase y de la tradición mucho más fuerte de la Iglesia que el asunto propuesto no esté tomado de la historia de la ciudad, sino de la del Pontificado.

Pero estos dieciséis frescos, obra tardía de Spinello, no pertenecen más que muy relativamente al arte florentino. Por supuesto, durante esos años sería difícil imaginar en el Palazzo della Signoria de Florencia temas semejantes al de la fundación de Alejandría por el Papa (Lám. 183), donde la mayor parte del fresco está ocupada por albañiles construyendo un muro y por las herramientas necesarias para ello; pero éstos y otros motivos sí podían darse en Siena en aquella época, ya que, aun entonces, conservaba un carácter relativamente democrático<sup>4</sup>, pues no sólo estaba la alta burguesía sienesa más o menos estrechamente relacionada con la pequeña, sino que —tanto como resultado de su debilidad numérica como de la ausencia de independencia interna— incluso estaba asociada con la aristocracia. De acuerdo con esta actitud, la nota dominante en estas últimas obras sienesas de Spinello no es la calidad dramática y tempestuosa de sus narraciones del Campesanto de Pisa, más bien, la atmósfera apacible y falta de todo dramatismo. Los episodios individuales se presentan en general como escenas rituales y de suerte esencialmente cortesana, siendo uno de los puntos a los que Spinello parece dar mayor importancia en estos frescos profanos —característico de su preocupación aristocrática— el colorido suave de las ricas telas circunstancialmente interpre-

tadas. En Siena describe los aposentos interiores, las más de las veces lujosas, de los dignatarios eclesiásticos y seculares (Lám. 184). Aquí, en lo que concierne a los motivos profanos, demuestra, en mucho mayor grado que en San Miniato, un extremado naturalismo de detalle, al tiempo que un tratamiento experimental en la construcción del espacio; en este respecto, está muy relacionado, aunque de modo nada sistemático, con las últimas y más avanzadas obras de Giotto, muy diferentes de las de Masaccio. Utilizando los más diversos recursos ficticios, nos muestra la sección de un interior, fortuitamente elegido, cual si se viera desde una ventana<sup>5</sup>. Pero su perspectiva es todavía ilógica, no logrando dar una sensación veraz del espacio, ya que abunda en anomalías.

Igualmente, en la misma Florencia la pintura monumental del período Albizzi no toma ningún tema profano de la historia contemporánea, sino sólo de la sagrada, y en este sentido la Iglesia tenía posibilidades ideológicas mucho mayores que la República; ésta no estaba habituada a que se representasen hechos relacionados con ella de modo profano, sin alegorías o sin la ayuda de elementos religiosos<sup>6</sup>. Sobre todo la Iglesia, enraizada en la tradición, tampoco tenía necesidad de que este nuevo género iconográfico se desviase mucho de la pintura religiosa normal, que, por otro lado, sí podía crear conjuntos compositivos basados en la historia sagrada y, con ellos, algo que fuera verdaderamente nuevo. Masaccio, por ejemplo, pintó hacia 1425 un fresco —hoy perdido— en el claustro del Carmine en que figuraba la consagración de la Iglesia por el Arzobispo de Florencia, hecho acaecido tres años antes. A juzgar por sus copias e imitaciones, estaba pintado en el mismo estilo que los frescos de Brancacci, y con su clasicismo naturalista y monumental el pintor pudo dominar el problema de retratar varias filas de espectadores, motivo por otra parte tan fácilmente proclive a la monotonía. Menos profano y más religioso, y al tiempo más «popular», es, por ejemplo, Bicci di Lorenzo, quien representó en la fachada de la iglesia de San Egidio, relacionada con el Hospital de Santa María Nueva, no tanto la consagración de dicho templo por el papa Martín V en 1420<sup>7</sup>, sino más bien el momento en que el Pontífice recibe el homenaje de los florentinos, con lo que la obra se acercaba más a la pintura religiosa (Lám. 185). Bicci es bastante más bidimensional al pintar las largas filas de figuras, así como más naturalista externamente en la reproducción del edificio que Masaccio, en el que todo el espacio estaba organizado a base de perspectiva.

Para hacer *pendant* con el fresco de Masaccio, el joven carmelita Fra Filippo Lippi tuvo que pintar en el Carmine, el año 1432, y también en *terra verde*, la Confirmación de la Regla Carmelita, que tuvo lugar el mismo año y que implicaba la regeneración de la Orden bajo la bula del papa reformista Eugenio IV<sup>8</sup>. Esta reforma, con su moral más estrecha, hacía, sin embargo, determinadas concesiones a la rutina diaria de los regulares, como la de que éstos tuvieran mayores oportunidades para hacer ejercicio al aire libre, con lo que se esperaba que los que aspiraban a ingresar en la Orden no lo dudasen por miedo a que la vida impuesta por la Orden fuese insana. Del fresco de Lippi no quedan sino pocos fragmentos, pero en primer término debía figurar, probablemente, la Confirmación de la Regla por el Papa. Los que se conservan son, sobre todo, del fondo, y muestran los benéficos resultados de la reforma en escenas tales como en la que se ve a un novicio que, aun antes de recibir la tonsura, se arrodilla ante un fraile de más edad que parece

invitarle a unirse a él, mientras otros monjes pasean por el fondo, constituido por un paisaje (Lám. 186). Así se nos manifiesta que era posible ahora el que una Orden religiosa hiciera propaganda, de modo totalmente opuesto al estrictamente eclesiástico y teológico de los frescos dominicos de la Cappella Spagnola, mostrando que la vida en la Orden era más bien amena y agradable. En este concepto hallamos una cierta tendencia burguesa, una cierta modernidad que deja suponer que Masaccio acaso viviese en parte a costa de la Orden carmelita<sup>9</sup>. En tales circunstancias, era natural que Lippi cayera bajo el influjo de los frescos de Masaccio del Carmine, con lo cual nunca volverá a estar Lippi tan próximo al gran pintor como en su primer período, y sobre todo en estos primeros frescos con sus grandiosas figuras y su acentuación de lo espacial. Sin embargo, la disposición general del fresco, con sus episodios esparcidos, no está dentro de la manera de Masaccio, sino que nos recuerda más bien el estilo fragmentario del gótico tardío de las viejas pinturas de la Tebaida<sup>10</sup>, como la de Starnina (Lám. 142). El empleo del color no está armonizado —como en Masaccio— con el modelado plástico, con lo que no se produce verdadera unidad entre el espacio y las figuras<sup>11</sup>.

Entre las realizaciones de las artes menores que refieren hechos contemporáneos y que, al mismo tiempo, guardan relación con el arte religioso, las más interesantes son las miniaturas, pintadas en 1417 o poco después, que ilustran el viaje a Palestina del dominico Pedro de Croce (fragmentos en el Metropolitan Museum de Nueva York y en la Albright Art Gallery de Buffalo)<sup>12</sup>. Es significativo de la mentalidad que concibió el relato de este viaje —o, más bien, peregrinación— el que las miniaturas traten principalmente de encuentros con el diablo, con culebras (Lám. 190) y con lobos, peligros todos de los que son librados los monjes por intercesión de Dios y de los ángeles. Con ello, tales miniaturas producen el efecto de historias religiosas y de santos, más que de un diario de viaje, siendo realizadas probablemente en un monasterio dominico y quizá por el propio viajero, y dan lugar a un estilo narrativo pero fragmentario, más bidimensional y totalmente diferente del de las miniaturas, realizadas como pinturas monumentales en pequeño, de los libros litúrgicos. En cuanto a concepto, estilo y representación espacial, son no poco similares a la pintura «popular» de la Tebaida de Starnina y se asemejan aún más a las ilustraciones de algún manuscrito de *Speculum*, aunque tengan más carácter de meras sugerencias y de dibujos coloreados a pluma que esta obra; también hay afinidad en el modo de representar los hechos unos sobre otros, cual en el caso del encuentro con el demonio, muy semejante al de la Tentación de Cristo del *Speculum*.

Pero en ningún otro caso queda tan patentemente demostrada la fluidez de la frontera entre el arte religioso y el profano como en el desarrollo del retrato durante estas décadas. La evolución más clara del retrato del donante de una pintura religiosa hasta el retrato ya independiente se hace patente en obras como el fresco de la Trinidad, de Masaccio (Santa María Novella), de hacia 1427-28, donde por primera vez —hecho importante— los donantes se representan de tamaño natural (Lám. 187). El donante y su esposa —acaso miembros de la familia Cardoni— son las únicas figuras, además de la Trinidad, la Virgen y San Juan, y están pintadas de rodillas ante unos pilares, macizas y seguras de sí mismas, sobre todo la mujer, de una solidez casi campesina. Prueba de cuán gradualmente se

abría camino este proceso, que culmina en la obra de Masaccio, la proporciona una pintura poco anterior, de 1418, con el mismo tema, pero del artista mucho más conservador Mariotto di Nardo, que está en la Colegiata de Impruneta; en ella (Lám. 188), la Trinidad sigue siendo de gran tamaño y domina a los donantes, mucho más pequeños<sup>13</sup>.

Al comenzar el siglo XV, no encontramos sino muy pocos retratos individuales, y éstos son sencillos bustos de perfil, con la indumentaria de la clase media próspera, como el de un hombre de Masaccio (Gardner Museum, Boston; Lám. 189) o los de los hermanos Matteo y Michele Olivieri, algo posteriores, de Uccello (Washington, National Gallery, y Nueva York, Colección Rockefeller, respectivamente)<sup>14</sup>. El encargo de un retrato en Florencia, cuando el protagonista no era un príncipe, sino un ciudadano particular, era el más personal que pudiera darse, y el único que no tenía que responder a más requisitos artísticos que los del cliente. Y los que hacían tales encargos en Florencia en las primeras décadas del siglo XV eran burgueses reales y verdaderos, burgueses en el sentido más avanzado de entonces, tal y como se refleja en los frescos de Masaccio<sup>15</sup>, donde no hay referencias a lo caballeresco en el traje, pero donde sí hay una deliberada sencillez y una falta de pretensiones propias del ciudadano rico. Sin embargo, poco después del período Albizzi, esto también empieza a alterarse, y los retratos femeninos, particularmente, se harán más cortesanos, más elaborados y más «preciosistas».

## E. PINTURA PROFANA

A través de estas décadas, y al ser presentados temas profanos, sobre todo los que retratan la vida contemporánea, puede advertirse el conflicto entre los ambientes burgués y aristocrático y, en relación con éste, el conflicto entre los diferentes estilos. Ahora que la clase media es más consciente de su propio poder que nunca y que en principio ha conseguido una relativa secularización de su cultura, se hace posible la representación de la vida y de las actividades de la clase media. Pero en la práctica la aristocratización ideológica del sector más acaudalado<sup>1</sup> y la imitación de esa actitud por parte de los menos ricos impiden que se lleve a la práctica de forma apreciable. De aquí que, en general, las actividades de la clase media sean suplantadas por escenas de la vida caballeresca, casi más que en el siglo XIV. Hasta el gremio de la Lana, el más rico de la burguesía, realizó un torneo, acaso para celebrar la conquista de Pisa en 1406, iconografiado en uno de los dos grandes frescos del salón de su casa gremial. Sólo en pequeñas escenas lobuladas en la parte baja y en un estilo más bien artesano se representan los diferentes procesos de la manufactura de lanas y paños, como el lavado, el tejido y el tinte<sup>2</sup>. Así, incluso en su propia casa gremial, los burgueses del tiempo atribuyen mayor importancia a costumbres imitadas de la vida feudal que a la actividad que les ha proporcionado sus riquezas.

En las pinturas de *cassoni*, el campo más genuino de la secularización del arte, se hace igualmente evidente este conflicto entre la clase media y la aristocracia, y en una manifestación como ésta, en que el gusto individual del cliente es el único factor decisivo, el punto de vista aristocrático triunfa más que nunca.

Al mismo tiempo, aún es posible en el período Albizzi —y acaso sólo entonces— el pintar dos escenas que representen una fiesta popular en un par de *cassoni* realizados con motivo de la boda de un miembro de la familia Fini con una Aldobrandini en 1417: el primero (en Cleveland), muestra el Palio (Lám. 191), la fiesta más importante de la ciudad, que tenía lugar el día de San Juan Bautista, y el segundo (en el Bargello), la procesión, que antecedia a las carreras, de los representantes de los distritos rurales dirigiéndose al Baptisterio y llevando regalos consagrados y estandartes<sup>3</sup>. Pero el pintor —y fue en el taller de Rossello di Jacopo Franchi donde se hicieron estos dos *cassoni*— se ha esforzado en describir cuidadosamente el distinguido carácter de esta procesión, con sus caballeros ricamente vestidos mandados por el «Capitano della Parte Guelfa», organizada por el gremio de mentalidad más aristocrática, el Calimala<sup>4</sup>. También ha procurado dar un toque aristocrático a las carreras al introducir grupos de personas elegantemente ataviadas, lo que no debió ser fácil para el rudo estilo del artista. Aquí, como en otros lugares, podemos observar con cuánta exactitud están tratadas las figuras bien vestidas, sobre todo las mujeres, en contraste con las otras, de un exagerado goticismo. Particularmente sorprendente es el desusado detallismo observado en el tema de la carrera y en especial el incidente, basado en observación personal, del caballo caído con el cuello estirado, cuyo jinete salta por encima de él.

Pero tales representaciones de una fiesta popular son, incluso en estas décadas, una excepción, pues en general —y sobre todo a fines del período Albizzi— las escenas de la vida contemporánea que aparecen en los *cassoni* son cortesanas: distracciones caballerescas, escenas amorosas, festividades y combates. Los motivos extraídos de las diversiones de la sociedad, como los que hemos encontrado dentro del arte monumental en el fresco del Triunfo de la Muerte, en Pisa, o en el de la Capella Spagnola para mostrar las actividades de la Orden dominica, pierden su significado eclesiástico y alegórico y se independizan, desplegando mayor profusión de detalles dentro de un molde aristocrático. Al mismo tiempo, puede verse claramente que la calidad de estos diferentes tipos de *cassoni* va mejorando, porque la aristocratización intensiva y el desarrollo cultural de la alta burguesía, y sobre todo de las familias oligárquicas influyentes, resultó en una mayor demanda de tales obras, lo que animó a artistas relativamente importantes a pintar *cassoni*, y especialmente *cassoni* con pinturas de este tipo. En los de hacia 1400, las representaciones de los placeres de la nobleza son todavía mecánicas: en dos *cassoni*, en Londres y en Castello Vincigliata, por ejemplo, se alternan respectivamente, simple y esquemáticamente, repitiéndose hasta seis veces, dos tipos de dama noble a caballo cazando con halcón, con el de otra señora y su caballero junto a una fuente del amor, ambos casos en una especie de estilo gótico primitivo<sup>5</sup>. Superior en calidad es un *cassone* posterior, de Rossello di Jacopo Franchi (Berlín; Lám. 191)<sup>6</sup>, en que se describen algunos pasatiempos rurales de la nobleza o de la clase media que la imitaba: la pesca, la captura de anguilas, la gallina ciega, los dados, el amor, música de mandolina, y un juglar haciendo bailar a un perrillo sobre una mesa. Esta modalidad gótica y «distinguida» que en el *cassone* del Palio sólo se manifiesta en grupos aislados, predomina aquí por doquier, y podemos ver claramente el esfuerzo del pintor, básicamente un artista tosco y popular, por representar un tema tan ajeno a él, con el fin de complacer los deseos de sus ricos clientes. Se

observa exactamente el mismo estilo en otro *cassone* de Rossello que representa una diversión de moda de la aristocracia feudal e internacional, es decir, una corte de amor (Washington, National Gallery). Es bien posible que esta escena, desarrollada en un jardín donde una dama corona con guirnalda a uno de los jóvenes que se arrodillan ante ella, mientras el resto de la compañía lo contempla desde el fondo, tuviese como fin ilustrar el ambiente aristocrático y de carácter franco-napolitano del *Decamerón* de Boccaccio, donde la que ha sido elegida reina corona al mejor narrador del día.

En relación con estos pintores de diversiones campestres, debemos mencionar, en razón del interesante asunto, un plato de bodas del Metropolitan Museum de Nueva York, pintado para un matrimonio distinguido<sup>7</sup>, muy probablemente por Mariotto di Nardo (Lám. 193). Representa una pareja nupcial, con traje cortesano, acompañada por otra dama, sentada sobre el suelo en medio de un paisaje montañoso escuchando cómo un pastor toca la flauta mientras otro le señala haciendo muecas y gestos grotescos<sup>8</sup>. Los pastores músicos —motivo tan familiar en el arte religioso de la Anunciación de los pastores y en el de San Joaquín, así como en las representaciones de meses— quedan trasplantados al fin a la pintura profana. El plato en cuestión está pintado a la manera esquemática habitual en Mariotto di Nardo, y también en Rossello, aunque la indumentaria de la pareja nupcial se aparta más de ella que las montañas y las flores, introducidas y dispuestas únicamente con fines decorativos. Como pintura es importante, dado que nos presenta por primera vez en Florencia los caracteres contrapuestos, pero complementarios al mismo tiempo, de la gente de ciudad y del campo. Requisito previo para concebir semejante escena es el conocimiento por parte del elemento urbano de los goces de la vida rural, conocimiento adquirido por la creciente costumbre de residir en el campo-idea que cultivaron y refinaron las poesías pastorales de Petrarca. Pero en este proceso de refinamiento no constituye estorbo ninguno el tipo del campesino «cómico», normal ya en la literatura y en el arte europeo del siglo XIV y aún más del XV; es decir, el campesino despreocupado, alegre, zafio y un poco estúpido que la aristocracia y la población urbana de la misma mentalidad, dueñas de las propiedades campestres, solían explotar.

La modalidad cortesana y gótico-tardía de los *cassoni* alcanza su culminación en cuanto a su acento estilístico y a su calidad a fines del período Albizzi y en los primeros años del gobierno de Cosme de Médicis, es decir, hacia 1430-40, ya que en la esfera aristocrática de esta pintura esa acentuación podía desarrollarse mucho más libremente que en el arte religioso, pues era su campo ideal de acción, tanto por el asunto como por el tipo de cliente. No sólo los *cassoni*, sino también los platos y cofres de bodas, también usados como regalos, son una abundante y detallada fuente de información en cuanto a las costumbres y fiestas aristocráticas. No siendo la vida de esta clase media que imitaba a la vieja aristocracia feudal sino la creación de un mundo de ensueño en la tierra y una proyección idealizada de la vida aristocrática de tiempos pasados, en estas pinturas es también un sueño aristocrático lo que se representa. Así, esta tendencia hacia un ambiente ligeramente arcaico queda reflejada en un estilo también ligeramente arcaico: la pintura tiende hacia esa modalidad porque la vida había tomado también esos derroteros. Una y otra vez nos encontramos con esos caballeros y damas que ya vimos durante los

años veinte en las tablas de Gentile, pero que desde entonces se han elegantizado, se han hecho más alegres y estilísticamente más góticos, aproximándose al arquetipo y al ideal del más elevado gusto florentino, es decir, a Francia, revirtiendo, por ejemplo, a las aristocráticas figuras de las *Très Riches Heures du Duc de Berry*. En una obra florentina típica de este estilo, un plato de bodas (Lám. 198) en que figura un cortejo de gente elegante divirtiéndose, antes en la Colección Figdor de Viena —y el tema podría también ser considerado como una especie de Jardín del Amor alegórico—, hallamos una escena realmente impregnada de esa espontánea y encantadora delicadeza que Rossello con tanto esfuerzo trató de conseguir en los *cassoni* de Berlín y de Washington. Dos caballeros y una dama atraviesan danzando la escena, otro toca un arpa, y varias parejas de enamorados se besan y abrazan entre los árboles junto a la fuente; todos ellos son jóvenes que no parecen saber que haya otro propósito en la vida que el de dedicarse a los placeres y a lucir sus lujosos trajes, minuciosamente reproducidos. Para los miembros de la sociedad distinguida, los detalles de la indumentaria eran de la mayor importancia, pues eran —toda vez que las leyes cívicas suntuarias no iban en contra más que de la ostentación de lo menos noble— como un emblema de su riqueza y de su elevado rango social. En estos *cassoni*, y, sobre todo, en este plato de bodas, los elegantes están solos, pues es exclusivamente para ellos para quien idean ese estilo idealizado, alegre y a modo de cuento de hadas, tan de su gusto, que no consiste sino en desarrollar al máximo esas tendencias sólo sugeridas en las historias religiosas del Maestro del Bambino Vispo o del Maestro del Juicio de París (Lám. 176), o en el plato ya visto de la Historical Society de Nueva York (Lám. 182). En este plato tan relacionado con esas tendencias, las doncellas y los jóvenes quedan dentro del rizado ritmo lineal gótico, estando su elegancia y su largura aún realzadas por el tocado. Las escenas se disponen unas sobre otras, la composición se alza de modo vertical ofreciendo en conjunto un aspecto plano y decorativo en que los árboles y flores componen como un tapiz de follaje; de las conquistas del naturalismo de la alta clase media no queda ya sino un eco liviano e indirecto.

Este período produjo también miniaturas profanas, estrechamente relacionadas con los temas de los *cassoni* y de los platos de bodas, y en las que, naturalmente, domina el mismo estilo intenso, aristocrático y gótico tardío, como las que ilustran un manuscrito de la Laurenziana, que contiene una serie de *canzoni* con notaciones musicales<sup>9</sup>, seguramente, de las que amenizaban las diversiones comentadas. Estas miniaturas no son sólo los retratos de determinados músicos<sup>10</sup>, sino también decoraciones marginales, relacionadas con los temas de cada una de las *canzoni* que, como éstas, representan escenas de distracciones cortesanas. Así, en una de ellas figura, entre ornamentaciones grotescas, una doncella elegantemente ataviada con una antorcha, símbolo del amor, acercándose a un joven de igual elegancia que se arrodilla ante ella. Los cuellos de los trajes altos y doblados hacia arriba acentúan el ritmo lineal del gótico que domina toda esta composición<sup>11</sup>.

Hay cierto número de *cassoni* que tienen por tema cuentos italianos, sobre todo, las universalmente conocidas *novelle* de Boccaccio, siendo interesante advertir la selección de los temas ilustrados en estos casos.

En dos *cassoni* compañeros, muy antiguos, de hacia 1400 (Museo del Bargello y Col. Harris de Londres), realizados para la boda de un tal Alessandrini, se refiere

la historia boccacciana del sultán Saladino y del mercader de Pavia y su esposa, no sólo como ejemplo de fidelidad conyugal, sino indudablemente también porque ofrece la oportunidad de presentar tipos orientales: los caballeros, el príncipe y todos sus suntuosos ropajes, en los que se observa cierta tendencia gótica. Las representaciones de figuras orientales, consideradas como pintorescas y fantásticas, añadían el consiguiente interés derivado del intenso tráfico comercial que por entonces comenzaba a tenerse con Oriente. Este interés se manifiesta, entre otras obras, en un *cassone* que está en Altenburg, posterior en fecha al que acabamos de citar, pintado por el Maestro del Bambino Vispo, en que figura un combate de caballería entre musulmanes<sup>12</sup>. Los jinetes moros dan a la batalla —tema favorito del gusto aristocrático— mayor interés aún y la fluida lineación gótica, que coordina y satura toda la movida escena, es la expresión formal adecuada para ese gusto. Las posibilidades que el ritmo gótico lineal ofrece para exagerar la función ornamental de la línea, sugerida por Spinello en sus frescos de batallas del Campesanto de Pisa (Lám. 84), se acentúan ahora de modo extraordinario, a la manera de las miniaturas francesas cortesanas, o, dentro de lo florentino, a la de la fantástica pintura del Viaje de los Magos, de Lorenzo Monaco (Lám. 145). Y si en ésta se eligió un tema religioso tan desusado, precisamente para poder utilizar el ritmo lineal gótico de forma también desusada, el Maestro del Bambino Vispo, en su *cassone* —los motivos de los jinetes son afines a los de la obra de Lorenzo—, está totalmente libre de restricciones religiosas, y puede permitir a sus caballos y jinetes entrelazarse y curvarse en el torbellino de una fantasía sin trabas<sup>13</sup>.

Los cuentos de Boccaccio son en su mayor parte demasiado burgueses para prestarse a una iconografía tan cortesana y caballeresca como la que hemos visto en las historias de Saladino figuradas en el *cassone* de Altenburg. Y tal tratamiento era aún menos posible en las escenas de Boccaccio que tenían lugar en un escenario tan diferente del «feudal» como era el puramente burgués, tal como ocurre en el caso del joven que se introdujo en casa de su amada metido en un ataúd, tema que, en razón de su motivo amoroso, se consideró apropiado para un cofre de bodas, conservado en Edimburgo (Lám. 195). El artista, a mi entender Rossello di Jacopo Franchi, ha utilizado de nuevo el mismo estilo oscilante entre lo aristocrático y lo burgués, no mostrando el idioma goticista sino en determinados momentos, igual que en el *cassone* del Palio (Lám. 191), pues un tema tan vigoroso, procedente de la jocosidad burguesa y florentina, no se prestaba fácilmente a lo gótico y plenamente aristocrático. Otro tanto puede decirse, con pocas excepciones, de muchas de las otras historias de Boccaccio, siendo ésta indudablemente la razón por la que las ilustraciones boccaccianas se hacen cada vez menos frecuentes durante el siglo XV. Los temas que las sustituyeron fueron aventuras caballerescas y las historias clásicas que el propio Boccaccio había reunido en sus libros latinos, muy apropiadas para ser ilustradas en estilo cortesano.

Antes de referirnos a la ilustración y a la traducción de lo antiguo a los *cassoni*, mencionaremos el hecho significativo de que los más grandes y más famosos autores florentinos del siglo XIV, cuando aparecen representados personalmente en estos cofres, como a veces ocurre, suelen mostrar un talante gótico, más o menos aristocratizante, pero también en cierto modo popular. Una tabla que está en el Fogg Museum de la Universidad de Harvard, de Giovanni dal Ponte, aunque data

de su último período, cuando estaba vagamente influido por Masaccio, representa todavía a Dante y a Petrarca de modo gótico, de forma similar a la de las figuras de las Artes Liberales en el *cassone* ya mencionado. Pero es en especial la figura de Petrarca<sup>14</sup>, ya que éste se aproxima más a lo cortesano que Dante o Boccaccio, la que aparece curvada por el ritmo gótico, y su interpretación cortesana se puede ver también en el primer *cassone* dedicado a ilustrar sus textos<sup>15</sup>. En éste vemos uno de sus *Trionfi*, los Triunfos de la Fama (h. 1400, Munich, Col. Mog.), mezclado con motivos de sus *Viris Illustribus* y de la *Amorosa Visione* de Boccaccio<sup>16</sup>. Hombres y mujeres también cabalgan junto a la Fama para recibir sus laureles formando un tumulto bidimensional de figuras distinguidas y vestidas a la moda, y entre ellas algunas de la Antigüedad, medio desnudas, como Hércules, o vestidas, cual Aquiles.

En cuanto a la Antigüedad, de este mismo período data su aparición como fuente independiente de temas artísticos.

Es natural que un artista tan avanzado como Donatello hubiese utilizado ya motivos antiguos expresándolos en un lenguaje formal afín a la Antigüedad, pero en nuestro período tales motivos, como los *putti* cantores y músicos de la pila bautismal de Siena, pertenecían todavía al dominio de la estatuaria religiosa y estaban más o menos subordinados al conjunto sacro de que formaban parte, siendo posible que el *putto* del Bargello no se hiciera expresamente para la fuente y que quedara fuera de dicho conjunto; pero, en general, las obras de tema profano independiente tomado de la Antigüedad datan seguramente del período posterior a su viaje a Roma en 1433<sup>17</sup>.

El número de manuscritos de nuestro período que contienen obras de autores clásicos y miniaturas ilustrándoles aumenta extraordinariamente en comparación con el siglo XIV, pero en su mayoría se limitan a retratos más o menos esquemáticos del autor, sin importar que éste fuera Aristóteles o Virgilio. Sin embargo, los temas principales de los *cassoni*, sus historias amorosas, en contraste con los frescos que decoraban las paredes de las casas de la clase media a fines del siglo XIV, que eran, generalmente, cuentos franceses caballerescos, se toman ahora de la mitología griega y romana, siendo esto una innovación importante, indicadora de que la ideología de la Antigüedad, al hallar buena acogida en el sentimiento nacional de la clase media, ganaba terreno y se iba haciendo más familiar. Al mismo tiempo, no es menos importante el hecho de que la ideología de estas ilustraciones sea feudal y clásica, es decir, adecuada a este tipo peculiar de cliente y a este tipo de pintura; los encargos eran hechos a los talleres, que a veces empleaban métodos bastante artesanos, por la clase media rica y aristocratizante, no siempre avanzada, pero culta hasta cierto punto, con ocasión de sus bodas, y llevaban siempre el escudo de aquel para quien iban destinados. Aquí la Antigüedad es algo a la vez arcaico y distinguido, y aparece en los *cassoni* como un mundo de ensueño particularmente elegante, aristocrático y mundano. Pero a este respecto no debe olvidarse que las fuentes de estas narraciones clásicas y amorosas no son los autores mismos —por ejemplo, Ovidio o Virgilio—, ya que los textos correspondientes no eran conocidos por los clientes en la mayoría de los casos y mucho menos por los talleres en que se pintaban, sino que se trataba de versiones popularizadas; éstas se encontraban en obras de escritores del siglo XIV como Dante, Petrarca y, sobre

todo, Boccaccio —especialmente en su especie de enciclopedia *De genealogiis deorum*—, y en las antologías italianas, cuyos motivos clásicos derivaban de la *Gesta Romanorum* medieval<sup>18</sup>. Esta situación cultural de los clientes y de los artistas para con la Antigüedad nos ayuda a comprender por qué la mitología y la historia clásica, como las historias de Diana y Acteón, el Juicio de Paris o Tarquino y Lucrecia, proporcionaban tan sólo el pretexto para llevar a cabo ilustraciones semejantes a las ya mencionadas, o más bien idealizaciones de la vida aristocrática contemporánea, esto es, de las fiestas, placeres y aventuras amorosas de los sectores distinguidos de la sociedad. Fueron raros los intentos de representar a los héroes de la mitología antigua a la manera clásica, por eso, en lo más de los casos, aparecen vestidos como caballeros y damas cortesanas, a la moda contemporánea, o en una forma idealizada, principalmente como se les representaba en las cortes de Francia y del norte de Italia, que simbolizaban para la clase media florentina de mejor cuna el ideal de la vida. Así, por ejemplo, en los *cassoni* de Giovanni dal Ponte con varias parejas de amantes, es imposible discernir si se han tratado de figurar héroes clásicos como Paris y Helena, o Teseo y Ariadna, o bien medievales y caballerescos como Tristán e Isolda o Arturo y Geneveva.

Probablemente el autor más típico de temas antiguos ilustrados a lo cortesano sea el Maestro del Juicio de Paris, así llamado por el plato o *tondo* de bodas por él pintado hacia 1430 y ahora en el Bargello (Lám. 199), y cuyos retablos y escenas religiosas ya hemos comentado. Aquella mentalidad cortesana y aristocrática que aparecía relativamente indicada, más que abiertamente expresada, en dichas obras, pudo desarrollarse libremente en sus pinturas de temas profanos y antiguos. La transición entre ambos géneros se ve en un *cassone* de este artista que ilustra la historia de Judith, antes en el mercado artístico florentino<sup>19</sup>, escena del Antiguo Testamento, pero que en el género de los *cassoni* era un nexo entre el arte religioso y el profano. Creemos que en ninguna otra obra —incluso ni en aquellas en que se referían las diversiones de la sociedad aristocrática—, se sobrepasa el entusiasmo con que el autor pinta, unas veces fielmente y otras idealizándolas, en las escenas procedentes de la Antigüedad, los trajes de los florentinos elegantes y sobre todo de las damas, probablemente francesas. Tanto es así, que éste parece haber sido el principal objetivo de sus obras en el ya mencionado *tondo* del Juicio de Paris o en el de la Col. Cook de Richmond, en el que figura el Rapto de Helena (Lám. 197). En la primera esto se manifiesta en las tres diosas, en la segunda en las doncellas de Helena que, ricamente ataviadas, forman un grupo en que todas están de perfil en posturas parecidas; recuerdan por su aspecto exterior a la dama vestida con la llamada hopalanda, el traje de gala de las mujeres nobles, que aparece a modo de espectadora en la Presentación en el Templo de Gentile (Lám. 129). Sin duda el gusto por la acentuación de los vestidos lujosos le viene al Maestro del Juicio de Paris de Gentile, en un espíritu muy afín al de las *Très Riches Heures du Duc de Berry*; pero, mientras que en Gentile esa dama de suntuoso atavío no es sino una figura accesoria, una espectadora del hecho sacro, en el Maestro del Juicio de Paris toda la narración del suceso clásico está supeditada al efecto producido por la juxtaposición de los trabajados trajes de las figuras principales. En el Juicio de Paris, éste está de pie delante de ellas, y éstas reaparecen en el fondo del mismo cuadro con igual atuendo cuando Eris les lanza la manzana. A pesar de la semejan-

za entre ambas escenas, los ropajes en el Juicio de Paris están más trabajados aún en sus detalles que en Gentile: grandes cuellos bordados que les caen sobre los hombros envuelven a las damas, mientras de los costados les cuelgan largas colas de armiño y lazos de encaje sobre los trajes, que van provistos de guarniciones recamadas, y en el ingenioso peinado de trenzas llevan diademas de plumas, o, como en el caso del Rapto de Helena, grandes tocas redondas. Las figuras, en íntimo contacto con los trajes, se han hecho mucho más altas y esbeltas —quizá no haya en el arte florentino canon semejante—, al tiempo que se agudiza la curva gótica de sus posturas, con lo que el efecto total se hace extremadamente heráldico. Efecto este que no se pierde ni cuando hay movimiento, como en el grupo en que se ve a Paris raptando a Helena. La misma impresión goticista de las figuras la procura la libertad con que están tratados los objetos naturales y el espacio, como, por ejemplo, las plantas estereotipadas que no tienen relación con el suelo, los animales bidimensionales, la falsa perspectiva de la fuente o las capas espaciales superpuestas. El pintor, ciertamente importante y de un refinamiento indudable, con sus delicados y luminosos colores, no se preocupa demasiado de la exactitud al representar la Naturaleza, pero sí se interesa por los detalles individuales en tanto caen dentro del terreno de la vida cortesana. En cuanto al naturalismo orgánico, este maestro significa un decidido retroceso respecto de Gentile, y no digamos de Masaccio, aunque por otro lado no sea tan puramente bidimensional y decorativo como el autor del plato de bodas de Figdor. Su arte es en el fondo una popularización superficial y encantadora de las realizaciones de otros artistas.

Está muy claro que en los círculos para los que se realizaban los *cassoni* pintados, este tipo de arte y la Antigüedad que en ellos se representaba eran un grato pasatiempo del que deseaban disfrutar sin complicaciones ni problemas. Aun cuando en algunos *cassoni* de esta época —por ejemplo, en el de Diana y Acteón— aparecen desnudos femeninos, sin embargo, en las obras del Maestro del Juicio de Paris el tema antiguo carece de eficacia pictórica suficiente para hacer que las deidades aparezcan desnudas y las presenta como damas de corte<sup>20</sup>. En general, estos pintores de *cassoni* no se interesaban por los temas derivados de lo antiguo en razón del naturalismo lógico o de la estructura compositiva del arte clásico, pero, según vimos, este interés por lo antiguo sí se dio en los artistas de principios del siglo XV representativos de la mentalidad de la clase media avanzada y capaces de expresarla, tanto en pintura como en escultura, en encargos monumentales debidos al municipio, a los gremios o a individuos especialmente avanzados de la clase media. Así, mientras el conocimiento y el estudio de lo antiguo implicaban en ellos una secularización y racionalización del arte religioso, tanto en contenido como en forma, el papel jugado por la Antigüedad en el arte profano de las pinturas de estos cofres es —paradoja evidente— generalmente mucho menos idóneo. En este arte menor, donde el gusto personal y cotidiano de numerosos miembros de la clase media aristocratizante encuentra su expresión, se llega a la Antigüedad, como hemos visto, a través de una cultura cortesana y aristocrática, transformándola en un cuento de hadas de un pasado «noble» y de una aristocracia «más antigua»: y, así, los cuentos clásicos se convierten, en los *cassoni*, en leyendas caballerescas<sup>21</sup>. Estilísticamente, por lo tanto, estas pinturas, sobre todo las de los años treinta, y, por encima de todas, las realizadas por el Maestro del Juicio de

Paris, constituyen, en su mayoría, juntamente con las representaciones idealizadas de la vida contemporánea de la clase media aristocratizante, un punto culminante en el estilo cortesano florentino del gótico tardío, reforzando y reinterpretando desde este punto de vista el estilo de Lorenzo Monaco, de Gentile y hasta del Maestro del Bambino Vispo; y en ninguna otra parte es el influjo de lo cortesano francés y borgoñón tan fuerte como en el caso de los cofres comentados.

La imitación de lo antiguo contiene en sí misma varios elementos y posibilidades y el reducirla a un común denominador es tan difícil como lo sería el intentar hacerlo con el Renacimiento. Los varios sectores sociales del período renacentista y las generaciones aisladas dentro de los mismos difieren absolutamente en sus conceptos de la Antigüedad; cada uno ve en ella algo diferente, la utiliza de vario modo y le da diferentes formas en los diversos tipos de pintura.



#### 4. Posición social de los artistas criterios coetáneos acerca de su arte

Durante el período Albizzi, la mayoría de los artistas conservaban, en general, la misma posición que en el siglo XIV. Seguían siendo considerados como artesanos y sus carreras artísticas se desarrollaban dentro de los gremios. El tipo de obra de arte y los requisitos artísticos de los clientes seguían siendo los que determinaban principalmente el método de trabajo, tanto si se trataba del trabajo colectivo de un taller como de la realización de un solo artista. Aunque el trabajo individual se dé ahora más frecuentemente que en el siglo XIV, y, consiguientemente, las personalidades se destaquen más claramente que antaño <sup>1</sup>, de todas suertes el trabajo colectivo siguió siendo muy frecuente incluso en los encargos de retablos <sup>2</sup>, pero aún más, por ejemplo, en los talleres productores de *cassoni*. En general, la libertad artística estaba muy limitada, pues incluso en los contratos de Ghiberti y Donatello con los gremios de banqueros y lenceros concernientes a las estatuas de San Mateo y de San Marcos para Orsanmichele (1410 y 1419), se establecía expresamente que dichas obras tendrían que ser tal y como desearan los clientes (*chome alloro parva* en el caso de Donatello, *in chel modo et forma che sia di loro piacere* en el de Ghiberti) <sup>3</sup>. La dependencia económica del artista también continuaba siendo muy notable, y precisamente porque jamás se había ocupado de los problemas económicos de los artistas, la Compagnia di S. Luca pudo sobrevivir cuando en 1419 otras muchas fueron suprimidas. Los honorarios de los artistas habían subido ciertamente desde el siglo XIV, pero no de modo muy apreciable <sup>4</sup>, y en cuestiones económicas, los que solían salir perdiendo eran los artesanos que tenían que producir los *cassoni*. Giovanni dal Ponte, por ejemplo, tuvo que pasar ocho meses en prisión por deudas, en 1424, porque sus clientes no le pagaban; pues incluso los hombres más ricos de Florencia como los Adimari, Uzzano, Quaratesi, Spini, Strozzi, Tornabuoni y Rucellai eran muy malos pagadores <sup>5</sup>. Hasta un artista tan altamente considerado como Ghiberti, que trabajaba con muchos aprendices y jornaleros, estaba enteramente atado de pies y manos en el contrato del San Mateo, encargado por el gremio de banqueros <sup>6</sup>, como se desprende de los documentos conservados. En estos casos no había derechos recíprocos; el gremio de banqueros era el que establecía todo lo referente a materiales, pago, plazo y método de trabajo, y en él residía la única posibilidad de apelación en las diferencias que pudieran surgir entre ambas partes <sup>7</sup>. Así también, en el contrato para el San

Marcos entre Dantello y los lenceros, se establecía que el pago quedaba enteramente a discreción de los clientes.

Con todo, tuvieron lugar ciertos cambios en cuanto a la consideración con que se trataba a los artistas, o, por lo menos, a los artistas de la clase media superior que realizaban encargos importantes. Porque, a medida que el arte iba adquiriendo cierto carácter burgués y profano, aumentaba la importancia que se concedía a las ideas independientes de los seglares respecto al arte, y, además, como algunos artistas llegaban a elevarse socialmente del rango del artesanado hasta el de la clase media, todo el concepto del arte comenzó a evolucionar lentamente. Los amplios puntos de vista del círculo Bruni-Niccoli sobre el valor de la literatura, aparte de su contenido religioso, y sobre la importancia del estilo y la forma de la construcción retórica, que formaron la base de la estética clasicista del futuro<sup>8</sup>, no sólo se aplicaron abiertamente al arte, sino que tenemos la impresión de que en la práctica ya estaban presentes en algunas de las obras de los artistas más avanzados. Además, algunas ideas que los humanistas compartían, ideas capaces de complementarse mutuamente y formadas ya en la segunda mitad del siglo XIV, se aplicaban expresamente en teoría ahora a principios del siglo XV y en el apogeo de la clase media superior, al arte y a los artistas. Nos referimos, en términos generales, a ideas ya discutidas, como la estimación para con los letrados y los cultos, el desprecio por la acumulación de dinero, la importancia atribuida al estudio y el significado de la enseñanza de lo clásico. Frases tomadas de la literatura científica y filosófica de la Antigüedad se aplican ahora también al arte, y a éste se le aproxima a la ciencia, dándosele así más categoría y una posición social más alta. Y, finalmente, la teoría del orgullo nacional florentino, la de que Florencia era la heredera de Roma, se asoció con el arte.

El resumen y la coordinación más clara de estas ideas puede encontrarse en el historiador y comentarista de Dante Filippo Villani (sobrino de Giovanni, † h. 1405), y concretamente en sus *De Origine Florentiae et de eiusdem famosis civibus*, escritos en los últimos años del XIV o en los primeros del XV. Una gran innovación es introducida por este humanista, que en realidad era de ideas relativamente conservadoras, cuando, al hablar de ciudadanos famosos de su ciudad natal, da por primera vez una larga relación de los principales artistas florentinos trecentistas, caracterizándolos individualmente<sup>9</sup>. Es también muy notable que, en contraste con los anticuados puntos de vista oficiales y eclesiásticos, que señala anteriormente, mantuviese, como esencia del arte, el principio de la imitación de la Naturaleza, derivado de la literatura antigua, porque en este caso, en el humanista, ya no se trata de una receta práctica como las de Cennini, sino de un principio. Filippo Villani, amigo de Salutati, elaboró ese concepto histórico procedente en lo esencial de Petrarca, que es Boccaccio quien lo aplica por primera vez al arte y que subsiste desde entonces, de que el arte antiguo se había perdido en el transcurso de los siglos y que, por lo tanto, los artistas florentinos, particularmente Giotto, habían hecho que el arte volviese al estudio de la Naturaleza y con ello al principio fundamental de la Antigüedad; y precisamente por eso atribuía Villani tanta importancia a los pintores florentinos. En su obra describe a Giotto, a quien se debía tan notable acierto, como un hombre culto y de profunda erudición<sup>10</sup>, con lo que enaltecía la posición social de este artista, al tiempo que definía su

esfuerzo como encaminado a alcanzar la fama más que la riqueza, punto de vista bien singular en lo que se refiere tanto al usurero Giotto como a los humanistas tan amantes del dinero. Villani, que no era artista, insistía aún más que el pintor Cennini en que la pintura, para la cual el *altum ingenium* era necesario, debía tener igualdad de derechos con las artes liberales<sup>11</sup>.

Los artistas, que por este período empezaban a separarse de la masa de artesanos, eran, al mismo tiempo, los más interesados en cuestiones científicas y técnicas. Lo que primeramente fue maestría técnica, se puso cada vez más al servicio de la innovación científica basada en el conocimiento teórico<sup>12</sup>, pues era mediante el establecimiento de un fundamento teórico y científico con lo que el arte podía alcanzar una posición social más elevada, podía independizarse de la artesanía, y así los que lo practicasen podían elevarse de la condición de artesanos aproximándose a la clase media superior. En este sentido jugaban parte muy importante los estudios técnicos y matemáticos de Brunelleschi, y particularmente los que versaban sobre perspectiva. Este arquitecto e ingeniero, que tan profundamente interesado estaba en cuestiones técnicas y matemáticas y que había demostrado la aplicación de la perspectiva lineal a la pintura, trabajaba ya con científicos teóricos. En cuanto a Masaccio, Donatello, Uccello y Ghiberti, se interesaban también por las mismas cuestiones, es decir, por la técnica, por la óptica y por la perspectiva.

Ahora, Ghiberti, muy relacionado con el círculo de Cosme de Médicis y de Niccolò Niccoli, cuya biblioteca utilizaba, se puso a escribir un libro realmente científico, los *Commentarii*<sup>13</sup>, en el que se proponía exponer la base teórica del arte con sus reglas y leyes, acentuando constantemente su importancia de acuerdo con las nuevas ideas racionalistas. El propósito principal de su libro era contribuir a elevar la posición social y la educación del artista, procurando sobre todo hacer accesible a sus colegas su conocimiento científico en el terreno de la óptica, la perspectiva, la anatomía y la teoría de la proporción. Y no sólo deseaba divulgar los resultados de su propia experiencia, sino también hacer asequible al arte contemporáneo los hechos y la gran cantidad de material práctico de los escritos antiguos sobre arte, hasta entonces casi desconocidos por los artistas<sup>14</sup>; incluían en él, naturalmente, a Vitrubio (redescubierto por Poggio) y a Plinio (del que un manuscrito completo había sido adquirido por Cosme de Médicis a instancias de Niccoli) con toda su riqueza de hechos y de ideas. Pero aunque Ghiberti sabía latín, escribió su libro en italiano, el idioma de los talleres de artistas, siendo el primero en traducir las historias de Plinio sobre artistas antiguos. Incluye también la primera autobiografía de un artista<sup>15</sup> con descripciones de sus propias obras<sup>16</sup> y comienza con un largo pasaje sobre la insignificancia de adquirir riquezas en comparación con los tesoros de las ciencias y artes. Esta ideología de idealización de sí mismo, iniciada por Petrarca y derivada de la Antigüedad (Vitrubio), fue recogida ahora por los artistas al relacionarse con la clase media superior y con los humanistas de manera más consistente de lo que había hecho Cennini previamente. Ghiberti da también una relación de los artistas del siglo XIV, es decir, de sus antepasados espirituales<sup>17</sup>, y no encuentra que haya contradicción entre su valoración de la estatuaría antigua y su alabanza del gótico sienés trecentista, del mismo modo que su arte era una mezcla de clasicismo y de gótico tardío. Para Ghiberti, aún más que para Filippo Villani, Giotto era el artista que había reconducido el



arte a la Naturaleza y restaurado sus principios, perdidos desde la Antigüedad, y ésta, la Naturaleza y las leyes artísticas son tratadas más o menos explícitamente por Ghiberti de modo similar. Ya hemos visto la preparación de esta ideología en Filippo Villani, pero de modo práctico, sobre todo, en la evolución del propio arte y en las obras de los artistas firmemente clásicos.

Estas ideas y teorías de Ghiberti son claras señales del nuevo pensamiento artístico relacionado con el científico, así como de la autoseguridad profesional del artista, y ésta es la gran importancia histórica de los *Commentarii*. Pero Ghiberti no se identificó con la tarea científica por él propuesta, ya que su modo de pensar no era tan sistemático y racional como el de Brunelleschi. Su libro es una mezzolanza de antiguallas y novedades<sup>18</sup>, combinadas completamente, como lo era su propio arte, y sobre todo la segunda puerta del Baptisterio. En especial el comentario tercero, el que Ghiberti considera más importante y que contiene la parte más científica del libro, es una mezcla confusa y a menudo mal interpretada de diversas fuentes antiguas y musulmanas<sup>19</sup>. Su teoría de la proporción se basa principalmente en Vitrubio, su anatomía deriva de Avicena y su conocimiento óptico de Ptolomeo y Witelo<sup>20</sup> y del texto árabe de Alhazen<sup>21</sup>, pero entre tan varios préstamos se hallan también algunas ideas personales e históricamente nuevas.

Por lo demás, Ghiberti, que da noticia en su libro de descubrimientos de obras antiguas, fue uno de los primeros coleccionistas de estatuaria clásica y otro tanto se puede decir, no sólo de los humanistas como Niccoli y Poggio, sino también de Donatello. Y puede decirse a este propósito que Poggio fue el primero en enumerar los monumentos antiguos de Roma todavía existentes (*Ruinarum ubi Romae descriptio*), siendo Brunelleschi y Donatello los primeros artistas que marcharon a Roma con el exclusivo propósito de estudiar el arte antiguo.

Por consiguiente, es posible hablar en este período de ciertos artistas «burgueses», en el sentido estricto de la palabra, como eruditos y técnicos, en oposición a los artistas artesanos que, sin embargo, todavía formaban la masa de los practicantes del arte. Ahora bien, el origen social de esos artistas modernos no era la clase artesana exclusivamente, pues ya eran muchos los que procedían de la clase media y que practicaban su profesión por convicción y porque tenían talento para ello. Masaccio, por ejemplo, era hijo de un notario, bien que provinciano, y Brunelleschi procedía de una familia rica y noble, y aunque no debemos olvidar que éste y lo mismo Ghiberti y Donatello fueron originalmente orfebres, estos artistas burgueses se consideraban ya en varios aspectos hombres de ciencia, relacionados con hombres de alta educación científica de la clase media superior<sup>22</sup>, por lo que su posición social y su reputación iban en aumento<sup>23</sup>. Algunos de ellos se hicieron muy famosos, como Brunelleschi con la cúpula de la catedral, que había de convertirse en símbolo de la ciudad, o Donatello, con su estatua de la *Dovizia* que se alzaba en el Mercato<sup>24</sup>. Brunelleschi fue elegido en 1425 representante de su barrio en la Signoría, y Ghiberti para el consejo de Buonomini, en 1444<sup>25</sup>. Estos artistas tenían además auténtica conciencia cívica, lo que en dichas décadas implicaba un particular énfasis desde el punto de vista del empresario, no siendo fortuito que Brunelleschi con ayuda exterior consiguiera deshacer la huelga de los obreros que trabajaban en la catedral y disminuirles los salarios. Ghiberti, por su parte, compró a bajo precio una finca de una familia patricia empobrecida y, al adminis-

trarla, demostró ser un agudo negociante, muy entendido tenedor de libros. Además de hacer evidente su orgullo por la posesión de esta propiedad.

Era natural que esta conciencia diese lugar a un aumento de la conciencia profesional del artista<sup>26</sup>. La libertad artística de Ghiberti había aumentado evidentemente desde la realización del relieve para el concurso de la primera puerta del baptisterio, cuya configuración era objeto de exacta prescripción, a la de los relieves para la segunda puerta, es decir, de 1401 a 1425. Ya vimos que Ghiberti no estaba sujeto al programa de Bruni, y él mismo dice de estos relieves: «Me permiti realizarlos con las manos libres de la manera que me pareció mejor, de modo que pudieran alcanzar el más alto grado de perfección y de rica ornamentación». Aunque este explícito orgullo no se muestre sino en un caso excepcional, otros varios artistas, como Donatello y Masaccio, disfrutaban también de una libertad artística que no había sido posible hasta entonces. Y fueron esta libertad artística y su mentalidad superburguesa ulterior, mucho más acusada en un artista tan sensible y avanzado que en la mayoría de los de la misma clase, las que hicieron posible que Masaccio llegase a crear un estilo superburgués y racionalista que sus contemporáneos fueron incapaces de comprender plenamente.

### Introducción

<sup>1</sup> Así estaban colgados en el momento de escribir este libro, antes de la segunda guerra mundial.

<sup>2</sup> Hace algún tiempo, en dos ensayos («Studien zur Gotik im Quattrocento», *Jahrb. der Preuss. Kunstsg.*, XLVI, 1925; «Gedanken zur Entwicklung der Trecento-und Quattrocento-Malerei in Siena und Florenz», *Jahrb. für Kunstwiss.*, II, 1924-25) intenté hacer la distinción entre estas dos corrientes principales. Extendiendo el uso de la terminología de Wölfflin sobre el cinquecento, apliqué también el término «clásico» al estilo paralelo del quattrocento. Hoy consideraría más apropiado llamar a ambos estilos —tanto al de Masaccio como al de Rafael— «clasicistas», aunque en realidad me importa menos la nomenclatura estilística que las raíces y orígenes de los distintos estilos.

<sup>3</sup> Como Dvorak ha señalado, los hechos económicos siempre arrojan luz sobre el total desarrollo del arte, aunque sólo sea indirectamente. Hablando del arte de los van Eyck señalaba que la historia del arte no ha ofrecido hasta ahora ninguna explicación sobre su súbita emergencia; eran desconocidas las fuentes de la nueva cultura burguesa, de las cuales el arte era un producto, dado que la creciente importancia de Flandes «sólo se mencionaba en libros de historia económica que nunca lee nadie». Según están hoy las cosas, los datos para el mejor conocimiento y comprensión de los orígenes del Renacimiento suelen encontrarse tanto en libros generales de economía histórica como en los referentes a la historia del arte.

<sup>4</sup> La descripción de la segunda mitad del siglo XIV tendrá que ser comparativamente más amplia, dado que el poder relativo de las distintas fuerzas sociales estaba continuamente cambiando, en contraste con la mayor estabilidad de comienzos del siglo, para la que basta una explicación menos detallada.

<sup>5</sup> Como el sentimiento religioso juega un papel tan importante en la formación del panorama general, he creído conveniente resumir su historia desde un período considerablemente anterior al del arte que nos ocupa; el conocimiento de la evolución del sentimiento religioso desde el comienzo del período del auge de la clase media es esencial para una comprensión del subsiguiente desarrollo. Lo mismo se puede aplicar, según mi creencia, a la historia económica y social.

<sup>6</sup> Para abreviar, he omitido en la sección histórica muchos hechos y detalles interesantes que pudieran haber servido para esclarecer el tema e incluso para modificar algunos de sus aspectos. Una mayor simplificación habría conducido a falsificar los hechos.

<sup>7</sup> Sin embargo, no he hecho esta distinción en aquellos casos donde sin ella se pudiera obtener una visión más amplia de un artista determinado.

<sup>8</sup> Aunque la mayor parte de los artistas solían ser de humilde nacimiento, sus obras reflejaban a menudo el ambiente de clases más elevadas a cuyo servicio estaban empleados. Se comprenderá que cuando uso la expresión de «artista de la alta clase media» me refiero al que retrata el ambiente de esta clase social.

<sup>9</sup> En cuanto a la plástica anterior al siglo XIX, la historia del arte no ha prestado sino escasa atención a la cuestión de si una directriz artística determinada había sido comprendida por el público en general o únicamente por ciertos sectores de éste, y, en tal caso, por cuáles.

<sup>10</sup> Cuando se comparan estilos pertenecientes a diferentes sectores sociales, característicos también de dispares intenciones artísticas, el concepto subjetivo de «calidad» no conduce a menores extravíos que los que pudiera ofrecer una vara de medir. Sin embargo, calificativos como los de «duros», «yerto»,

etc., no podrían evitarse actualmente para designar el arte de estratos sociales relativamente bajos; mas, si se utilizan aquí aisladamente, sólo será para una más fácil inteligencia de lo dicho. Con las diferencias de calidad sólo se puede especular cuando las intenciones artísticas son idénticas.

<sup>11</sup> He consagrado mayor espacio al examen de los estilos complicados, como el de la democrática segunda mitad del siglo XIV, que a los estilos claros, que pueden ser fácilmente comprendidos incluso si están relacionados con personalidades artísticas de primera fila.

<sup>12</sup> Habría sido de gran ayuda que estuvieran publicadas algunas ilustraciones, especialmente dibujos populares a pluma. La investigación histórica del arte se ha limitado casi enteramente a los cuadros y precisamente a los de ciertas cualidades; en cambio los otros han permanecido prácticamente desconocidos e ignorados.

<sup>13</sup> No tengo intención de dar una respuesta dogmática a las muchas y disputadas cuestiones sobre atribución y cronología (como, por ejemplo, la irritante discusión sobre el autor de los frescos de San Francisco en Asís); sólo quiero mantener la línea general del desarrollo.

<sup>14</sup> Desgraciadamente, sólo ha aparecido una parte de la gran obra básica sobre la pintura florentina del siglo XIV del Dr. Offner.

<sup>15</sup> Todo lo que se ha conseguido ha sido en gran parte debido a la iniciativa del Warburg Institute.

<sup>16</sup> En los casos en que no me ha sido posible indicar el autor del encargo, he intentado por lo menos proporcionar el nombre de la iglesia o monasterio para el que ha sido realizada la obra. Incluso este dato puede arrojar alguna luz sobre el propósito con que se hacía el encargo, y, en todo caso, su conocimiento ofrece una base para futuras investigaciones sobre el asunto.

<sup>17</sup> Por otra parte, me he visto obligado frecuentemente a tomar ideas y hechos importantes de las fuentes originales o de otras materias especializadas y presentarlos de nuevo, abreviados y simplificados, para servir al propósito de este libro.

Habría sido demasiado larga una lista completa de las obras consultadas, debido a la gran variedad de asuntos tratados. Por consiguiente, he mencionado sólo aquellos libros y ensayos con los cuales estoy en deuda por las ideas y hechos fundamentales que me han proporcionado, o que ofrecen la mejor literatura informativa sobre el particular; también he indicado algunos libros más recientes y menos conocidos si contienen material que aún no ha entrado a formar parte del conocimiento científico general. Expresamente han sido omitidos los libros de amplio enfoque. He citado menos bibliografía en la sección de historia del arte, donde he seguido una línea propia, que en las otras secciones, donde he tenido que depender bastante más de ayudas exteriores.

## Los fundamentos siglo XIV y principios del XV

### Historia económica, social y política

<sup>1</sup> Este estudio de la historia social y económica de Florencia está basado principalmente, lo mismo en sus hechos que en sus conclusiones, en las investigaciones de R. Davidshon y A. Doren. Ver Davidshon, *Geschichte von Florenz* (Berlín, 1896-1927); Doren, *Entwicklung und Organisation der Florentiner Zünfte im 13. und 14. Jahrhundert* (Leipzig, 1897); *Die Florentiner Wollentuch-Industrie vom 14. bis zum 16. Jahrhundert* (Stuttgart, 1901); *Das Florentiner Zunftwesen vom 14. bis zum 16. Jahrhundert* (Stuttgart, 1908); *Italienische Wirtschaftsgeschichte* (Jena, 1934). Dado que he hecho uso constante de estos libros, no procede multiplicar las referencias. También he consultado obras especializadas, las más importantes de las cuales figuran en estas notas.

<sup>2</sup> Como las preocupaciones militares de la ciudad disminuían, la demanda de lienzo decrecía en favor de la lana. Véase M. Weber, *General Economic History* (Trad. ingl., Londres, 1931).

<sup>3</sup> A esta suma deben ser añadidas las altas cifras de los paños importados por la industria Calimala. Es casi imposible calcular, ni siquiera aproximadamente, el valor del florin con relación a nuestros días; sólo por comparación de los precios vigentes entonces y ahora podemos arrojar luz sobre la materia. En Inglaterra, a principios del siglo XIV, el florin valía oficialmente tres chelines.

<sup>4</sup> Estas son las cifras proporcionadas por el gran comerciante y cronista del tiempo Giovanni Villani. Fueron aceptadas por R. Davidshon (*op. cit.*); «Blüte und Niedergang der Florentiner Tuch-Industrie», *Zeitschr. für die ges. Staats- Wissenschaften*, 1928) y por A. Doren (*Florentiner Wollentuch-Industrie*). G. Hermes («Der Kapitalismus in der Florentiner Wollen-Industrie», *Zeitschr. für die ges.*

*Staats-Wissenschaften*, 1916) cree que son exageradas. Pero el resultado de la controversia entre Hermes por un lado y Doren y Davidshon por otro no hace más que confirmar que las cifras de Villani son fidedignas, incluso cuando haya que rebajarlas un poco. Colonia, la mayor ciudad de Alemania, produjo solamente 12.000 piezas de tela en 1372. En la importantísima ciudad de Estrasburgo, la producción era de 1.800 a 2.000 piezas.

<sup>5</sup> Las Cruzadas propiciaron las relaciones comerciales entre los mercaderes italianos y los países de Oriente. Hasta ese momento habían sido los bizantinos los únicos intermediarios. Véase, para más detallada referencia, L. Brentano, *Die Anfänge des modernen Kapitalismus* (Munich, 1916), y J. Strieder, *Studien zur Geschichte kapitalistischer Organisationsformen* (Munich, 1925).

<sup>6</sup> La agricultura de Florencia no producía el grano suficiente para abastecer la ciudad. Esta era la razón de que la exportación de grano de Nápoles y el mantenimiento de buenas relaciones con los gobernantes angevinos fueran de tanta importancia para ella.

<sup>7</sup> Véase la nota 3.

<sup>8</sup> «La organización capitalista alcanzó su más alto desarrollo durante toda la Edad Media en la industria textil florentina» (Doren, *Florentiner Wollentuch-Industrie*).

<sup>9</sup> La racionalización de los negocios fue facilitada en Florencia por la temprana introducción de la teneduría de libros de registro simple.

<sup>10</sup> Por ejemplo, en 1315 los agentes florentinos compraron toda la lana de 200 monasterios ingleses para años posteriores.

<sup>11</sup> Estos precios tan desacomodadamente altos fueron probablemente la causa de que la Calimala fuera casi suplantada por la Lana.

<sup>12</sup> A. Saporì, *Una Compagnia di Calimala ai primi del Trecento* (Florencia, 1932) rebajó un tanto el coste de transporte y los beneficios.

<sup>13</sup> El nombre genérico de los cambistas durante los siglos XIII y XIV era el de «toscanos». En 1338 había cerca de ochenta *bureaux de change* en el Mercato Nuovo. Sólo los Peruzzi tenían dieciséis sucursales entre Londres y Chipre durante la primera mitad del siglo XIV.

<sup>14</sup> Al principio, los mercaderes apoyaban a los señores feudales, que seguían viviendo por el sistema de trueque, con préstamos destinados a sufragar su continua necesidad de dinero; luego aceptaron sus estados como fianza, y, finalmente, se apropiaron de ellos.

<sup>15</sup> Los banqueros florentinos podían así ofrecer más garantías de la lealtad de Florencia que los sieneses —que eran sólo unas pocas familias— de la de Siena, más pequeño-burguesa y gibelina. Los sieneses que eran todavía los principales banqueros de la Curia en la primera mitad del siglo XIII, en la segunda fueron gradualmente desposeídos por los florentinos. Véase: G. Schneider, *Die finanziellen Beziehungen der Florentiner Bankiers zur Kirche 1285-1304* (Leipzig, 1899).

<sup>16</sup> Los banqueros florentinos también consiguieron establecer los contactos mercantiles necesarios con los poderes seculares que necesitaban dinero, sobre todo con los príncipes, en los numerosos países en donde habían penetrado primero como recaudadores de los diezmos papales.

<sup>17</sup> M. Meltzing, *Das Bankhaus der Medici und seine Vorläufer* (Jena, 1906).

<sup>18</sup> Las levas eclesiásticas, empleadas enteramente para los fines políticos del papado, particularmente en su lucha contra el Emperador, se convirtieron en ley de costumbre, teniendo su origen en los primeros impuestos que para las Cruzadas creó la Curia, de manera que la ficción de que el dinero era empleado para los gastos de las Cruzadas perduró hasta fines del siglo XIII. Véase C. Bauer, «Die epochen der Papstfinanz» (*Hist. Zeitschr.*, 128, 1928).

<sup>19</sup> Debido al cisma de Avignon y a la oposición de los grandes estados europeos contra el método de las levas eclesiásticas, decayó este sistema, pero el impuesto de beneficios cada vez que determinados cargos pasaban a otra persona —particularmente en tiempos de Juan XXII— proveyó un sistema que lo sustituyera. Este nuevo sistema tributario, sin embargo, fue menos lucrativo y regular que el anterior.

<sup>20</sup> Pero el interés del 15 por 100 era admitido legalmente y con la aprobación de la Iglesia. Véase A. Saporì, «L'interesse del danaro a Firenze nel Trecento» (*Archivio Storico italiano*, Ser. VII. Vol. X, 1928).

<sup>21</sup> Un proverbio florentino de la época dice así: «Venticinque per cento è niente, cinquanta per cento passa tempo, cento per cento è buon guadagno».

<sup>22</sup> En caso de necesidad, la Curia les compelió a pagar sus deudas.

<sup>23</sup> Por ejemplo, durante el último cuarto del siglo XIII la suma total de los diezmos del papado era tres veces mayor que la renta del Rey de Francia.

<sup>24</sup> Algunas veces, no obstante, necesitaban dinero para subyugar al poder feudal y para la organización de un servicio burocrático civil.

<sup>25</sup> R. Ehrenberg, *Capital and finance in the Age of the Renaissance* (Tard. inglesa, Londres, 1928).

<sup>26</sup> Además, los mercaderes florentinos en el extranjero estaban constantemente expuestos a los peligros de expulsión o encarcelamiento.

<sup>27</sup> El promedio anual de beneficios de los Bardi era aproximadamente de 20 por 100 (sobre el 25 por 100 durante los años entre 1310 y 1320) y el de los Peruzzi de 16 por 100. Las casas bancarias también extraían beneficio de los príncipes al proporcionar a sus cortes perlas y piedras preciosas. El esplendor de la corte inglesa, por ejemplo, sólo pudo ser posible gracias a los prestamistas florentinos.

<sup>28</sup> Para las razones adicionales, véase A. Saporì, *La crisi delle compagnie mercantili dei Bardi e dei Peruzzi* (Florencia, 1926). Véase también págs. 48 y siguientes.

<sup>29</sup> Véase también la nota 6.

<sup>30</sup> Para un detallado resumen de esta lucha véase G. Salvemini, *Magnati e Popolani* (Florencia, 1899).

<sup>31</sup> La Calimala, a la que pertenecían originariamente todos los importantes mercaderes de Florencia, fue organizada en fecha tan temprana como el comienzo del XII. La mayoría de los restantes gremios mayores data de la primera mitad del siglo XIII. Los cinco gremios intermedios fueron organizados en 1282, los nueve gremios menores en 1287.

<sup>32</sup> Padres e hijos, e incluso los parientes más distantes, se hacían responsables de las acciones de otros.

<sup>33</sup> El poder del partido güelfo estaba basado principalmente en el hecho de ser los propietarios de un tercio de las propiedades gibelinas confiscadas.

<sup>34</sup> Es significativo que originalmente, durante el siglo XIII, estos fueran llamados simplemente *Mercatanti*, pues eran de hecho los mercaderes.

<sup>35</sup> Eran conocidos simplemente como *le famiglie*.

<sup>36</sup> En fecha tan tardía como 1317, los estatutos de la Lana prohibían a sus miembros salir fiadores de ningún noble.

<sup>37</sup> En 1355 el partido güelfo declaraba en sus estatutos: «La gloria de una ciudad depende del número de sus caballeros, y su honra se merma cuando disminuye el número de ellos.»

<sup>38</sup> En los *Ordinamenti di Giustizia* la burguesía revolucionaria aún se llamaba a sí misma orgullosamente «plebeyas».

<sup>39</sup> Los extranjeros requeridos en Florencia para cubrir los altos cargos de *Podestà* o *Capitano del Popolo* tenían que poseer el título de caballeros y además debían ser güelfos.

<sup>40</sup> Era también una costumbre favorita la de recibir la Orden de Caballería de un príncipe extranjero e incluso de un noble feudal toscano, lo cual era permisible si se pertenecía al partido güelfo, porque a pesar de que éste había sido constituido contra la aristocracia gibelina, más tarde fue sólo nominalmente opuesto a ella. Los comerciantes gibelinos, además de adquirir el título de caballeros de cortes extranjeras, conseguían también los de canciller o proveedor del rey, así como feudos y estados, especialmente en el reino de Nápoles. Recuérdense las irónicas observaciones de Boccaccio (*Corbaccio*) y Sacchetti acerca de los mercaderes y burgueses intelectuales que aspiraban a convertirse en caballeros y tomar parte en los torneos.

<sup>41</sup> Sacchetti señala sarcásticamente que todo burgués que pase unos meses o semanas como castellano en un castillo se hará pintar un escudo ex profeso para él.

<sup>42</sup> Por ejemplo, hasta 1330, aunque no después de este año, los priores o decanos tenían que vivir, mientras ejercieran el oficio de su cargo, una vida espartana y completamente aislada, durmiendo sobre paja y prescindiendo de todo lujo.

<sup>43</sup> Davidsohn, *op. cit.* Por ejemplo, en 1338 fue promulgado un decreto que prohibía a las niñeras y a las criadas llevar vestidos que alcanzaran hasta el suelo. Como proveedora del mercado interior, la pequeña burguesía también estaba económicamente interesada en la abolición de las leyes sobre el lujo.

<sup>44</sup> N. Rodolico, *Il Popolo minuto* (Bolonía, 1899).

<sup>45</sup> G. Scamarella, *Firenze allo scoppio del tumulto dei Ciompi* (Pisa, 1914).

<sup>46</sup> Esta alianza de la pequeña burguesía y la nobleza era especialmente habitual en Siena.

<sup>47</sup> El sistema de la deuda pública estaba altamente desarrollado en Florencia. En contraste con los préstamos sin interés forzoso de los príncipes, Florencia había introducido los préstamos de interés forzoso y voluntario en una fecha muy temprana. De especial importancia para la administración financiera de la ciudad fue la institución del Monte Comune, en la que fueron finalmente consolidados

todos los empréstitos del Estado en 1343. Véase B. Barbadoro, *Le finanze della repubblica fiorentina* (Florencia, 1929).

<sup>48</sup> Esto se puede aplicar también al gremio de dos comerciantes de lienzo, uno de los gremios menores, donde los trabajadores eran menos numerosos que en los gremios textiles mayores.

<sup>49</sup> Además de Doren, véase también G. Bonolis, «Sull'Industria della Lana in Firenze» (*Archivio Storico italiano*, XXXII, 1903).

<sup>50</sup> Por otro lado, en los gremios menores, los miembros que gozaban plenos derechos sobrepasaban en número a los que no los tenían.

<sup>51</sup> De los 90.000 habitantes, probablemente no llegaban apenas a 4.000 los que gozaban de derechos políticos. De las 14.000 personas que Davidsohn calcula estarían empleadas en la industria de la lana, en 1378 (hubo un sensible descenso de población después de la epidemia), 13.000 carecían de tales derechos.

<sup>52</sup> Solamente los que producían cien piezas de paño por año eran elegibles para el consulado. (Estatuto del gremio de la Lana de 1338).

<sup>53</sup> Nadie que trabajara el mismo el telar era considerado como miembro de la Lana.

<sup>54</sup> Esta sección, relativamente próspera, en la que podían ser incluidos los tintoreros de la Calimala y de la Seta, era la única de Florencia que tenía posibilidades de prosperar económica y socialmente.

<sup>55</sup> El mismo Estado (*Statuto del Podestà* de 1322-25), así como el Estatuto de la Lana (1317, 1338, 1355) prohibió las reuniones de *sottoposti*, incluso las de carácter religioso o la celebración de funerales. Cualquiera que llegara a más de diez trabajadores era ilegal. Cualquier transgresión del Estatuto significaba la expulsión y la imposibilidad de encontrar empleo. Sin embargo, en la época del movimiento democrático de mediados del siglo se crearon algunas organizaciones religiosas y sociales formadas por elementos del gremio de la Lana, aunque estaban estrechamente vigiladas. Véase N. Rodolico, «The Struggle for the Right of Association in Fourteenth-century Florence» (*History*, 1922).

<sup>56</sup> «La supremacía económica de la ciudad, basada en la industria, se consiguió gracias a la explotación de la mal remunerada mano de obra proletaria» (Doren, *Florentiner Wollentuch-Industrie*).

<sup>57</sup> Los salarios de los trabajadores se pagaban exclusivamente en moneda de plata cuyo valor bajaba continuamente debido a la mala acuñación. Además de recibir bajos salarios, los obreros a veces se encontraban sin empleo una gran parte del año.

El enorme número de desheredados lo demuestra el hecho, según los cálculos de Davidsohn, de que, en 1330, de las 90.000 personas que formaban la población, 17.000 vivían de la mendicidad, sin contar a los vergonzantes, y a los que se albergaban en los hospitales.

<sup>58</sup> Por ejemplo, el gremio de la Lana mantenía un notario que había de ser extranjero, un bailío especial (*Uffiziale forestiere*) cuyo deber era ejecutar todas las sentencias; tenía además que ocuparse de que fuera encarcelado en la cárcel del gremio cualquier trabajador sospechoso de deslealtad; también tenía el derecho de recurrir a la tortura. La Calimala, la Seta, el Cambio y el Linaioli (los lenceros) también tenían cargos semejantes. Los trabajadores que estuvieran ligados a sus patronos eran devueltos a sus talleres a la fuerza. Véase R. Pöhlmann, *Wirtschaftspolitik der Florentiner Renaissance* (Leipzig, 1878).

<sup>59</sup> El duque revocó también las leyes suntuarias, medida política siempre popular entre las clases menos acaudaladas que es contra quienes iban dirigidas. Como resultado, estos sectores también comenzaron a vestirse a la usanza francesa, moda que los caballeros habían adoptado al comenzar el gobierno del duque, que era francés. También mandó celebrar torneos, hecho que incrementó su popularidad.

<sup>60</sup> Cuando, en 1346, un gran número de trabajadores inmigró a Florencia y se enroló en los gremios menores, el partido güelfo intentó imponer una medida según la cual los que no hubieran nacido en Florencia o no fueran hijos de florentino no podían desempeñar ningún cargo, dado que no podían demostrar que fueran güelfos (el pretexto inmediato fue la marcha sobre Italia de Enrique VII de Inglaterra). A las clases bajas se les llamaba ahora gibelinos con objeto de excluirlas del poder. Nada puede explicar mejor la transformación habida en las clases medias superiores que esta reversión en el uso de los nombres que habían tenido su origen en una mentalidad revolucionaria.

<sup>61</sup> Aunque resulte irónico, viniendo de una organización tan apegada a la nobleza, los ciudadanos que no agradaban a las clases gobernantes eran declarados gibelinos o *grandi* (magnates), por el partido güelfo, en una *ammunizionè* o amonestación, lo que les incapacitaba para cualquier cargo público. Esto se hizo muy habitual después de 1357, cuando la llegada del emperador Carlos IV a Italia proporcionó el pretexto.

<sup>62</sup> Es significativo que, precisamente en esta época, los banqueros florentinos no ejerciesen una influencia exclusiva en las finanzas del Papa, sino que estuviesen obligados a compartirla con otros. El Papa lanzó un interdicto ordenando el destierro de los mercaderes florentinos de todos los países de Europa. Entonces, el partido güelfo consiguió que Santa Catalina de Siena, que apoyaba, naturalmente, la autoridad del Papa, no sólo predicara contra la guerra, sino que apoyara en sus sermones las *ammonezzioni* por las cuales el partido conseguía ir debilitando a la pequeña y media burguesía. Los Alberti, que se ocupaban de las finanzas del Papa, consiguieron que terminara la guerra por un compromiso. Véase cap. 3.

<sup>63</sup> Es característico de la falta de independencia de la pequeña burguesía y de los trabajadores imitar las costumbres de los caballeros; para celebrar su victoria fueron nombrados caballeros sesenta y cuatro ciudadanos, la mayoría ricos, aunque algunos eran pequeños burgueses, a petición de los gremios menores (incluidos en ellos estaban los Médicis y Alberti ya mencionados). Después de la revuelta de los trabajadores, treinta y uno de estos «caballeros del *ciompi*», como eran sarcásticamente llamados, fueron nombrados, además, *Cavalieri del Popolo* por el sínodo de los caballeros, en presencia de la Signoría, con objeto de legalizar su situación.

<sup>64</sup> Rodolico, *La Democrazia fiorentina nel suo tramonto* (Bologna, 1905).

<sup>65</sup> Muchos de los *ciompi* huyeron a Siena, donde gobernaba la pequeña burguesía.

<sup>66</sup> Esto había de incluir también los bienes personales.

<sup>67</sup> En vista de esto se intentó rebajar los intereses de los empréstitos de Estado, e incluso devolver capital a los que lo suscribían.

<sup>68</sup> J. Temple-Loader y G. Marcotti, *Sir John Hawkwood* (Londres, 1899).

<sup>69</sup> Los *condottieri* estaban siempre del lado de la nobleza, por simpatía personal, o de la alta clase media, de la que podían esperar buena remuneración.

<sup>70</sup> A consecuencia de la inmigración de buen número de tejedores de Flandes y de Alemania a finales del siglo XIV, especialmente hacia el año ochenta, tras el fracaso de los levantamientos de Flandes, Holanda y el Bajo Rin, los salarios bajaron aún más después de la revuelta de los *ciompi*, y las mujeres florentinas fueron totalmente excluidas del mercado laboral. A estos trabajadores extranjeros se les podía privar de los derechos de asociación y explotar más fácilmente que a los trabajadores florentinos. Véase A. Doren, *Deutsche Handwerker und Handwerkerbrüderschaften im mittelalterlichen Italien*, (Berlín, 1903).

<sup>71</sup> Lo distintos que los gremios menores se sentían con respecto a los trabajadores no especializados está patente en la moción propuesta en 1379 por los posaderos, uno de los gremios menores, pidiendo que fuera declarado día de fiesta nacional y religiosa el que señaló el aplastamiento de la revuelta de los *ciompi*. Véase Rodolico, *op. cit.*

<sup>72</sup> En 1385, y con la ayuda del gobierno florentino, fue también derrotado en Siena el poder de la pequeña burguesía. Los trabajadores florentinos no sólo habían encontrado refugio allí, sino que la ciudad les sirvió de base para intentar recobrar el poder en Florencia.

<sup>73</sup> Además, el ciudadano no tenía ninguna obligación de proteger al campesino.

<sup>74</sup> Como hemos señalado, el campo florentino no producía el suficiente grano para abastecer a la ciudad.

<sup>75</sup> Debido a que los campesinos también habían intentado organizarse para llevar a cabo huelgas, se les hicieron algunas concesiones en la época de la revuelta de los *ciompi*, a fin de que no se aliaran con los trabajadores de la ciudad. Véase Rodolico, *cit. op.*

<sup>76</sup> Nuevos procedimientos fueron introducidos en la fabricación de la seda, principalmente por los maestros güelfos, que, habiendo sido expulsados de su ciudad natal de Lucca, acudieron a Florencia en 1314 dando gran impulso a la industria florentina de la seda.

<sup>77</sup> Después del Concilio de Constanza, el Papa se vio obligado a depender, en materia de finanzas, del Estado Papal, principalmente.

<sup>78</sup> Por ejemplo, los Strozzi, la familia más rica de Florencia, tenía, en 1427, 53.000 florines invertidos en tierras y 45.000 en empréstitos de Estado, pero su capital en circulación sólo ascendía a 15.000 florines.

<sup>79</sup> P. Pieri, *Intorno alla Storia dell'Arte della Seta a Firenze* (Bologna, 1927).

<sup>80</sup> Por ejemplo, el estatuto de 1428 legislaba que el trabajador tenía que anunciar la terminación del contrato con cuatro meses de anticipación, mientras que el patrono no tenía esa obligación.

<sup>81</sup> En 1422 había setenta y dos *bureaux de Change* en el Mercado Nuovo de Florencia, y la moneda en circulación alcanzaba diariamente alrededor de los dos millones de florines.

<sup>82</sup> Para más detalles, véase A. Rado, *Maso degli Albizzi* (Florencia, 1926).

<sup>83</sup> De los 620.000 florines a que, según las declaraciones del impuesto del *catasto* de 1427, ascendía la renta total de la población florentina, 101.400 pertenecían a Palla Strozzi.

<sup>84</sup> La Mercanzía, el tribunal supremo comercial, compuesto exclusivamente por miembros de los cinco grandes gremios mercantiles, se iba transformando ahora en el órgano del poder del Estado contra los gremios individuales y principalmente en una especie de tribunal supremo contra los gremios menores.

<sup>85</sup> Entonces se intentó reducir el número de gremios menores para así destruir los últimos restos de su influencia. La tentativa falló debido a la resistencia de Giovanni de Médicis.

<sup>86</sup> Ver capítulo 3, pág. 67.

<sup>87</sup> La guerra contra Lucca, no obstante, debe ser considerada, en parte, como una lucha por los cereales.

<sup>88</sup> Arezzo era muy importante para el comercio florentino, dado que el control de la ciudad aseguraba libre tránsito.

<sup>89</sup> Ph. Monnier, *Le Quattrocento* (París, 1901).

<sup>90</sup> Los bienes muebles e inmuebles también estaban sujetos a impuestos, pero los gastos de subsistencia estaban exentos. Véase H. Sievking, «Die kapitalistische Entwicklung in den italienischen Städten des Mittelalters» (*Vierteljahresschr. für Sozial und Wirtschaftsgesch.*, VII, 1909).

<sup>91</sup> El torneo se celebraba todos los años en el día del aniversario de la conquista de Pisa, la fiesta de San Dionisio.

<sup>92</sup> G. Salvemini, *La Dignità cavalleresca* (Florencia, 1896).

<sup>93</sup> Cosme de Médicis y su hermano Lorenzo heredaron de Giovanni bienes raíces valorados en 39.000 florines, además de inversiones y préstamos sobre el capital mercantil cuyo valor ascendía a 140.000 florines.

<sup>94</sup> Por ejemplo, hicieron que la ley promulgada bajo la influencia de la facción Albizzi para excluir de los cargos a aquellos que estaban atrasados en el pago de sus impuestos, les beneficiase pagando de su propio bolsillo los impuestos de aquellos cuyo apoyo deseaban o esperaban.

<sup>95</sup> B. Dami, *Giovanni Bicci dei Médici* (Florencia, 1899).

<sup>96</sup> Uno de los cargos aducidos por la acusación era que cincuenta y cinco años antes la familia Médicis había estado asociada con los *ciompi*. Vale la pena señalar que Rinaldo degli Albizzi, el caudillo del clan gobernante, había propuesto aliarse abiertamente con la nobleza al objeto de mantenerse en el poder —dato típico de la inclinación que la alta burguesía manifiesta hacia la aristocracia durante todo el período—, del mismo modo que anteriormente el propio Cosme había intentado asegurar su apoyo.

<sup>97</sup> La decadencia del capitalismo en toda Italia, y de la democracia asociada con él, se hizo mucho más patente durante la segunda mitad del siglo XV: el gobierno de los «tiranos» no se generalizó hasta este período en que Florencia también se sometió a él. No podemos tratar aquí de su desarrollo. Esta forma de gobierno variaba mucho en las distintas partes de Italia, presentando numerosas gradaciones entre un absolutismo ilustrado y un gobierno de tipo *condottieri*; había diversas combinaciones de estructura más o menos capitalista que, muy frecuentemente, adoptaban sistemas de tipo feudal gracias a los cuales el gobernante se mantenía en el poder. El gobierno de los Médicis de Florencia, que comenzó con Cosme, fue una combinación de varios de estos elementos.

## Ideas políticas, económicas y sociales

<sup>1</sup> Debemos mencionar una vez por todas algunos libros de importancia sobre el asunto. Aquel del que he hecho mayor uso es el de F. Engel-Janosi, *Soziale Probleme der Renaissance* (*Beihfte zur Vierteljahresschr., für Sozial- und Wirtschaftsgesch.* Stuttgart, 1924). Esta obra no sólo describe el pensamiento social y económico de la época, sino que pone a discusión sus conexiones con las condiciones del momento. Con respecto al pensamiento político, esta relación es el tema de algunas observaciones de F. Ercole en *Da Bartolo all'Althusio; Saggi sulla Storia del pensiero publicistico del Rinascimento* (Florencia, 1932). en lo que respecta a las doctrinas de la Iglesia, y especialmente al tomismo, el libro que me ha sido más útil es el de E. Troeltsch, *The Social Teaching of the Christian Churches* (Trad. inglesa, Nueva York, 1931). Hay algunas observaciones muy justas de carácter general en A. v. Martin, *Sociology of the Renaissance* (Trad. ingl., Londres, 1944). La mayor parte de las opiniones

políticas y muchas de las económicas y sociales, del período que tratamos, derivan de la literatura clásica. Pero indicar las fuentes en todos estos casos hubiera hecho estas notas excesivamente extensas, y solamente las doy cuando hacer referencia a sus orígenes parece de especial interés.

<sup>2</sup> Según Aristóteles, los ciudadanos deberían vivir, no del comercio y de las transacciones comerciales, sino de la renta de la tierra, de los recursos del país. Aristóteles, que vivió como forastero en Atenas bajo la protección del gobernador aristocrático feudal Antipater, macedonio, estaba mal dispuesto hacia las clases acudadas de negocios que gobernaban la ciudad y, en general, hacia su creciente comercialización. A pesar de ello, él fue quien hizo el primer análisis sistemático de los problemas económicos, particularmente del dinero y el comercio.

<sup>3</sup> R. Kaula, *Theory of the Just Price* (Trad. ingl., Londres, 1940).

<sup>4</sup> Según R. B. y A. J. Carlyle, *A History of Medieval Political Theory in the West*, (Edimburgo, 1928) esto significa la dependencia de los príncipes de la ley feudal.

<sup>5</sup> Los estatutos del gremio de Calimala de 1301 también indicaban, por otro lado, bastante abiertamente cómo podía ser soslayada la prohibición de interés. Los cónsules de la Calimala pactaban de antemano con los frailes que hacían las inspecciones para asegurarse de que los miembros del gremio que transgredieran la ley serían absueltos.

<sup>6</sup> Algunas veces el interés estaba cubierto por un aumento nominal en la suma total de dinero prestado, o se prestaban bienes en vez de dinero, calculando entonces por encima de su valor. Los libros de cuentas de Peruzzi, por ejemplo (publicados por A. Saporì, Milán, 1934), contienen una gran variedad de tal terminología sustitutiva.

<sup>7</sup> El novelista Sacchetti cuenta jocosamente la historia de un predicador que, para aumentar su escasa grey, anunció al final de su sermón, que la próxima vez que predicara demostraría cómo era permisible cobrar interés; ese día llenaba la iglesia una gran muchedumbre.

<sup>8</sup> La Iglesia conocía desde hacía mucho tiempo el punto de vista intelectual que iba racionalizando metódicamente la vida. (Véase *Regla* de San Benito para la vida monástica). Desde el punto de vista de la historia de la filosofía, esto era una herencia clásica, el estoicismo de la clase media.

<sup>9</sup> Por lo tanto, aunque la doctrina de todos los escritores eclesiásticos es fundamentalmente parecida, cada nueva palabra, cada sutil matiz y, sobre todo, los diferentes argumentos empleados, tienen su importancia, incluso en la ley canónica, las definiciones están construidas cuidadosamente para dejar abiertas muchas posibilidades de usura. Véase G. Salvioli, «La dottrina dell'usura secondo i canonisti e i civilisti italiani dei secoli XIII e XIV» (*Studi giuridici in onore di C. Fadda*, Nápoles, 1906).

<sup>10</sup> El comercio de Florencia con Oriente, que abarcaba una gran proporción del total, no encontró dificultad alguna con la Iglesia, que consideraba permisible todo beneficio siempre que se comerciase con infieles.

<sup>11</sup> G. Ricca-Salerno, *Storia delle Dottrine finanziarie in Italia* (Palermo, 1896).

<sup>12</sup> Dominici favorece también el que se mantuviese cierta diferencia entre los varios estratos en materia de atreudo; las clases inferiores no debían ostentar demasiado lujo.

<sup>13</sup> «Si Dios te dice, Sé rico, o Guarda tus riquezas, entonces guárdalas; si te dice, Huye de ellas, vuélvete pobre; y si El te dice otra vez Busca nuevamente tus riquezas, obedeces» (*De Regola Governi*).

<sup>14</sup> Este punto está ampliamente discutido en la obra de E. Schreiber, *Die Volkswirtschaftlichen Anschauungen der Scholastik seit Thomas v. Aquin* (Jena, 1913), y E. Salin, «Kapitallehre von der Antike zu den Physiokraten» (*Vierteljahrsschr., für Sozial- und Wirtschaftsgesch.* XXIII, 1930).

<sup>15</sup> De aquí que encontremos a San Bernardino de Siena invocando la autoridad de Duns Escoto, que vivió siglo y medio antes que él.

<sup>16</sup> La tesis de Marsilio de que la jerarquía de la Iglesia era una institución creada por el hombre, fue declarada herética por la Curia.

<sup>17</sup> Egidio Romano, general de los frailes agustinos y jurista político de Bonifacio VIII, ya no estaba en favor, como Aquino todavía lo estaba en cierto modo, del Estado feudal basado en el libre servicio; prefería el Estado civil basado en la ley romana. Véase A. Dempf, *Sacrum Imperium* (Munich, 1929). El derecho canónico, codificado en los siglos XII y XIII, y la literatura en él basada, se entrelazaban estrechamente con el derecho romano. Nos llevaría demasiado lejos mostrar con detalle hasta qué punto aceptaba la iglesia, con el fin de demostrar su supremacía, el principio de soberanía del pueblo tomado de la Antigüedad, mucho antes de que esto fuera anticipado por Marsilio. Agrueguemos que la Curia era, quizá, la única institución de la época en la que los cargos eran provistos de modo relativamente democrático, basándose en el talento de cada uno.

<sup>18</sup> Para mayor detalle véase M. Grabmann, «Studien über den Einfluss der aristotelischen Philo-

hien auf die mittelalterlichen Theorien über das Verhältnis von Kirche und Staat» (*Sitzungsberichte der Bayer. Akad. der Wiss. Phil.-Hist. Abt.*, 1934). Remigio fue también maestro de Dante en la escuela prioral de Santa María Novella. Véase G. Salvadori, *Sulla vita giovanile di Dante* (Roma, 1906). Sin embargo, los puntos de vista políticos de Dante, como florentino émigré, expresados en su *De Monarchia*, dirigida contra Bonifacio VIII y condenada por la Curia, no sirven a los intereses de ningún partido político determinado. Constituirían una compleja mezcla de elementos del tomismo extremo, del espiritualismo y de la teoría gibelina, mezzocolanza poco al día desde el punto de vista italiano.

<sup>19</sup> M. de Wulf, *Philosophy and Civilization in the Middle Ages* (Princeton, 1922).

<sup>20</sup> Doren, *Florentiner Wolletextil-Industrie*.

<sup>21</sup> La legislación estatal de comienzos del siglo XV consideraba el desarrollo de las industrias lanera y sedera como tarea nacional. Véase Pöhlmann, *ob. cit.* Al mismo tiempo, el gremio de la Lana se proclamaba en sus estatutos (1428) con el mismo orgullo que la principal potencia de la ciudad se asentaba en la industria lanera.

<sup>22</sup> Doren, *op. cit.*

<sup>23</sup> F. Ercole, *Dal Comune al Principato* (Florencia, 1928).

<sup>24</sup> Bartolo consideraba esta forma de gobierno «aristocrática» como la más adecuada para Estados de extensión moderada, como Florencia y Venecia. Con respecto a los pequeños Estados (como el de Perugia, donde las clases medias tenían el carácter de la burguesía) abogaba por la democracia. Sin embargo, había muchas reservas en el concepto de Bartolo sobre la forma de gobierno democrático: los *vilissimi*, los estratos inferiores, eran excluidos. Incluso para Marsilio de Padua la democracia no significaba una mayoría numérica, sino sólo la *major et sanior pars*, es decir, los ricos. Véase C. N. S. Woolf, *Bartolus of Sassoferrato* (Cambridge, 1913), y H. S. Laski, «Political Theory in the Late Middle Ages» (*Cambridge Medieval History*, VIII, 1936).

<sup>25</sup> Para referencia detallada véase R. Syme, *The Roman Revolution* (Oxford, 1939).

<sup>26</sup> Tomando un ejemplo práctico, en ninguna parte se ensalzaba la justicia tanto como en los estatutos de la Lana de 1428, los mismos estatutos en los cuales la política de fuerza contra los subordinados se presentaba más abiertamente.

<sup>27</sup> Los estatutos mencionaban repetidamente que Florencia tenía comercio e industria no sólo gracias a la riqueza de sus ciudadanos, sino gracias al mantenimiento de la libertad del Estado y a la expansión de su poder. Véase Pöhlmann, *op. cit.*

<sup>28</sup> J. Luchaire, *Les Démocraties italiennes* (París, 1920).

<sup>29</sup> E. Santini, *Firenze e i suoi «Oratori nel Quattrocento»* (Milán, 1922). Véase también página 83.

<sup>30</sup> El jurista más famoso de su tiempo, Francesco Accursio, que enseñó en Bolonia e hizo una compilación de glosas de sus antecesores, nació en Florencia ocupando allí el cargo de juez en 1623. Baldo, que con Bartolo era el más importante abogado y comentarista de derecho romano en el siglo XIV, enseñó en Florencia desde 1358 hasta 1365, y le fueron concedidos los privilegios de la ciudad. En 1385, después del regreso al poder de la alta clase media, fue llamado nuevamente a Florencia. Los juristas civiles, incluso más que los canónicos, mientras seguían condenando la usura en principio, en realidad sólo condenaban los porcentajes de intereses excesivos, tales como el 100 por 100. Véase Salvioli, *op. cit.*

<sup>31</sup> L. Chiappelli, «L'amministrazione della Giustizia in Firenze» (*Archivio Storico Italiano*, Ser. IV, Vol. XV, 1885).

<sup>32</sup> L. Chiappelli, «Firenze e la Scienza del Diritto nel periodo del Rinascimento» (*Archivio giuridico*, XXVIII, 1882).

<sup>33</sup> Sin embargo, es difícil trazar una línea divisoria clara, incluso en fecha tan temprana como el siglo XIV, entre los patricios comerciantes y los humanistas. A medida que se iban convirtiendo en personas más cultivadas, los comerciantes como Villani exigían para sí el título de humanistas, mientras que en su primera fase revolucionaria los mercaderes aún se referían a sí mismos con orgullo como *alletterati*.

<sup>34</sup> E. Mehl, *Die Weltanschauung des Giovanni Villani* (Leipzig, 1927).

<sup>35</sup> A. Saporì, «L'attendibilità di alcune testimonianze cronistiche dell'economia medievale» (*Archivio Storico Italiano*, Ser. VII, Vol. XII, 1929).

<sup>36</sup> A. v. Martin, «Zur kultursoziologischen Problematik der Geistesgeschichte» (*Hist. Zeitschr.*, 142, 1930).

<sup>37</sup> Es significativo que Villani, con su gran respeto por la riqueza del papa Juan XXII, la sobreestimase. La cifró en 25 millones de florines, cuando, en realidad, sólo ascendía a un millón.

<sup>38</sup> Villani desarrolló ampliamente esta idea de los orígenes romanos de Florencia y otras teorías patrióticas que ya habían aparecido en la *Chronica de origine civitatis*; ésta era la primera historia de Florencia que se escribía, y data probablemente de principios del siglo XIII. Véase N. Rubinstein, «The Beginning of Political Thought in Florence» (*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, 1942).

<sup>39</sup> Para esta literatura, véase G. Toniolo, *Scolastica ed Umanesimo nelle Dottrine economiche al tempo del Rinascimento in Toscana* (Pisa, 1886).

<sup>40</sup> El libro permaneció vigente durante más de un siglo.

<sup>41</sup> Morelli consideraba a los campesinos como picaros y ladrones.

<sup>42</sup> Un tipo semejante de gran mercader, desinteresado de la política y únicamente atento a hacer dinero, fue Francesco Datini (1355-1410), que logró vivir sin preocupaciones en Avignon durante la guerra entre Florencia y el Papa. Después vivió en Prato, pero la casa principal de su negocio estaba en Florencia. Se conservan todas sus cuentas y su correspondencia. Véase E. Bensa, *Francesco di Marco da Prato* (Milán, 1928).

<sup>43</sup> Por ejemplo, Morelli aconseja a su hijo invertir sus riquezas de tal manera que nadie pueda robárselas, sea colocándolas en dotes matrimoniales o transfiriéndolas a personas de fiar. Si poseía dinero, debía procurar que nadie lo supiera, dejándolo improductivo o empleándolo en el comercio exterior, llevándolo escondido a Génova o Venecia, donde lo podría cambiar por billetes, etc.

<sup>44</sup> Schreiber, *op. cit.*

<sup>45</sup> Para más detalles, véase Martin, *op. cit.*

<sup>46</sup> Véase página 410, nota 2.

<sup>47</sup> Aquí se sugiere una comparación con Dante. Mientras Dante, el antiguo *énigré*, el *laudator temporis acti*, sentía una aversión aristocrática y conservadora hacia el mercader burgués de Florencia, Petrarca, que era un hombre del pueblo, había en cierto grado, sólo en cierto grado, superado la fase burguesa y se inclinaba también hacia la aristocracia.

<sup>48</sup> El nacionalismo italiano de Petrarca iba dirigido principalmente contra los «árbaros» y «atrasados» franceses, aquellos «esclavos fugitivos de Roma»; él no tenía ninguna razón para preocuparse, como las clases altas florentinas, de perturbar las relaciones comerciales con Francia. Pero la razón más profunda de su odio residía en el secuestro del Papa por Francia, acerca de lo cual estaba Petrarca más abiertamente en contra que lo que Villani osaba estar; para Petrarca, Avignon era la ramera de Babilonia (volveremos a tratar de la significación de la terminología del Apocalipsis). Así resultaba que las ideas religiosas, culturales e históricas servían todas para el mismo propósito.

<sup>49</sup> Tenía el apoyo de la burguesía, de la baja nobleza y el bajo clero.

<sup>50</sup> Sobre las ideas políticas de Rienzo véase el completo estudio de K. Burdach, *Rienzo und die geistige Wandlung seiner Zeit* (Berlín, 1913), y el de P. Fiur, *Cola di Rienzo* (Viena, 1923).

<sup>51</sup> Véase H. Eppelsheimer, *Petrarca* (Bonn, 1926), y U. Chiurlo, «Le idee politiche di Dante Alighieri e di Francesco Petrarca» (*Giornale Dantesco*, 1908); véase también N. Zingarelli, «Le idee politiche del Petrarca» (*Nuova Antologia*, 1928).

<sup>52</sup> Eppelsheimer, *op. cit.*

<sup>53</sup> Durante la época de Rienzo, no obstante, cuando estaba relativamente en contacto más estrecho con el mundo, Petrarca consideraba que la república era la forma de gobierno donde todas las profesiones tendrían su lugar, donde, por lo tanto, el sabio gozaría de su ocio y el mercader de su seguridad.

<sup>54</sup> F. Bezold, «Republik und Monarchie in der italienischen Literatur des 15. Jahrhunderts», en el volumen *Mittelalter und Renaissance* (Munich, 1918).

<sup>55</sup> El elogio de la agricultura, la idea del retorno a la virtud y sencillez de los antiguos campesinos romanos, según expresaba Virgilio en sus *Bucólicas*, y aún más en sus *Geórgicas*, formaban parte de la política de Augusto, que pretendía resucitar las antiguas costumbres romanas, crear colonias que sirvieran de cobijo a los campesinos pobres y elevar el nivel de producción de grano; al mismo tiempo, estas nociones servían también como ideología sentimental e idílica para el gobierno racional y científico de las grandes propiedades campestres, que empezaba a realizarse en el tiempo de Augusto. Véase O. Neurath, «Zur Anschauung der Antike über Handel, Gewerbe und Landwirtschaft» (*Jahrbücher für Nationalökonomie*, XXXII-XXXIV, 1906-07; W. E. Heidland, *Agricola* (Cambridge, 1921), y M. Rostovtzeff, *Social and Economic History of the Roman Empire* (Oxford, 1926).

<sup>56</sup> Por ejemplo, daba consejos sobre la administración racional del Estado en su *De Republica optime administranda*.

<sup>57</sup> Séneca, en los tiempos despóticos, también se retiró, aunque sin perder el contacto con la corte.

A pesar de que Petrarca criticaba a Séneca por su inconsecuencia, se sentía atraído por su desacuerdo interior, que le resultaba simpático.

<sup>58</sup> Para mayor detalle, véase F. Macri-Leone, «La Política di Giovanni Boccaccio» (*Giornale Storico della Letteratura italiana*, XV, 1890).

<sup>59</sup> Muchas de las opiniones aquí señaladas se encuentran en su tratado *De Tyranno* (1400) y en sus cartas. Con respecto al primero, véanse los prólogos a las ediciones de A. v. Martin (Berlín, 1914) y F. Ercole (Berlín, 1914).

<sup>60</sup> El carácter transitorio de las opiniones de Salutati sobre cada materia es estudiado por A. v. Martin, *Mittelalterliche Welt- und Lebensanschauung im Spiegel der Schriften Salutati* (Munich, 1913), y *Coluccio Salutati und das humanistische Lebensideal* (Leipzig, 1916), del mismo autor.

<sup>61</sup> La antigua oposición entre el Papa y el Emperador ya no le interesaba fundamentalmente.

<sup>62</sup> Salutati consideraba el amor hacia el país propio como una forma de amor al prójimo; así, esta nueva idea podía, en este período transitorio, relacionarse con la religión.

<sup>63</sup> En una polémica contra el humanista Antonio Loschi, que escribía para los Visconti, tuvo que defender a Florencia de la acusación de gobierno tiránico, a la que replicó haciendo el mismo cargo contra los Visconti. La teoría del tirano — que se encuentra en todos los escritos y que sólo se diferencia en los argumentos empleados — es utilizada por la Iglesia, por los mismos tiranos y por la burguesía media como un arma de política realista contra sus respectivos enemigos. Además, las opiniones de Salutati varían según las condiciones políticas de Florencia. En el tiempo de la guerra entre Florencia y la Curia, cuando Salutati sostenía los criterios más democráticos, decía que todo gobierno que no fuera una república era una tiranía. En *De Tyranno*, escrito un cuarto de siglo después, cuando ya la reacción estaba en el poder, era infinitamente más conservador.

<sup>64</sup> Salutati apelaba, como había hecho Petrarca antes, al aserto atribuido a Augusto de que sólo el que apoyaba la forma existente del Estado podía ser considerado patriota.

<sup>65</sup> Salutati planeó entonces una polémica contra Petrarca con el significativo título *De Vita associabili et operativa*. También aprueba, en contraste con Petrarca, que Cicerón tomara parte en la vida política.

<sup>66</sup> Colocaba el trabajo agrícola sobre la profesión de mercader, igual que ocurre en toda la literatura de la antigüedad clásica.

<sup>67</sup> E. Wälsler, «Coluccio Salutati», en el volumen *Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance* (Basilea, 1932).

<sup>68</sup> E. Futer, *Geschichte der neueren Historiographie* (Munich, 1911).

<sup>69</sup> H. Baron, «Das Erwachen des historischen Denkens im Humanismus des Quattrocento» (*Hist. Zeitschr.* 147, 1933).

<sup>70</sup> Puede observarse en este contexto que Bruni no acepta la abolición de la propiedad privada de las clases gobernantes demandada en *La República* de Platón, como no lo hacía Aristóteles, al cual había traducido Bruni.

<sup>71</sup> Por ejemplo, Bruni estaba contra el «tirano» César y del lado de Brutus, su asesino. Este ejemplo característico de la historia romana muestra perfectamente cómo las valoraciones políticas, incluso dentro de una clasificación ideológica, cambian de acuerdo con las posiciones políticas y con las intenciones pasajeras que constituyen el juicio del escritor. Dante, el gibelino, arrojó a Bruto al más profundo infierno, mientras que Petrarca, con todo su emotivo republicanismo romano, lo ensalzó. El conservador Salutati, el más preocupado por el mantenimiento del orden vigente, estuvo, sobre todo en su última época, del lado de César.

<sup>72</sup> Cicerón muestra un rumbo ideológico semejante. Véase A. J. Carlyle, *op. cit.*, y *Political Liberty* (Oxford, 1941).

<sup>73</sup> Florencia ya no se considera como una simple parte de todo el mundo cristiano, como sucede en la obra de Villani (cuya crónica es fundamentalmente mundial), sino que se exalta su importancia como centro del mismo aún más que en los escritos de Salutati.

<sup>74</sup> En este tratado, escrito un año antes de la conquista de Pisa, demuestra Bruni sus teorías políticas de que todo lo concerniente a Florencia debe ser óptimo. Allí probaba (empleando seguramente la idea de Platón acerca de la situación inmejorable de la ciudad) que la posición de Florencia, sin puerto, pero cerca del mar, era la ideal, y mucho más favorable que si hubiera tenido puerto.

<sup>75</sup> En lo referente a la composición del Senado Romano, formado por gente cultivada y rica, pero sin influencia política, véase M. Rostovtzeff, *op. cit.*

<sup>76</sup> Pero la crónica contemporánea florentina (referente a los años entre 1406 y 1438), escrita en

italiano por Bartolommeo del Corazza, un comerciante de vinos —es decir, persona que provenía de un sector inferior y no cultivado de la clase media—, describe las festividades eclesíásticas y seculares, pero sobre todo los torneos.

<sup>77</sup> Este nuevo concepto de la importancia de los discursos de los embajadores, de su esencial lógica y de su compacta construcción, está relacionado con la mentalidad racionalista de la alta clase media, ahora nuevamente en el poder; en la práctica esto lo demuestra el hecho de que los informes sistemáticos de los embajadores empiezan a partir de 1394, y no es hasta 1409 cuando se empiezan a dar detalladas instrucciones a los embajadores. Véase Santini, *op. cit.*

<sup>78</sup> También en la poesía política, escrita o encargada por Rinaldo degli Albizzi para los Médicis, se hacían referencias continuas a la libertad toscana y a la de la antigua Roma.

<sup>79</sup> Pero en una de sus *facetiae* (colecciones de anécdotas de la Curia), que Poggio se dio el gusto de escribir, habla bastante abiertamente de dos molinos, más preciados que las joyas, porque aportaban al año ganancias equivalentes a veinte veces su coste original.

<sup>80</sup> El estoicismo griego, nacido en el tiempo de los nuevos reinos helenísticos con su fusión de griegos y bárbaros, era de carácter fundamentalmente humano y en principio muy poco político; su adaptación a las necesidades ideológicas de la clase romana gobernante en lo que se refiere a las esferas sociales y políticas fue llevada a cabo por Panecio (siglo II a. de C.). Sus enseñanzas fueron recogidas y publicadas por Cicerón. Para más detalle véase E. V. Arnold, *Roman Stoicism* (Cambridge, 1911).

<sup>81</sup> Según la misma línea mental tradujo Bruni las *Vidas* de grandes hombres de Plutarco, especialmente las de los romanos de la república. También escribió un prólogo a una edición de los discursos de Demóstenes, dedicado a Nicola di Vieri de Médicis (después de 1421).

<sup>82</sup> Véase el principio del capítulo 4. Es históricamente instructivo señalar el preciso momento de la Antigüedad en que surge una corriente filosófica que habrá de influir más tarde en otra correspondiente de Florencia, porque resultará que en la mayoría de los casos esa tendencia se habrá originado en ambos casos bajo equiparables condiciones políticas y sociales. Si, desde el período de Albizzi, avanzamos unas pocas décadas hasta la época del gobierno absolutista de Cosme y de Lorenzo de Médicis, cuando la alta clase media florentina estaba económicamente arruinada y era políticamente impotente, encontramos que la filosofía de moda entre la clase superior, apadrinada por los Médicis, era el neoplatonismo de Marsilio Ficino, de carácter místico e irracional, que se aparta de la realidad y que se desinteresa completamente de la actividad política del ciudadano. Esta corriente filosófica florentina está determinada principalmente por el neoplatonismo de Plotino, cuyas doctrinas propugnaban el recogimiento del individuo dentro de sí mismo, exaltaban la importancia de la contemplación y despreciaban la actividad política. Plotino vivió en el siglo III d. de C., en la época de la decadencia de la clase media romana y del gobierno arbitrario de los emperadores-soldados, actuando en la corte de Galieno, el más culto de ellos, que le protegió y le animó.

<sup>83</sup> Los franciscanos radicales, que algunas veces no sólo se oponían abiertamente a la posesión de bienes por parte de la Orden, sino que formulaban demandas políticas y sociales generales amparadas en pretextos religiosos, serán estudiados en el próximo capítulo.

## Historia del sentimiento religioso

<sup>1</sup> Y también los campesinos pobres, influidos por las tendencias revolucionarias de la ciudad.

<sup>2</sup> Véase G. Volpe, *Movimenti Religiosi e Sette ereticali nella Società medievale italiana* (Florencia, 1922), y E. Troeltsch, *Social Teaching of the Christian Churches*. Troeltsch prueba que el continuo cambio de énfasis en los distintos elementos del Nuevo Testamento hace posible que las ideas democrático-individualistas y social-comunistas encajen en la doctrina cristiana.

<sup>3</sup> En el momento de mayor auge, durante las tres generaciones anteriores a la mitad del siglo XIII, los afiliados a las sectas de Europa alcanzaban la elevada cifra de cerca de tres millones y medio, y más de la mitad residían en el centro y en el norte de Italia.

<sup>4</sup> Para un detallado estudio de estas fases de transición véase Volpe, *op. cit.*

<sup>5</sup> La nobleza, en proceso de desintegración, estaba por esta época mal dispuesta con la Iglesia por razones económicas y políticas; en consecuencia, algunos de ellos se pusieron al lado de los herejes y, concretamente en Florencia, casi hasta mediados del siglo XIII. Un sector más cultivado de la nobleza gibelina que seguía a Federico II, a veces también era herético, o por lo menos apoyaba a los herejes, porque tenía poca fe, a diferencia de los pobres, que tenían demasiada.

<sup>6</sup> Mientras las sectas rechazaban en general todo lo referente al mundo y, algunas de ellas, como la de los waldenses y sus aliados, estimaban pecaminoso el comercio, los cátaros, que incluían a muchos mercaderes entre sus miembros, daban una interpretación diferente a la idea del alejamiento del mundo. Como la tierra era una creación del demonio, lo que aquí acontecía era indiferente, y lo mismo el comercio que la usura eran permisibles. Estos argumentos servían para sacar provecho de la Iglesia incluso en el terreno económico. Los mercaderes que pertenecían a los cátaros difundían sus creencias en sus viajes de negocios. En Florencia, durante el siglo XII y primera mitad del XIII, la clase media se oponía, en general, a la persecución de los herejes, porque eran trabajadores y llevaban una vida austera. Véase Volpe y Engel-Janosi, *op. cit.*; también, del último, «Die Soziale Haltung der italicischen Heretiker» (*Vierteljahrsschr. für Sozial- und Wirtschaftsgesch.*, XXV, 1931).

<sup>7</sup> W. Goetz, «Franz von Assisi und die Entwicklung der mittelalterlichen Religiosität» (*Archiv für Kulturgesch.*, XII, 1927).

<sup>8</sup> Véase H. Thode, *Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien* (Berlín, 1904).

<sup>9</sup> Es característico de este período transitorio, con sus profundos contrastes entre pobres y ricos, que algunos miembros de la burguesía opulenta escogieran la pobreza como penitencia contra el pecado de posesión de riquezas. El mismo San Francisco era hijo de un fabricante de paños de Asís; Santa Clara, que bajo su influencia fundó la Orden femenina de las Clarisas Pobres, pertenecía a una aristocrática familia de la misma ciudad; Peter Waldo, de Lyon, era al principio un rico mercader.

<sup>10</sup> Sus seguidores eran llamados «Poverelli de San Francesco», igual que las sectas primitivas de otros países y regiones se habían llamado «hombres pobres de Lyon», «hombres pobres de Lombardía», etc. En el nombre oficial de «Fratres Minores» que muy pronto se dio a la Orden franciscana, hay una reminiscencia de estas denominaciones primitivas y una alusión a su vida de pobreza y de humildad.

<sup>11</sup> Troeltsch, *op. cit.*

<sup>12</sup> Inocencio III, que dio su aprobación, pertenecía a una riquísima familia de Conti. Cuando, en 1204, los florentinos, después de excitar su ira, desearon aplacarla, escogieron al banquero Lamberti como el embajador más idóneo.

<sup>13</sup> Hay mucha controversia en lo escrito sobre este asunto y parece poco probable que se pueda algún día llegar a resolver en todos sus detalles. Una visión en cierto modo diferente a la que aquí se expone puede hallarse, por ejemplo, en W. Goetz, «Die ursprünglichen ideale des hl. Franz von Assisi» (*Hist. Vierteljahrsschr.*, VI).

<sup>14</sup> En las primitivas Ordenes aristocráticas, particularmente en los benedictinos, había, además de los monjes, hermanos legos de *status* más humilde cuyo papel era el de llevar a cabo los trabajos manuales más pesados. En la Orden vallombrosana, una rama de los benedictinos, se prohibía explícitamente a los monjes efectuar ninguna labor manual, para que pudieran llevar una vida de pura contemplación.

<sup>15</sup> No podemos considerar aquí con detalle los métodos verdaderamente complicados y que cambiaban continuamente, por los cuales la posesión de propiedades era denegada en principio y mantenida de hecho. Véase K. Balthasar, *Geschichte des Armutstreites beim Franziskanerorden* (Münster, 1911).

<sup>16</sup> Abad, después, de la Orden benedictina reformada.

<sup>17</sup> La fecha es interpretada de distintas maneras.

<sup>18</sup> Para más detalles, véase E. Benz, *Ecclesia Spirituality* (Stuttgart, 1934), y A. Dempf, *Sacrum Imperium* (Munich, 1929).

<sup>19</sup> Es posible que Dante, por esta época, escuchara sus conferencias. Bajo la guía de Ubertino, los terciarios florentinos experimentaron la Pasión de Cristo con tan intensa compenetración física, que hasta creyeron que estaban bebiendo la sangre que manaba de sus heridas. La beata Humiliana (1219-46), miembro de una de las familias de banqueros más ricas de Florencia, los Cerchi, era también terciaria. Mientras la familia, en el piso bajo, llevaba a cabo sus usurarias operaciones de banca, la santa se atormentaba hasta casi causarse la muerte con un exagerado ascetismo, en las habitaciones de arriba; la familia no le proporcionaba dinero para que no se lo entregase a los pobres. Entre los milagros de Humiliana figura el de la liberación de los güelfos, que apoyaban a la Iglesia, de la persecución de los gibelinos. Véase Davidsohn, *op. cit.*

<sup>20</sup> Algunos grupos de espiritualistas se pusieron del lado del Emperador con objeto de acabar con el poder temporal del Papa. Hablando en general, los espiritualistas eran considerados por la Iglesia y la alta burguesía como gibelinos y herejes. Algunas veces también, miembros *déclassés* de la alta burguesía daban interpretación gibelina a las profecías de Joaquín. Dante es un ejemplo (por el parecido de sus opiniones con las de los moderados espiritualistas). Véase F. Tozzo, *Quel che non c'è nella Divina*



*Commedia* (Bologna, 1899). Durante algún tiempo, Rienzo también estuvo influido por los Joaquinistas espiritualistas. Cuando, en contraste con los primeros grupos de espiritualistas (entre los cuales la cuestión social era secundaria), el programa de reforma social jugó un papel más importante y activo, como en la rebelión de los pobres del norte de Italia, conducidos por Fra Dolcino (c. 1305-7), la secta quedó desarraigada a fuego y cuchillo en una cruzada proclamada por el Papa; en Florencia también fueron quemados los partidarios de la secta.

<sup>21</sup> El famoso poeta y espiritualista Jacopone da Todi (1230-1306), que compuso un poema sobre el amor de Cristo por la pobreza, fue encarcelado por el papa Bonifacio VIII. Fue éste el mismo Papa que suprimió a los espiritualistas después de que su predecesor, Celestino V, antiguo eremita, había sido obligado a retirarse (1294) debido a su ignorancia de las cosas del mundo, una de cuyas manifestaciones era su actitud de simpatía hacia los espiritualistas; les había permitido seguir la primitiva Regla de San Francisco en algunos de sus oratorios.

<sup>22</sup> Es significativo que el mismo Pontífice colocase las finanzas papales sobre una base nueva y segura gracias a la reforma de los impuestos y con la ayuda de los banqueros florentinos. Mandó acuñar un florín de oro según el modelo de la misma moneda florentina. Él procedía de una rica familia burguesa de Cahors, uno de los principales centros bancarios de Francia.

<sup>23</sup> El camino ya había sido preparado por Aquino.

<sup>24</sup> Es imposible trazar una línea definida entre los espiritualistas y los *fraticelli*, porque éstos eran de hecho los continuadores de aquéllos. Véase F. Ehrle, «die Spirituellen, ihr Verha'ltnis zum Franziskanerorden und zu den Fraticellen» (*Archiv für Literatur- und Kirchengesch. des Mittelalters*, III-IV, 1887-88).

<sup>25</sup> Ehrle, *op. cit.*

<sup>26</sup> Dimitió su cargo como abad de la S. Trinità para llevar una vida de contemplación en el monasterio de Vallombrosa.

<sup>27</sup> O. Hüttebräuker, *Der Minoritenorden zur Zeit des grossen Schismas* (Berlín, 1893).

<sup>28</sup> Santo Domingo nació en Florencia en 1219.

<sup>29</sup> También hubo un movimiento espiritualista entre los dominicos, a fines del siglo XIII y comienzos del XIV.

<sup>30</sup> Véase apartado C. Pintura religiosa, pág. 361.

<sup>31</sup> En 1292 los inquisidores obtuvieron el derecho de invertir en tierras un tercio de las propiedades confiscadas a los herejes, en beneficio de la Orden franciscana. La codicia de la Inquisición se ilustra con el hecho de que los inquisidores vendían licencias de armas a todos aquellos que querían lucirlas, bajo el pretexto de que tales personas necesitaban escudo y espada para defender la fe verdadera. Véase Davidsohn, *op. cit.*

<sup>32</sup> Los dominicos también tenían sus terciarios, a imitación de los franciscanos.

<sup>33</sup> Esto resulta bien patente en la crónica de Villani.

<sup>34</sup> Después de la fundación de las Ordenes mendicantes, fueron éstas las responsables de la mayor parte del progreso realizado en materia de teología, aunque menos en Italia que en los países del Norte, y especialmente en la Universidad de París. Sólo unos pocos teólogos eran italianos, aunque éstos fueran muy importantes, como Santo Tomás y San Buenaventura. Italia, que ya era en cierta medida un país burgués, no estaba demasiado interesada en el desenvolvimiento específico de las enseñanzas de la Iglesia, porque la burguesía italiana, ligada como estaba con la Curia, daba por supuesta la aceptación de la doctrina de la Iglesia.

<sup>35</sup> A medida que los espiritualistas se iban convirtiendo en los representantes intelectuales de los pobres y de la pequeña burguesía inculta, más se oponían a cualquier forma de conocimiento teológico y al orgullo intelectual en general, citando, para ello, a San Francisco (Jacopone da Todi, Ubertino da Casale). En todo caso, estaban en contra de la teología aristotélica, demasiado «racionalista». Los más extremados se declaraban abiertamente en favor de la ignorancia. Véase también la nota 6 del capítulo anterior.

<sup>36</sup> Troeltsch (*op. cit.*) observa con acierto que el sistema social de órdenes y el pensamiento escolástico con su unidad arquitectónica externa, se condicionan entre sí.

<sup>37</sup> Troeltsch, *op. cit.*

<sup>38</sup> Con relación a la interpretación de estos pasajes de San Buenaventura las opiniones están divididas. Véase F. Glaser, «Die franziskanische Bewegung» (*Münchener volkswirtschaftl. Studien*, 1903) y Schreiber, *op. cit.*

<sup>39</sup> Por ejemplo, más tarde, San Bernardino de Siena se hizo escotista, pero es bastante significativo que tuviera muy poco que decir respecto a los problemas teológicos.

<sup>40</sup> No fue nada extraño que a pesar de los primeros juicios discrepantes que sobre su doctrina formuló la Iglesia, Aquino fuera canonizado en 1323 por Juan XXII, el más racionalista de los Papas de la época y el más acorde con la alta burguesía.

<sup>41</sup> Fra Remigio de Girolami, profesor de Teología, amplió el colegio de la Orden y le hizo más accesible. Dante fue después discípulo de Remigio y estudió con él la filosofía tomista.

<sup>42</sup> La Universidad de S. Croce a la cual perjudicó la controversia con los espiritualistas; era mucho menos importante que la de Santa María Novella.

<sup>43</sup> En la controversia sobre la Inmaculada Concepción, los dominicos fueron derrotados con el tiempo por los franciscanos (siglos XIV y XV). Los franciscanos, defendiendo su doctrina, representaban el punto de vista místico de las clases populares; los dominicos, por otro lado, adoptaron una posición racionalista.

<sup>44</sup> La teología oficial de los cultos frailes agustinos, conocida como doctrina de Egidio (por el nombre del General de la Orden, Egidio Romano, 1247-1316), estaba relacionada con el tomismo de los dominicos y era, de hecho, una especie de tomismo ecléctico, con elementos de la antigua escuela franciscana.

<sup>45</sup> Petrarca, cuyo individualismo incluía elementos aristocrático-feudales al mismo tiempo que burgueses, se inclinaba hacia las antiguas Ordenes contemplativas, socialmente superiores, más que a las mendicantes. Prefería la soledad en un sentido humanístico-individualista a la vida del ermitaño en el desierto, la cual no le parecía suficientemente intelectual y demasiado democrática. (*De Vita solitaria*).

<sup>46</sup> El movimiento de los Humildes fue probablemente herético en sus orígenes.

<sup>47</sup> La creación de tales órdenes de caballería fue una de las maneras por las cuales la Iglesia intentaba cristianizar la caballería y espiritualizar la vida cortesana, mientras dejaba intacto el código del honor feudal y militar.

<sup>48</sup> En la Iglesia se pasaban la mayor parte de la vida. Las bodas se retrasaban en Florencia hasta finales de junio para que coincidieran con las fiestas de San Juan Bautista. En Sábado Santo era bautizados de 5.500 a 6.000 niños (son cifras de fines del siglo XIV). Todas las cartas, incluyendo las memorias comerciales, estaban llenas de fórmulas religiosas. Por ejemplo, todos los libros de negocios de Peruzzi empezaban invocando el nombre de Dios, de la Virgen y de todos los santos, con una oración en la que se imploraba que los Peruzzi no hiciesen nada que no redundara en el honor divino y en su gloria. Aún más, el mercader de seda y cronista Goro Dati (1362-1435), escribió, en sus *Ricordi* de sus cinco hijos, que todos murieron en la niñez para que se cumpliera la voluntad de Dios.

<sup>49</sup> L. Marengo, *L'Oratoria sacra italiana nel Medioevo* (Savona, 1900) y A. Galletti, *L'Eloquenza* (Milán, 1904-09).

<sup>50</sup> Galletti, «Fra Giordano da Pisa» (*Giornale Storico della Letteratura italiana*, XXXI, 1908).

<sup>51</sup> Sobre tan importante relación entre el realismo filosófico y la idea simbólica, véase J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (traducción inglesa, Londres, 1929). También hay versión española, *El otoño de la Edad Media*, Madrid, 1924.

<sup>52</sup> Estos sermones de los Observantes se dirigían principalmente contra la superficialidad de la vida religiosa. Exigían reformas en la Iglesia y en la vida monástica —de modo favorable para la Curia— atacaban a los herejes y al propio tiempo —por lo menos en apariencia— (véase págs. 31-53) a la usura. Véase H. Hefele, *Der Hl. Bernhard von Siena und die Franziskanische Wanderpredigt in Italien während des 15. Jahrhunderts* (Friburgo, 1912). Los sermones de San Bernardino de Siena, con su tono apocalíptico y casi joaquinista, no eran —a pesar de su severo espíritu eclesiástico y su actitud decididamente afirmativa ante la vida— del tipo habitual en Florencia. El verdadero campo de actividad de los franciscanos Observantes era la pequeña burguesía de Siena y de Umbria más que de Florencia. Lo fácil que resultaba que estos sermones tomaran un aspecto político, se demostró más tarde en Florencia en el caso de Savonarola.

<sup>53</sup> Volpe, *op. cit.*

<sup>54</sup> Una clase especial de Compañía, los *Laudesi*, formada con el propósito de cantar en las iglesias cantos vespertinos dirigidos a la Virgen María, también debía su origen a la iniciativa de San Pedro Mártir, y estuvo relacionada con Santa María Novella.

<sup>55</sup> Davidsohn, *op. cit.*

<sup>56</sup> Es significativo que el poeta Francesco Sacchetti escribiera sus *Sposizioni di Vangeli* —un impor-

tante ejemplo en que la mentalidad religiosa y la laica luchaban entre sí— poco después de la rebelión de los *ciampi*, cuando aún persistía la influencia de la clase media inferior. Tomando pasajes de los Evangelios como punto de partida, Sacchetti intentaba, con una profunda fe religiosa, resolver todos los casos de conciencia que pudieran suscitarse en la vida cotidiana; como podía esperarse, aquí se mezclaba el simbolismo con un sentido práctico de la realidad. Véase B. Croce, «Il Boccaccio e Sacchetti» (*Critica*, XXXI, 1913).

<sup>57</sup> Se hicieron muchas traducciones de la Biblia en Italia hacia mediados del siglo XIII; la mayor parte se leían en Toscana y estaban en cierto modo relacionadas con los primeros movimientos mendicantes y heréticos. Muchos de los manuscritos de la Biblia no eran obra de profesionales sino de personas de la clase media. Los seglares generalmente no conocían toda la Biblia en italiano, sino algunas partes solamente. La Crónica de Villani patentiza que, aparte de los Evangelios, él probablemente sólo conocía algunos pasajes del Antiguo Testamento (los cuatro primeros libros del Pentateuco: el de los Reyes, el de los Macabeos, el de los Salmos y el de los Proverbios).

<sup>58</sup> Pero no de la astrología, que era una mezcla de religión y ciencia, que representaba una especie de secularización y transformación científica de la religión; con la ayuda de los conocimientos clásicos y arábigos. En la época que nos ocupa, la astrología era compatible prácticamente con toda clase de sentimientos religiosos. La gente de todas las profesiones y todos los estados creía en signos y presagios y todo el mundo era supersticioso. Los clérigos practicaban a menudo sortilegios y hacían horóscopos como profesión secundaria. (A pesar de su notoriedad, la quema del astrólogo Cecco d'Ascoli en 1317 fue un caso aislado, no característico de Florencia y probablemente debido a motivos personales. Véase L. Thorndike, *A History of Magic and Experimental Science*, Nueva York, 1929).

<sup>59</sup> Para comprobar de qué modo tan sencillo explicaba Niccolò Acciaiuoli (fundador del monasterio de Certosa, en Florencia, en donde regían las más severas reglas de conducta), sus dudas en cuanto a la inmortalidad del alma, véase la nota 23 del capítulo 2 de la Parte II, 113 s.

<sup>60</sup> En 1340 estaba la alta clase media tan alarmada con el hambre y las epidemias que asolaban el país que, para ganar el favor de Dios, hicieron regresar a los miembros de la nobleza que vivían desterrados y les devolvieron sus propiedades confiscadas. Villani calificó esta medida como un acto de estupidez política, y decía que debían haber aplacado a Dios por otros medios.

<sup>61</sup> Bruni, en contraste con Villani e incluso con Salutati, no creía en milagros. Poggio era religioso, e iba diariamente a la iglesia aunque alternaba períodos de escepticismo con otros religiosos, como lo demuestra en sus cartas. Ni Poggio ni Bruni eran particularmente amigos de los Observantes, a quienes consideraban como demasiado aficionados a demostrar su piedad.

<sup>62</sup> En lo que respecta a la canonización de sus propios miembros, las dos Ordenes mendicantes estaban bien situadas porque tenían una gran influencia con la Curia, y después podían hacer una intensa propaganda para que sus santos fueran venerados. La rica burguesía no tomó parte en el culto de Barduccio (m. en 1331), un seglar de origen humilde tenido como santo por el pueblo. (Véase Davidsohn, *op. cit.*). Estrechamente relacionado con el culto de los santos estaba el de las reliquias, muy estimulado por los sermones de los predicadores andariegos.

<sup>63</sup> Con qué comodidad y con qué despreocupación hacían sus peregrinaciones los ricos florentinos podemos comprobarlo por el viaje a Arezzo (1399) de Francesco Datini, mercader del que ya hemos hablado. Allí fue con su familia, amigos y vecinos, con caballos y mulas cargados de excelentes provisiones que eran continuamente suplementadas en ruta.

<sup>64</sup> Por ejemplo, en 1310 y de nuevo en 1399, la Signoría desanimó a los Flagelantes que desataban marchar sobre Florencia. En la primera ocasión, Villani les llamó significativamente «Molta gente minuta».

<sup>65</sup> En 1419, momento en que la alta clase media gozaba de un poder ilimitado, se tomaron medidas contra varias compañías sospechosas y concreta y energicamente contra los disciplinantes. Véase G. M. Monti, *Le confraternità medievali dell'Alta e Media Italia* (Venecia, 1926).

<sup>66</sup> El obispo de Florencia dijo al notario Ser Lapo Mazzei, que comunicó esta declaración en una carta al mercader Datini, que estas visiones habían aclarado todos los puntos dudosos de la Sagrada Escritura.

<sup>67</sup> El primitivo concepto cristiano de una ética de amor estaba considerablemente debilitado en la teología medieval (véase Troeltsch, *op. cit.*). Nos llevaría demasiado tiempo considerar aquí el fundamento teórico de las doctrinas de la gracia y de los sacramentos, combinando los elementos de San Agustín y de Santo Tomás; tampoco podemos tratar acerca de la forma en la que la teología del siglo XIII llegó a mecanizar los sacramentos y darles carácter, de cómo la gracia residía en los sacramentos y en los sacerdotes que los administraban, de cómo las buenas obras y la absolución empezaron a

figurar como más importantes en el proceso para adquirir la gracia que el renacimiento moral del individuo. Para mayor conocimiento de estas cuestiones véase R. Seeberg, *Die Dogmengeschichte des Mittelalters* (Leipzig, 1913).

<sup>68</sup> Algunas veces, el arrepentido legaba también una modesta parte de sus propiedades como «restitución» de sus ganancias en favor de aquellos a quienes había perjudicado con su avaricia; sin embargo, no se sabe de cierto si sus herederos cumplían su voluntad.

<sup>69</sup> Una de las razones que atraían más gente a las hermandades era que la posibilidad de salvación de todos sus miembros se aumentaba con las buenas obras de cada uno de ellos.

<sup>70</sup> Cuando todavía figuraba dentro de la Orden franciscana, los espiritualistas reprochaban a los conventuales que dieran la absolución por dinero. Sacchetti relata que el obispo Antonio degli Orsi —el mismo que publicó un bando en 1310 prohibiendo la práctica de la usura por el clero— llegó a prohibir el entierro eclesiástico de los usureros, pero sólo mientras éstos no hubieran pagado la compensación que él exigía.

<sup>71</sup> Troeltsch, *op. cit.* y O. Schilling, *Die Staats- und Soziallehre des hl. Thomas von Aquin* (Munich, 1930).

<sup>72</sup> Por supuesto, las limosnas que se daban a los numerosísimos pobres de Florencia, fueran por medio de la caridad privada o por el de varias corporaciones, no resultaban en ningún modo suficientes. Este resulta patente incluso contando las sumas, bastante considerables, distribuidas para alivio de los necesitados por la *Compagnia dell'Orsanmichele*, una de las principales que se dedicaban a esta labor. Las donaciones de los ricos del partido güelfo eran tan insignificantes que resultaban meramente nominales. Véase Davidsohn, *op. cit.*

<sup>73</sup> Las órdenes del obispo Francesco Silvestri (1327) proporcionan un cuadro alarmante de la inmoralidad del clero florentino. Todos los escritores hablan con desprecio de la avaricia y la inmoralidad de los clérigos.

<sup>74</sup> Huizinga (*op. cit.*) señala que el abuso del clero era sólo el reverso del profundo apego que se le tenía.

<sup>75</sup> Cuando aparecía un predicador extraordinario, los miembros de la alta clase media (y muchos de las otras) se dedicaban a ensalzarle por sus conocimientos y la santidad de su vida.

<sup>76</sup> Este fraile de Pisa, que era considerado por el pueblo como un santo, aún tenía algo de la mentalidad del siglo XIII; poco después no habría hablado de esta forma un doctor en teología del *Studio* de Santa María Novella, posición que Fra Giordano da Rivalto ocupó durante su estancia en Florencia. Pero incluso este predicador estaba tan identificado con la Iglesia, que no se atrevía a acusar a los obispos ni a los sacerdotes, sino que atacaba sólo a «las sucias prácticas de los mercaderes». En otro sermón dijo que era necesario que la mayoría fueran pobres para que los ricos pudieran ganar el Cielo ayudándose.

<sup>77</sup> Era ya de práctica usual en Pisa durante el siglo XIII.

<sup>78</sup> Estas hilanderías domésticas estaban muy expuestas a la tentación de robar pues vivían en el campo y sus salarios eran muy bajos.

<sup>79</sup> Doren, *Florentiner Wollentuch-Industrie*. Era bastante corriente que la alta burguesía invocara argumentos religiosos para apoyar sus intereses en los tratos con los trabajadores. Por ejemplo, los estatutos de la Lana de 1335 señalaban que las asociaciones de trabajadores eran contrarias a los preceptos de San Pablo sobre el amor al prójimo y la caridad cristiana.

<sup>80</sup> T. I. R. Boase, *Bonifacio VIII* (Londres, 1933).

<sup>81</sup> Por ejemplo, en 1346, después de las grandes quebras, la situación que se creó revelaba claramente la actitud de los distintos estratos; el Común, que estaba en parte bajo el control de la clase media baja, no resultaba afectado por las pérdidas financieras sufridas por la alta clerecía a causa de estas bancarrotas; la Inquisición, sostenida por el partido güelfo, acusó a la ciudad por esa indiferencia, tratándola como hereje y lanzando un interdicto sobre ella; el obispo florentino Agnolo Acciaiuoli, que deseaba proteger los intereses de la casa Acciaiuoli, que también había quebrado, hizo caso omiso del interdicto y apoyó al Común, consintiendo incluso, en interés de la familia, la restricción de su poder personal y la abolición de la inmunidad del clero y de sus privilegiadas leyes. En 1355, cuando ya se habían liquidado las firmas comerciales, volvió el obispo a ponerse de parte de la Curia en la cuestión de la jurisdicción eclesiástica. Véase A. Panella, «Política eclesiástica del comune Fiorentino dopo la cacciata del Duca d'Atene» (*Archivio Storico italiano*, LXXI, 1913).

<sup>82</sup> Por ejemplo, en la *Sposizione di Vangeli*, de Sacchetti. Era un dicho corriente el de que los florentinos no podían vivir sin alguna excomunión.

<sup>83</sup> F. Selmi, «Documenti cavati dai Trecentisti circa al Potere temporale della Chiesa» (*Rivista Contemporanea*, XXX, 1862).

<sup>84</sup> E. v. Seckendorff, *Die Kirchenpolitische Tätigkeit der hl. Katherina von Siena und der Papst Gregor XI* (Berlín, 1917).

<sup>85</sup> Véase nota 62 de la pág. 310. Catalina aún estaba en Florencia en la época de la rebelión de los *ciampi*, pero ya vivía a la sazón escondida, probablemente por Giovanni delle Celle que, entonces, como la mayor parte de los clérigos, se pasó de su lado.

<sup>86</sup> Marsilio, procedente de una familia distinguida, fue propuesto dos veces por la Signoría para el cargo de obispo de Florencia, pero la Curia se oponía a su elección debido a sus ideas políticas. Marsilio era el experto teólogo del Común (cuando la clase media superior estaba nuevamente en el poder) en tiempos del Cisma, en que era materia de discusión qué legado pontificio debiera ser recibido o qué excomunión papal temida.

<sup>87</sup> E. I. Nits, *The Days of the Councils* (Londres, 1908).

<sup>88</sup> Los miembros de la alta clerecía que apoyaron a Florencia para convocar el Concilio fueron promovidos al cardenalato. Francesco Zabarella, que enseñaba derecho canónico en la Universidad de Florencia y había publicado escritos en apoyo de la eficacia de los concilios, fue nombrado obispo de Florencia y cardenal. Alaman Adimari, que hasta entonces había ocupado ese cargo, fue nombrado arzobispo de Pisa y cardenal en sustitución del cardenal Dominici, que apoyaba al antipapa Gregorio XII y se oponía al Concilio y a los esfuerzos de los florentinos en favor de la unificación, y con el cual habían roto las relaciones las clases superiores florentinas (Bruni).

<sup>89</sup> Por supuesto, tan pronto como la alta burguesía recobró el poder, empezaron a tomarse las medidas oportunas para castigar a los miembros supervivientes de la magistratura que habían ayudado a sostener la guerra.

<sup>90</sup> H. Blumenthal, «Johann XXIII, seine Wahl, und seine Persönlichkeits» (*Zeitschr. für Kirchengesch.*, XXI, 1901).

<sup>91</sup> Los Médicis, primeros banqueros de Juan XXIII, rescataron a éste de su prisión y, en interés de la unidad eclesiástica la alta clase media florentina consiguió la reconciliación entre el nuevo Papa y su predecesor (1419). Juan XXIII murió más tarde en casa de los Médicis.

<sup>92</sup> M. Creighton, *History of the Papacy from the Great Schism to the Sack of Rome* (Londres, 1897).

<sup>93</sup> Troeltsch, *op. cit.*

<sup>94</sup> Rodolico, *op. cit.*

<sup>95</sup> La medida en que los trabajadores eran engañados por los dominicos de Santa María Novella se hace evidente al verificar que los segundos eran en realidad los aliados de Santa Catalina de Siena y del partido güelfo en su lucha contra las gentes modestas y menesterosas.

<sup>96</sup> Durante la guerra contra el Papa que duró de 1375 a 1378, la actividad de la Inquisición cesó y el pueblo para manifestar su alegría destruyó su prisión.

<sup>97</sup> Véase Rodolico, *op. cit.*, donde se recoge un gran número de profecías nacidas en el círculo de los *fraticelli* de este período que auguraban revoluciones en Florencia y en muchas otras partes.

<sup>98</sup> Esta popularidad de los eremitas también se manifiesta en los Cantares de Gesta y en las novelas de aventuras de los siglos XII y XIII, donde los eremitanos ofrecían su hospitalidad a los que perdían el camino, mostrándoles después por donde debían seguir. Véase L. Gougoud, *Ermities et Reclus* (San Martín de Ligugé, 1928).

<sup>99</sup> Dominici prevenía contra la vida eremítica, que conducía a la arrogancia y a especulaciones «pe-ligrosas».

<sup>100</sup> Su éxito, no obstante, solía ser únicamente pasajero.

<sup>101</sup> Para mayor extensión véase Marengo, *op. cit.*

## Filosofía, erudición y literatura

<sup>1</sup> Los franciscanos nominalistas no se basaban en Aquino, porque el espíritu aristotélico en teología se había convertido por entonces en un obstáculo al progreso racionalista; en lugar de esto procuraron basarse en la antigua escuela franciscana anterior a ellos. Pues según las normas de ésta, la razón no está tan indisolublemente ligada a la revelación como lo está en el tomismo; las doctrinas de la Iglesia,

racionales o no, debían ser aceptadas incondicionalmente. Precisamente porque para los nominalistas los dogmas teológicos no precisaban ninguna prueba racional, dado que tras ellos estaba siempre la autoridad de la Biblia (que ahora se acentuaba más que la de la Iglesia), podían establecer verdades prácticas individuales que iban más allá del tomismo. De esta manera dieron forma a un nuevo entendimiento, más moderno que el del tomismo, entre la teología y el creciente racionalismo, preservando así la fe, aunque la unidad del sistema y el acuerdo entre filosofía y dogma se dejara de lado y el pensamiento se independizara. Este desarrollo abrió amplias posibilidades tanto al misticismo como al escepticismo.

<sup>2</sup> Occam, que, al igual que Marsilio de Padua, estaba al servicio del emperador Luis de Baviera, muestra claramente la conexión entre la filosofía nominalista y las ideas democráticas de los países nórdicos. Como Marsilio, apoyaba la teoría espiritualista de la pobreza aplicada a la Curia y la teoría conciliar en oposición al poder exclusivo del Papa. Así, todas estas tendencias ideológicas de «izquierda» eran muy afines y convergentes. Véase P. Honigheim, «Die soziologische Bedeutung der nominalistischen Philosophie» (*Erinnerungsgabe für M. Weber*, Munich, 1923).

<sup>3</sup> No es mera coincidencia que con el nuevo renacimiento europeo del tomismo, que tuvo lugar durante la segunda mitad del siglo XV, Florencia jugara tan importante papel en la persona de San Antonio (precisamente en la época de Cosme de Médicis).

<sup>4</sup> Para Petrarca y todavía más para los humanistas radicales de comienzos del XV tales como Bruni, la filosofía de Occam era tan bárbaramente escolástica como la interpretación aristotélica de Aquino de la teología. De aquí que a menudo encontremos a los mismos conservadores defendiendo a Occam y a Dante, así, por ejemplo, el músico y escritor filosófico Francesco Landini (1325-97) compuso un poema en defensa de la lógica de Occam y del escolasticismo en general.

<sup>5</sup> Según su doctrina, la percepción era doble, lo mismo que la verdad; había la verdad natural de la filosofía, que era la única que a ellos concernía, y la verdad eclesiástica de la teología, con la cual nada tenían que ver, pero que debía ser aceptada porque el no hacerlo sería demasiado arriesgado. No creían en la inmortalidad del alma y había numerosos clérigos, no demasiado tomistas, que intentaron llegar a un compromiso con el averroísmo. Véase E. Renan, *Averroes et l'Averroïsme* (París, 1866), y K. Weimer, *Der Endausgang der mittelalterlichen Scholastik* (Viena, 1887).

<sup>6</sup> Es significativo que los pocos partidarios del averroísmo que podían encontrarse en Florencia pertenecieran casi únicamente a los gibelinos, la nobleza de la primera época burguesa. El poeta Guido Cavalcanti, que despreciaba al *popolo minuto* y que fue desterrado antes que Dante debido a sus simpatías gibelinas, era averroísta; Dante también debió estar probablemente bajo la influencia de Averroes en su primera época (sitúa en el *Paradiso* al averroísta más importante del siglo XIII, el teólogo Siger de Brabante, que había sido amonestado por la Inquisición). También tiene cierta tendencia al averroísmo Marsilio de Padua. Petrarca los denuncia como herejes, dado que esta actitud era demasiado científica y materialista para él. Los franciscanos espiritualistas, por otro lado, no sólo se oponían a la erudición teológica (véase la nota 35 de la página 308), sino aún más a la ciencia, que consideraban corrompida por la influencia árabe. En un período anterior, no obstante, cuando los espiritualistas aún estaban apoyados por un sector de la clase media, figuraban en sus filas racionalistas avanzados y científicos de los cuales era el principal representante el físico Arnaldo de Villanova (1248-1314). También había muchos físicos entre los patarinos de Florencia. Pero en el siglo XIV cuando la próspera burguesía se había pasado toda al otro campo, esta clase dejó de existir.

<sup>7</sup> K. Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus* (Berlín, 1918). Aquí, sin embargo, se acentúa demasiado el factor místico-religioso del nuevo movimiento nacional de revalorización de lo antiguo.

<sup>8</sup> Según Boecio (comienzos del siglo VI), el aristotelismo y el platonismo — esas antiguas corrientes que influyeron en la esencia de la teología medieval — están compenetradas una con otra y ambas a la vez con el cristianismo.

<sup>9</sup> Salutati todavía aplicaba a los clásicos el método de interpretación alegórica practicado en la Edad Media. En una polémica con el camaldulense Giovanni da S. Miniato, que consideraba sin valor los estudios antiguos, mantenía (1406) que el sentido oculto de los poetas paganos estaba en consonancia con las verdades teológicas de la Biblia.

<sup>10</sup> Al ir desarrollando su vida interior, que tanto le preocupaba y analizando sus estados de ánimo, Petrarca se asociaba, dándole un sentido nuevo, al antiguo ideal eclesiástico que los Padres de la Iglesia habían extraído del neo-platonismo, es decir, el ideal de la vida contemplativa.

<sup>11</sup> Es típica de Petrarca la preferencia que siente hacia Platón sobre Aristóteles, porque argumenta

que el primero era elogiado por los hombres famosos (Cicerón, Séneca, Agustín) y el segundo por las multitudes.

<sup>12</sup> H. Barón, *Leonardo Bruni Aretino* (Leipzig, 1928).

<sup>13</sup> Estos eran los tres sistemas filosóficos que ejercían mayor influencia en los tiempos de la República Romana, particularmente sobre Cicerón, quien, aunque fuertemente impresionado por el estoicismo, se sentía en principio más inclinado hacia el aristotelismo.

<sup>14</sup> En lo referente al contraste entre esta filosofía florentina, verdaderamente alerta hacia lo antiguo, y el pasivo y religioso neo-platonismo, que también deriva de la Antigüedad, pero de distinta época, muy popular entre los intelectuales florentinos de la época absolutista de los Médicis, véase nota 82 de la página 306.

<sup>15</sup> C. Prantl, *Geschichte der Logik im Abendlande* (Leipzig, 1855-70).

<sup>16</sup> Fue traducido del latín al italiano a sugerencia de Geri degli Spini; la traducción de Salustio hecha por Bartolomeo se hizo a instancias de Nero Cambi.

<sup>17</sup> Aunque, en lo que a él concierne, el estudio de la Antigüedad le ofrecía una especie de escape hacia el pasado y le daba el sentido de su propia singularidad.

<sup>18</sup> A. Hortis, *Studi sulle Opere latine del Boccaccio* (Trieste, 1879), y C. Coulter, *The Genealogy of the Gods* (Vassar Medieval Studies, 1923).

<sup>19</sup> Por ejemplo, Arrigo Simintendi, notario de Prato, ya tradujo las *Metamorfosis* de Ovidio a prosa italiana a principios del siglo XIV. El notario florentino Alberto delle Piagentine tradujo en 1332 *De consolatione philosophicæ*, de Boecio. A fines del mismo siglo, el mercader florentino Niccolò Sasseti tradujo *De Claris mulieribus*, de Boccaccio.

<sup>20</sup> Las constantes alusiones de la literatura romana, sobre todo de Cicerón, a la importancia de los filósofos y poetas griegos como modelos de los romanos, fue advertida por los florentinos.

<sup>21</sup> También era apreciada la literatura eclesiástica, pero su interés era sólo secundario.

<sup>22</sup> Chrysoloras fue invitado a ir a Florencia a enseñar a la Universidad por algunos miembros de la clase acomodada; Bruni y Marsuppini figuraban entre sus alumnos. Otro de ellos, el famoso pedagogo Guarino de Verona, que tradujo a Plutarco, profesó griego en la misma universidad desde 1410 a 1414. Francesco Filelfo, traductor de la *Retórica* de Aristóteles, que fue llamado a Florencia por la camarilla de los Albizzi, enseñó en la universidad desde 1429 a 1434. Con pocas excepciones como las de Niccolò da Uzzano y Palla Strozzi, la alta clase media no estaba dispuesta a dar dinero para la Universidad (fundada en 1321 y reorganizada en 1413). Sin embargo, había una continua lucha entre los partidarios de los Médicis y de los Albizzi, dentro del consejo de dirección de la universidad.

<sup>23</sup> Las traducciones, sin embargo, nunca se hacían directamente del griego al vernáculo; los humanistas que conocían el griego, especialmente Bruni, lo hubieran considerado como una merma de su dignidad.

<sup>24</sup> E. Walser, *Poggius Florentinus*, (Leipzig, 1914).

<sup>25</sup> Incluso Marsilio fue atacado por los otros frailes del Santo Spirito que consideraban que las reuniones filosóficas habidas en el momento desplegaban demasiado espíritu secular y falta de ascetismo. (Véase la nota 36 más adelante).

<sup>26</sup> G. Toffani, *Che cosa fu l'Umanesimo* (Florencia, 1929), sin embargo, va demasiado lejos al considerar a los humanistas como aliados de la Iglesia en todos los aspectos y al atribuir demasiada importancia a la común aversión que la Iglesia y los humanistas sentían hacia la popularización del saber en lenguaje italiano.

<sup>27</sup> Sintomática de la nueva actitud es la carta que Poggio —por esta época, oficial de la Curia— escribe a Bruni desde el Concilio de Constanza, confirmando la categoría de estoico romano a Jerónimo de Praga, sobre cuya supuesta herejía se mostraba muy escéptico, habiendo sido testigo de su firme y sosegado comportamiento durante el juicio y en el momento de su muerte en la hoguera.

<sup>28</sup> Estrechamente relacionado con Niccolò estaba Carlo Marsuppini, cuyo conocimiento de la literatura griega y latina era tan amplio como el del primero. Fue el maestro de Lorenzo de Médicis, hermano de Cosme. Empezó a enseñar en la universidad de Florencia después de 1431 y más tarde fue nombrado canciller de la ciudad.

<sup>29</sup> P. Joachimsen, «Aus der Entwicklung des italienischen Humanismus» (*Histo. Zeitschr.* 121, 1920).

<sup>30</sup> Véase nota 53 más adelante.

<sup>31</sup> Para más completa descripción, véase G. Voigt, *Die Wiederbelebung des Klassischen Altertums* (Berlín, 1880), y A. della Torre, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze* (Florencia, 1902).

<sup>32</sup> Pero la diferencia entre la cultura de esta generación nueva y la que pertenece más bien al siglo XIV es muy grande. El inventario de la casa de los Médicis hecho en 1418 demuestra que, mientras Cosme poseía sesenta y tres libros, principalmente de autores antiguos y algunos de autores italianos (historia, mitología, poesía), la «biblioteca» de su padre, Giovanni, sólo sumaba tres libros: los Evangelios, una vida de Santa Margarita (patrona de las mujeres gestantes) y un sermón de Dominici.

<sup>33</sup> Otra esfera en la que resulta bastante patente la fusión de lo antiguo y el pensamiento religioso es la de los discursos de los embajadores florentinos de la época de los Albizzi a los que ya nos hemos referido. Aunque en ellos predominaban las referencias clásicas, no dejaban de ser frecuentes las frases de la Biblia. Las concesiones que era capaz de hacer la clasicista cancillería por razones oportunistas lo demuestra el hecho de que, en 1425, ésta daba instrucciones al embajador florentino ante el papa Martín V de suprimir toda la fraseología antigua, ya que al Pontífice no le interesaban las teorías humanísticas.

<sup>34</sup> Esto corresponde a un punto de vista igual que el de Dominici, que tampoco excluía la literatura clásica de la educación de la juventud, pero que la reservaba para cuando ya hubieran recibido la conveniente educación religiosa.

<sup>35</sup> Para más detalles sobre este círculo véase Wesselofsky, *op. cit.*

<sup>36</sup> Los benedictinos reprochaban amargamente a Marsilio —sobre todo el beato Giovanni delle Celle— las discusiones filosóficas que organizaba y que se sostenían en italiano siendo atendidas principalmente por seglares; la acusación se resumía diciendo que la sabiduría no debía popularizarse (véase la anterior nota 25).

<sup>37</sup> Hacia 1400 ya empleaba la Iglesia el italiano en su propia defensa espiritual (p. e., Dominici).

<sup>38</sup> Wesselofsky, *op. cit.* A pesar del carácter generalmente conservador de los comentarios de Dante, el gran humanista, Filelfo, hizo algunos de ellos en la Catedral, con objeto de ganar popularidad entre el grueso de la población en la época en que ésta intentaba adquirir derechos civiles. La forma en que la Iglesia utilizaba la *Divina Commedia* con propósitos conservadores es ilustrada por el hecho de que San Bernardino de Siena citaba a menudo a Dante en sus sermones y recomendaba desde el púlpito el estudio del poema. Véase K. Hefele, *Der hl. Bernhard von Siena und die franziskanische Wanderpredigt in Italien während des 15. Jahrhunderts* (Friburgo, 1912).

<sup>39</sup> El estudio intensivo de la ciencia natural dentro de la Orden franciscana fue llevado a cabo principalmente en los países nórdicos, donde representaba un aspecto de la actitud relativamente avanzada ya descrita. Una figura tan importante en el campo de las ciencias naturales como Bacon, que actuó en Inglaterra hacia mediados y fines del siglo XIII, puede ser difícilmente imaginada dentro de la Orden de los franciscanos florentinos.

<sup>40</sup> Salutati consideraba incluso la música más importante que la medicina, porque era una de las siete artes liberales dentro del sistema escolástico de educación. Petrarca también colocaba la medicina por debajo de la retórica.

<sup>41</sup> G. Uzielli, *La Vita e i Tempi di Paolo del Pozzo Toscanelli* (Roma, 1894).

<sup>42</sup> L. Olschky, *Die Literatur der Technik und der angewandten Wissenschaften vom Mittelalter bis zur Renaissance* (Heidelberg, 1918).

<sup>43</sup> E. Auerbach, *Dante als Dichter der jüdischen Welt* (Berlín, 1929), encuentra en el sistema tomista una explicación inequívoca, no sólo del contenido y las enseñanzas de la *Commedia*, con su aspiración al orden y a la armonía universal, sino de toda su psicología. K. Vossler, *Die philosophischen Grundlagen zum süßen neuen Stil* (Heidelberg, 1904), muestra con evidencia que en el siglo XIII cada clase social francesa tenía su propio tipo de poesía. En Italia, durante el siglo XIII y de acuerdo con el mismo autor, las divisiones empezaron a borrarse gracias a la democratización de la sociedad y a la difusión de la enseñanza; entonces, las diferencias de gusto literario empezaron a corresponder, no solamente con los distintos estratos sociales, sino con el grado de educación, que sólo coincidía en parte con la diferencia de clase.

<sup>44</sup> Huizinga, *op. cit.*

<sup>45</sup> En las *novelle* de Boccaccio, y de acuerdo con la opinión de la clase media, los trabajadores son una turba sucia y despreciable, y sus representantes son buenos únicamente como blanco para las frases de un ingenioso.

<sup>46</sup> Aquí debemos mencionar algunas de las opiniones políticas y sociales de Sacchetti expresadas en sus obras literarias. El era miembro de la alta burguesía, banquero, pero en pequeña escala, y frecuentemente ocupó cargos públicos. Llegó a decir abiertamente que los tribunales florentinos tenían prejuicios en favor de los ricos. Durante la guerra de los *Otto Santi* se colocó en contra del Papa. Antes de la

rebelión de los *ciompi* ya había acogido con agrado el avance de la clase media bajo el caudillaje de Silvestro de Médicis; poco después se alegraba de la derrota de la revuelta y del regreso al poder de los *mezzane geni*. En sus relatos hay el mismo desprecio hacia los trabajadores que vemos en Boccaccio.

<sup>47</sup> Los ciclos de leyendas de asunto amoroso (Arturo, Tristán, Lancelote) obtuvieron mayor favor con los primeros, mientras los segundos prefirieron motivos de asunto aventurero (leyendas carolingias). Hasta San Francisco aludió a menudo a los ideales caballerescos, y al hablar de sus discípulos, los comparaba con los Caballeros de la Tabla Redonda y con los paladines de Carlomagno.

<sup>48</sup> En 1424, Antonio di Meglio (1382-1448) requirió en verso a los florentinos (refiriéndose a la tiranía del duque de Milán) después de la derrota, para que dieran dinero con objeto de financiar la continuación de la guerra contra Milán. El barbero y poeta popular Burchiello (1404-49) fue pagado por Albizzi para que escribiera sonetos contra los Médicis. Niccolò da Uzzano escribió poemas requiriendo a los miembros de la oligarquía gobernante para que moderasen su política, en contraste con las tendencias extremistas de Rinaldo degli Albizzi.

<sup>49</sup> K. Vossler, *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance* (Berlín, 1900).

<sup>50</sup> Para más detalles sobre las nuevas ideas de Poggio, determinadas por un punto de vista estético y no moral véase C. S. Gutkind, «Poggii Bracciolini's geistige Entwicklung» (*Deutsche Vierteljahrsschr., für Literaturwiss.*, X, 1932).

<sup>51</sup> Por ejemplo, la gran importancia de Virgilio, tanto en la *Divina Commedia* como anteriormente, se deriva de que por su cuarta *Egloga* se le consideraba como un profeta de la venida de Cristo. Para mayor detalle véase D. Comparetti, *Virgil in the Middle Ages* (trad. inglesa, Londres, 1895). Incluso la veneración de Virgilio por parte de Petrarca estaba en gran parte basada en la interpretación alegórica cristiana del poeta latino.

<sup>52</sup> J. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance* (Nueva York, 1925).

<sup>53</sup> Niccoli dice en su *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum* que Dante era un poeta para remendones; que su nombre debía ser excluido de las listas de los hombres sabios y cultivados y entregado a los tejedores, panaderos y gente parecida. Sin embargo, tales opiniones resultan demasiado extremadas, incluso dentro del círculo de Bruni y Niccoli. El mismo Bruni parece haber compartido estas ideas sólo parcialmente, o acaso su actitud se hiciera menos extremada en años posteriores. En 1436 escribió en italiano una biografía de Dante dirigida al público vulgar. Véase E. Santini «La Produzione volgare di Leonardo Bruni Aretino» (*Giornale Storico della Letteratura italiana*, LX, 1912). Bruni retrata a Dante menos como poeta que como hombre de acción que había tomado parte importante en la vida política de Florencia. Con respecto a la *Divina Commedia* consideraba que Dante hubiera hecho mejor escribiéndola en latín, pero que no poseía suficiente conocimiento del lenguaje. Brunelleschi intentó señalar matemáticamente la posición exacta de las distintas regiones en donde se desarrolla el poema; ésta era la actitud característica de los círculos avanzados, donde la *Commedia*, generalmente bastante popular, no era rechazada por completo, sino sujeta a un intento de racionalización.

### El arte del siglo XIV visión general

<sup>1</sup> La Italia del Norte, es decir, Venecia, Milán y Génova, con su industria menos desarrollada, no tienen la misma significación.

<sup>2</sup> Por eso los financieros y fabricantes florentinos eran requeridos en todo el mundo como expertos y a menudo decidían la política financiera de otros países.

<sup>3</sup> Para más detalles véase W. Sombart, *The Quintessence of Capitalism* (Trad. inglesa, 1915), y Martin, *Sociology of the Renaissance*.

<sup>4</sup> Tales como los procesos extremadamente complicados de la producción de la lana, la dependencia de las transacciones financieras de las cortes feudales o semif feudales, los exagerados riesgos y los no menos exagerados beneficios, y los límites señalados por la Iglesia a su actividad económica.

<sup>5</sup> La situación era bastante distinta en los países del Norte, particularmente en Francia y Alemania, donde la clase media no había alcanzado el mismo desarrollo económico e ideológico que en Florencia. La burguesía de esos países era, en consecuencia, menos consistentemente racionalista en sus apreciaciones y, el elemento irracional jugaba un papel muy importante en su arte.

<sup>6</sup> La ausencia de conflicto entre ambos planos —la agudeza en los negocios e incluso el engaño,

por un lado, y la importancia de los ideales religiosos y morales, por otro— se manifiesta en el *Libro de los buenos ejemplos y de las buenas maneras*, escrito hacia mediados del siglo XIV por Paolo di Ser Pace, mercader florentino. Véase G. Biagi, «The Mind and Manners of a Florentine Merchant of the Fourteenth Century», en el libro *Men and Manners of Old Florence* (Trad. inglesa, Londres, 1909). Yo no sugiero que el mercader florentino no sintiera alguna vez escrúpulos religiosos contrarios a sus actividades cotidianas (p. e., la «restitución» en su lecho de muerte de los productos de la usura), pero esos escrúpulos eran relegados a la periferia de su mente. Sólo iban a desaparecer de la conciencia de los comerciantes ingleses y escoceses puritanos de los siglos XVI y XVII, a los cuales la estrecha relación entre el éxito en los negocios y el deseo de salvación proporcionaba un sentido de seguridad interior. Véase M. Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism* (Trad. inglesa, Londres, 1930), y R. H. Tawney, *Religion and the Rise of Capitalism* (Londres, 1926).

<sup>7</sup> M. Dvorák, «Idealismus und Naturalismus in der Gotischen Skulptur und Malerei», en el libro *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte* (Munich, 1927).

<sup>8</sup> Para mayor detalle sobre las ideas estéticas de la Iglesia, véase el capítulo 4 de la Parte II, pág. 213 sobre Criterios coetáneos acerca de su arte.

<sup>9</sup> G. Luzzati, «Piccoli e grandi mercanti nelle città italiane del Rinascimento». (*Volume commemorativo in onore di Giuseppe Prato*, Turin, 1930).

<sup>10</sup> Para más detalles sobre el simbolismo de este período véase Huizinga, *op. cit.*

<sup>11</sup> La predilección por el simbolismo religioso de los bajos sectores sociales se demuestra, por ejemplo, en los escudos diseñados en 1378 para los gremios de creación reciente en los que se reunían modestos artesanos y obreros. Mientras los gremios menores ya existentes empleaban como emblema para sus escudos un instrumento cualquiera de su oficio, los sastres, por ejemplo, eligieron uno que representaba el brazo de Dios alargado desde el cielo con una rama de olivo en la mano, y los *ciompi* el de un ángel con espada y cruz.

### La arquitectura

<sup>1</sup> Ciertas ceremonias especiales de las autoridades de la ciudad —la toma de posesión de sus cargos, por ejemplo— tenían a menudo lugar en las iglesias; ésta es una muestra de la estrecha unión entre la municipalidad y la Iglesia.

<sup>2</sup> Ya en 1255, el gobierno de la clase media colocó inscripciones en el palacio indicando su ideología política, que imitaban las de la antigua Roma: Florencia, según el modelo de Roma, reuniría al mundo entero bajo su mando.

<sup>3</sup> Como contrapartida a la erección de estos edificios, fue adoptado un cierto número de medidas defensivas que afectaban a la arquitectura, contra la aristocracia feudal residente; así, fueron demolidos los palacios de los nobles gibelinos y se fijaron límites a la altura de las torres de los palacios de los nobles (1250). Después de la victoria final de la clase media, fue comenzada una nueva muralla de la ciudad en 1285 más extensa que la antigua, que encerraba los palacios de la aristocracia, y que comprendía los nuevos distritos de la clase media. Véase C. Frey, *Die Loggia dei Lanzi* (Berlín, 1885).

<sup>4</sup> Los castillos y palacios góticos de la nobleza italiana, sin embargo, no se utilizaban exclusivamente con propósitos militares, como los del Norte, y también eran más regulares y simétricos de planta. Arnolfo estaba disgustado porque no había podido construir el palacio de la Signoría tan simétricamente como su modelo. (Al parecer, un voto le prohibía construir un edificio en el lugar ocupado anteriormente por el palacio gibelino de los Ubertini, que había sido demolido por la clase media en 1248). El duque de Atenas encargó más tarde al arquitecto municipal, Andrea Pisano, que fortificara el palacio de la Signoría como medio de protección. Por esto probablemente perdió Andrea su puesto oficial después de la caída del duque.

<sup>5</sup> El grado en que las ideas políticas influían sobre la actividad constructora de la ciudad lo demuestra la discusión sostenida en 1356 sobre los planos de la loggia. Algunos creían que era demasiado monumental, y que un gran salón era más apropiado para un tirano que para una ciudad libre, y surgió el problema de si el proyecto estaba más relacionado con la ideología monárquica o con la republicana y, por último, se llegó a discutir cuál de las dos formas de Estado era la más moderna.

En 1391, cuando la alta burguesía y el partido güelfo estaban nuevamente en el poder, se añadieron a la loggia buen número de escudos, lo que era claramente indicador de la orientación política del

Común de la alta clase media. Fueron entre otros el de la Iglesia, los de Carlos y Roberto de Anjou (la primitiva Signoría güelfa de Florencia, aliada del Papa), el de Francia y el del partido güelfo. Muchos edificios florentinos, especialmente residencias privadas, fueron decorados con escudos similares que demostraban las simpatías políticas de la alta clase media para con los güelfos, el Papado, la casa de Anjou y Francia; así se manifestaba la lealtad al temido partido güelfo. Los estatutos del gremio de los pintores llegaban a prohibir expresamente el diseño o la pintura de los escudos de los enemigos del Común o del partido güelfo.

<sup>6</sup> En 1294, la ciudad decidió que la antigua catedral de Santa Reparata no debía ser restaurada sino sustituida por una nueva «en honor y gloria de Dios y de la Santa Virgen María y en honor del Común y del pueblo de Florencia, y para embellecer la ciudad». Estas palabras eran repetidas en todos los documentos posteriores referentes a las donaciones de dinero para la Catedral. El documento de 1332, por el que se aprobaba el Campanile de Giotto, está redactado con la misma suficiencia burguesa. También debemos mencionar que el mismo nombre del Duomo, Santa María del Fiore, estaba relacionado con el nombre de la ciudad, Florencia. Esta relación de la deidad con la ciudad, residuo de los tiempos antiguos, era única en su tiempo.

<sup>7</sup> Igualmente, la decoración interior de la iglesia benedictina de San Miniato, que data del siglo XI y que perteneció primero a los benedictinos negros y después de 1373 a los olivetos, estaba relacionada con el antiguo y respetable gremio de la Calimala.

<sup>8</sup> Además, después de 1331 —es decir, después de que la Lana lo hubiera tomado bajo su control—, fue establecido un impuesto del 5 al 6 por 100 sobre todos los pagos oficiales para la edificación de la Catedral, al que se añadió otro del 2 al 3 por 100 sobre todos los productos de granja y derechos de arbitrio. En todos los talleres y en todos los locales de venta había una caja para el «Danaro di Dio» (Davidsohn, *op. cit.*).

<sup>9</sup> Anteriormente, en 1366, durante un período algo democrático de la historia florentina, el gremio pidió a la población de la ciudad que votara a favor de uno de los dos modelos exhibidos públicamente. En dos días votaron 420 hombres.

<sup>10</sup> Fue debido probablemente a la gran popularidad de San Pedro Mártir el que se reemplazara la iglesia antigua y más pequeña por otra monumental.

<sup>11</sup> En tres años, la ciudad contribuyó por dos veces con 1.200 florines, y un año después con 500, al costo de Santa María Novella. Parte de las multas impuestas a los herejes por la Inquisición franciscana era también empleada en los gastos de construcción de ambas iglesias.

<sup>12</sup> Sin embargo, el respeto hacia la democracia era tan grande, que a los Quaratesi, que habían contribuido a los gastos de edificación, se les negó el permiso de colocar su escudo en la fachada de Santa Croce.

<sup>13</sup> Culpaba en particular a Fra Illuminato Caponsacchi que, junto con Fra Giovenale degli Agli, otro superior del monasterio de Santa Croce —ambos pertenecían a familias patricias florentinas—, fue el iniciador de la construcción del edificio. El hecho de que el predicador más popular del tiempo, el agustino Fra Simone Fidati, atribuyera el desbordamiento del Arno en 1333 al castigo de Dios por la construcción de iglesias tan lujosas, demuestra cómo se iba extendiendo la oposición entre las clases inferiores. (Davidsohn, *op. cit.*).

<sup>14</sup> Por la misma razón, en los mismos países del Norte, el gótico francés concede mayor importancia a la horizontal que el de otros países más pequeño-burgueses y, por lo tanto, más espirituales, como eran las ciudades alemanas. Dentro de Francia, el gótico que exhibe más claramente el principio de horizontalidad y espacialidad es el de las ciudades francesas del Sur, las más importantes económicamente, y cuyo estilo se aproxima bastante al de las iglesias florentinas.

<sup>15</sup> Siguiendo el ejemplo de Santa María Novella, las numerosas iglesias que fundaron las Ordenes mendicantes por los años cincuenta y sesenta del siglo XIII —la gran actividad edificadora de estos años está relacionada con la victoria de la clase media— eran todas de estilo gótico. Es característico de la predilección de las Ordenes religiosas por la arquitectura gótica el hecho de que sólo hubiera un edificio, y éste no monástico (San Bartolomeo dei Pittori) edificado en estilo románico por la misma época.

<sup>16</sup> Mientras las autoridades que supervisaban la edificación de Santa María Novella eran monásticas en espíritu y de gusto inclinado a lo gótico, las del Duomo y Santa Croce estaban muy influidas por un seglar llamado Arnolfo. El edificio monumental y no gótico de Arnolfo, sino más bien clásico, de Santa Croce, erigido cerca de cuarenta años después que el de Santa María Novella, representa una etapa tardía de la arquitectura franciscana. Esta era la tercera iglesia franciscana edificada en el mismo lugar,

habiendo sido derribadas las dos primeras. El edificio que precedía inmediatamente al de Arnolfo era mucho más sencillo y estaba todavía muy influido por el tipo primitivo de iglesia peculiar de las Ordenes mendicantes en Toscana y en Umbria. Estas iglesias reunían las formas arquitectónicas góticas introducidas por los cistercienses de Francia con su estilo tradicional, ascético y sencillo, de iglesias de una sola nave. Las primitivas iglesias franciscanas (el lujoso edificio de San Francesco en Asís era una excepción) obedecían a las reglas de construcción del Capítulo General de Narbona (1260), que todavía daban expresión a la doctrina de San Francisco, espíritu sencillo y adverso a las artes. Pero pronto fue abandonado este tipo primitivo de arquitectura franciscana, al adoptarse una forma evolucionada y transformada del gótico francés en las iglesias de las Ordenes religiosas, las cuales estaban adquiriendo conciencia artística. Véase H. Schrade, «Franz von Assisi und Giotto» (*Archiv für Kulturgesch.*, XVII, 1927) y W. Paatz, *Werden und Wesen der Trecento-Architektur in Toskana* (Burg, 1937).

<sup>17</sup> Para más detalles sobre la combinación de elementos góticos y antiguos, siempre presentes, pero siempre distintamente proporcionados en las distintas iglesias, véase Paatz, *op. cit.* El estilo más opuesto al de Arnolfo y más anticléscico de la arquitectura toscana fue el de Giovanni Pisano, que trabajó generalmente en la Siena pequeño-burguesa y en su territorio (nos referimos especialmente a su obra temprana, el coro de la catedral de Massa Maritima); a pesar de la presencia de elementos antiguos, los elementos góticos adoptan aquí un carácter muy dinámico.

<sup>18</sup> Este es también el sentido en que debe ser interpretada la cúpula de Arnolfo en la iglesia de Santa Croce; además está pintada y así no resulta demasiado severa y desnuda. Aún más elegante era la cúpula algo anterior de la «aristocrática» iglesia benedictina de la Abadía, construida también por Arnolfo (1284-1310). Véase Paatz, *op. cit.*

<sup>19</sup> Más tarde, en 1361, la municipalidad recomendaba al Calimala que vigilase las obras de construcción del monasterio de Santa Croce.

<sup>20</sup> Los impuestos de uso y consumo, junto a otros recursos, eran utilizados para pagar los gastos de la construcción. Para más detalles véase P. Franceschini, *L'Oratorio di San Michele in Orto in Firenze* (Florencia, 1892).

<sup>21</sup> H. Bechtel, *Wirtschaftsstil des deutschen Spätmittelalters* (Munich, 1930).

<sup>22</sup> Por ejemplo, en 1308 la Lana reconstruyó para fines oficiales una casa que perteneció a la familia gibelina de Compibbesi, que había sido quemada en 1284.

<sup>23</sup> Niccolò Acciaiuoli, en una carta a su hermano (1356), da la siguiente información acerca de la construcción de Certosa: «Todo lo que Dios me ha concedido será para mis descendientes y para no sé quién más; sólo este monasterio y su decoración me pertenecerán siempre y gracias a él se conservará la memoria de mi nombre. Y si el alma es inmortal, como Monseñor dice, la mía, cualquiera que sea el lugar donde vaya, se deleitará con este edificio». (G. Gaye, *Carteggio inedito d'Artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Florencia, 1839). Esta cita es interesante, no sólo como prueba de que Acciaiuoli consideraba el monasterio cartujo dedicado a la vida contemplativa y en el que él quiso vivir y ser enterrado como suyo propio, sino también por su leve escepticismo, afín al averroísmo, puesto de manifiesto en lo referente a la inmortalidad del alma (a pesar de sus sentimientos religiosos).

<sup>24</sup> Davidsohn, *op. cit.*

<sup>25</sup> Las familias importantes, que no eran muy numerosas, tenían derecho a construir loggias para sus reuniones familiares porque los interiores de sus casas no solían reunir las condiciones apropiadas.

<sup>26</sup> A. Schiaparelli, *La casa fiorentina* (Florencia, 1908).

<sup>27</sup> W. Paatz, «Ein antiker Stadthaus-Typus im mittelalterlichen Italien» (*Kunstgesch. Jahrb. der Bibliothek Hertziana*, III, 1939).

<sup>28</sup> Durante el siglo XIV tomaron las casas una forma más regular y las mejores calles se pavimentaron y nivelaron.

<sup>29</sup> Sin embargo, en los tiempos de Villani estas personas aún eran consideradas como algo locas y extravagantes.

## Pintura y escultura. Análisis general

<sup>1</sup> El último mosaico importante hecho en Florencia —el de Cristo entre la Virgen y San Miniato del coro de San Miniato (1297)— fue realizado para una iglesia que no pertenecía a las Ordenes

mendicantes, sino a los aristocráticos benedictinos, situada en las afueras de la ciudad, patrocinada por el gremio conservador del Calimala.

<sup>2</sup> Estos retablos domésticos ya habían aparecido esporádicamente hacia fines del siglo anterior.

<sup>3</sup> El dominico Giovanni Dominici escribió un libro de reglas pedagógicas (*Regola del Governo di Cura familiare*, 1400) con destino a su penitente, la esposa del exilado Antonio degli Alberti, en el que decía que debían colocarse en la casa un cierto número de retablos pequeños para que los cuidaran los niños y para que los adoraran los días de fiesta, igual que se hacía en las iglesias. Por lo tanto, parece probable que a veces se emplearan en las casas estampas votivas de poco precio en vez de pinturas valiosas, incluso en las casas más opulentas, para los servicios religiosos particulares. Más aún, Dominici sostenía que los niños no debían acostumbrarse a ver en las iglesias pinturas relucientes con oro y piedras preciosas, sino las antiguas, ennegrecidas por el humo. Esta opinión era general en los círculos conservadores, donde los cuadros del segundo tipo eran los preferidos por considerarlos más apropiados para infundir devoción.

<sup>4</sup> Los sermones de San Pedro Mártir parecen haber dado el impulso inicial para la erección de muchos tabernáculos callejeros. También llegaron a ser muy frecuentes después de la peste de 1348.

<sup>5</sup> Los panteones de la nobleza, igual que los de los burgueses ricos, eran bastante sencillos en el siglo XIV. Sólo un reducido número de opulentos ciudadanos, que habían pagado grandes sumas para la construcción de las iglesias que los albergaban (como por ejemplo, los Bardi, Baroncillo y Acciaiuoli) y unos cuantos dignatarios de la iglesia, tenían tumbas monumentales. Pero, aun en dichos casos, éstas eran poco pretenciosas. Incluso se despreciaba la pompa y la ostentación y lo que importaba eran los legados. Hacia fines del siglo la ciudad misma planca varios panteones en gran escala, pero nunca llegaron a efecto. Así, en 1394, la Signoría votó un espléndido enterramiento para el *condottiere* inglés, Sir John Hawkwood, que aún vivía, y que tomó parte en algunas campañas victoriosas en favor de Florencia, y cuya intervención en 1382 había proporcionado la victoria a la alta clase media sobre los gremios menores. Otra vez, en 1396, también se planeó levantar en la Catedral un panteón en honor de los grandes escritores florentinos, en particular Dante y Petrarca y donde se colocaría también la tumba del gran hombre civil Accursio. La gente de categoría sólo podía dejar memoria de su persona en forma de imágenes de tamaño natural hechas en cera y lo más fieles posible al original, que se llamaban corrientemente «Boti», es decir, ofrendas votivas a la Virgen, y se exhibían en la iglesia de la Orden servita, SS. Annunziata (la primitiva de Orsanmichele). Para más detalles sobre la relación existente entre dichas obras y las que se hacían con propósito de brujería y de magia, véase J. Schlosser, «Geschichte der Porträtbilderei in Wach» (*Jahrb., der Kunsthist. Sammlg. in Wien*, XXIX, 1911).

### Pintura religiosa. Representaciones de Cristo, la Virgen y los Santos. Consideraciones generales

<sup>1</sup> Ese gran problema del arte que es determinar en qué grado era inteligible para el gran público, ha sido poco discutido, y en todo caso, nunca tratado con verdadera precisión, fase por fase y país por país. (Algunas sugerencias acerca de las dificultades para una comprensión general del arte simbólico en la Edad Media pueden hallarse en G. G. Coulton, *Art and The Reformation*, Oxford, 1928). La opinión general expresada aquí se refiere a los grandes ciclos de Redención comprendidos en la escultura de las catedrales francesas del siglo XIII, cuyas ideas básicas sí eran comprendidas totalmente, aunque sus detalles complicados no lo fueran.

<sup>2</sup> E. Panofsky, «Imago Pietatis» (*Festschrift für M. I. Friedländer*, Leipzig, 1927).

<sup>3</sup> La tradición «democrática» de este arte religioso narrativo derivaba originalmente de los monasterios de Siria del siglo IV. Fue conservándose en el arte monástico del Oriente de Europa, especialmente en el bizantino, donde contrastaba con el arte bizantino oficial. Este arte popular bizantino monástico empezó a ejercer una gran influencia sobre todo en Italia, en cuanto la clase media de la Europa Occidental estuvo suficientemente desarrollada, esto es, durante el siglo XIII. Véase R. Byron y D. Talbot Rice, *The Birth of Western Painting* (Londres, 1930). Esta influencia no se quedó reducida a los temas narrativos de la pintura bizantina, especialmente a las escenas de la Pasión; los tipos de sus imágenes de culto, como la maternal figura de María, también alcanzaron significación decisiva en la pintura italiana del siglo XIII, tan pronto como se alcanzó su madurez. No es posible discutir aquí los arquetipos de todas estas representaciones, muchas de las cuales derivan del arte bizantino; debemos

reducirlos a señalar los cambios ocurridos dentro de la pintura italiana y, sobre todo, dentro de la florentina.

<sup>4</sup> En la Regla de Dominici (*Regola del Governo*) hay importantes sugerencias de cómo deben hacerse estas representaciones para que gusten más a los niños y cuáles son las más apropiadas para edad tan temprana.

<sup>5</sup> Panofsky, *op. cit.*

<sup>6</sup> Estas divergencias entre la estructura social de Italia y la de los países nórdicos también determinaron la forma en que los nuevos temas originarios de Italia, el país más avanzadamente burgués, fueron adoptados en otras partes. Hacia finales del siglo XIII también se hicieron notables en Francia los cambios en lo que respecta al asunto, dado que este país era el que más cerca estaba de Italia en cuanto al poderío de su clase media. Por ejemplo, dentro de los ciclos de Salvación de las catedrales francesas, la Pasión pasó a ocupar un lugar importante — a la Crucifixión se le dio una interpretación más humana —, se concedió mayor preeminencia al aspecto maternal de la Virgen, etc. Pero el pleno desarrollo de los nuevos temas no tuvo lugar en la pintura francesa hasta el siglo XIV. (M. Dvorák, «Die Illustratoren des Johannes von Neumarkt», *Jahrb. der Kunsthist. Sammlg. in Wien*, XXII, 1901). Es muy significativo que en la misma Italia, y especialmente en Florencia, los nuevos temas tomaran en general un carácter más sossegado después de 1300, esto es, bajo el gobierno de la alta burguesía. En los países nórdicos, mucho más democráticos, estos temas — los de la Pasión proporcionan los ejemplos más característicos — alcanzaron durante el siglo XIV, y aún más durante el XV, un grado de intensidad inconcebible en Italia, con su estructura burguesa más consistente.

<sup>7</sup> Véase el capítulo sobre «Posición Social de los Artistas. Criterios costáneos acerca de su arte».

<sup>8</sup> J. Schlosser, «Zur Kenntnis der Künstlerischen Überlieferung des späten Mittelalters» (*Jahrb. der Kunsthist. Sammlg. in Wien*, XXIII).

<sup>9</sup> Aunque, a menudo, como analogías de composiciones anteriores.

<sup>10</sup> M. Dvorák, «Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei», en el libro *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, (Munich, 1928) demuestra cómo el nuevo naturalismo de la escultura gótica del Norte adoptó primero la forma de una animación espiritual y emocional de las figuras.

<sup>11</sup> Esta identificación se establece en el estudio de P. Livorio Oliger, «Le Meditations Vitae Christi del Pseudo-Bonaventura» (*Studi Francescani*, Arezzo, 1922).

<sup>12</sup> Pero a pesar de toda su simplicidad y humanidad popular, incluso esta obra (dedicada a Santa Clara) tenía su propósito didáctico y moral.

<sup>13</sup> Aunque menos en Italia que en Francia. En el Carmine de Florencia, y a fines del siglo XIV — según refiere Sacchetti en uno de sus cuentos —, se presentaba todos los años la Ascensión del Señor. Después también se representó en San Felice la Anunciación y en el Santo Spirito, la Venida del Espíritu Santo.

<sup>14</sup> Para más detalles véase A. d'Ancona, *Origini del Teatro italiano* (Turin, 1891). Aquí se demuestra que la procesión en honor de San Juan Bautista era distinta en su presentación según tuviera lugar en épocas de influencia de la clase media baja o en otras distintas.

<sup>15</sup> Se hacen algunas referencias sobre la relación directa entre diferentes obras de arte y el teatro religioso en las obras de V. Mariani, *Storia della Scenografia italiana* (Florencia, 1930), y de V. Galante-Garrone, *L'Apparato scenico del Drama sacro in Italia* (Turin, 1935).

<sup>16</sup> No es objeto de los párrafos siguientes hacer ni siquiera un breve resumen de la iconografía italiana del momento. La fuente más extensa sobre el asunto de la pintura florentina de los siglos XIII y XIV es el libro de H. v. Gabelentz, *Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter* (Estrasburgo, 1907). También se pueden encontrar más detalles en la obra de H. Thode, *Franz v. Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance in Italien* (Berlín, 1904). Con respecto a los crucifijos florentinos y escenas de la Pasión de los siglos XIII y XIV, tanto como en lo concerniente al desarrollo general de la iconografía medieval italiana, véase: E. Sandberg-Vavalá, *La Croce dipinta italiana*, (Verona, 1928). Para la iconografía del arte francés del momento, aunque, sin embargo, puede aplicarse de forma muy limitada al italiano, véase: E. Mâle, *L'Art religieux du XIII siècle en France* (París, 1910) y *L'Art religieux de la fin du Moyen-Age en France* (París, 1922); véase también L. Bréhier, *L'Art chrétien* (París, 1918).

<sup>17</sup> Desde el siglo XIV en adelante, la Santísima Trinidad solía colocarse en la parte superior del cuadro (Dios Padre y Dios Hijo, en una sola persona, rodeado de querubines y el Espíritu Santo descendiendo sobre la Virgen en forma de paloma).

<sup>18</sup> Fue muy en especial el Pseudo-Bonaventura el que relacionó la vida de San Juan Bautista con la niñez de Jesús. Esta relación se acentuaba particularmente en Florencia, donde el Bautista no sólo era

honrado como profeta de Cristo, sino como Patrón de la ciudad. En el día de la fiesta de su nombre se representaban los dramas religiosos más importantes, además de celebrarse la famosa carrera del *Pallio*. La imagen del Santo figuraba en los florines florentinos.

<sup>19</sup> Para más detalles véase H. Mendelsohn, *Die Engel in der Bildenden Kunst* (Berlín, 1907).

<sup>20</sup> En 1366, los dominicos hicieron en Milán una suntuosa procesión de los Reyes Magos.

<sup>21</sup> Un detalle importante de la Adoración de los Magos es el del rey Baltasar, arrodillado con la cabeza descubierta, rindiendo homenaje al Niño Jesús, igual que un vasallo ante el señor feudal: este tema debió aparecer en Francia durante los siglos XII y XIII y en relación con los autos sacramentales. Véase H. Kehrer, *Die Heiligen drei Könige in Literatur u. Kunst* (Leipzig, 1908). Este mismo episodio del rey besando los pies del Niño que encontramos frecuentemente en el arte toscano, aparece en el Pseudo-Buenaventura.

<sup>22</sup> Esto lo confirma la literatura dramática de la primera época de la clase media. En Padua ya se representaba una obra sobre la Pasión en fecha tan temprana como 1243.

<sup>23</sup> El universalmente conocido *Stabat Mater* de Jacopone da Todi también era importante a este respecto.

<sup>24</sup> Más discutiremos la introducción de San Francisco en la escena de la Crucifixión.

<sup>25</sup> En los países del Norte, por el contrario, se la presenta de una manera más emocional, como la esposa mística.

<sup>26</sup> Naturalmente la nueva interpretación del Juicio Final, como las de los demás temas religiosos, no era «dogmática» si se la comparaba con el arte meramente didáctico de la baja Edad Media; porque el sobrio racionalismo de la alta clase media implicaba a su vez —aunque en términos del nuevo emocionalismo universal, entonces irresistible— una acentuación exterior del contenido dogmático del arte. Pero el tratar el Juicio Final como un castigo no entraba en conflicto con ninguno de los intereses y sentimientos de dicha clase.

<sup>27</sup> Los autos sacramentales, que eran muy populares, ejercieron un influjo fundamental sobre la manera de representar el Juicio Final y a los demonios relacionados con él. Desde el siglo XII y especialmente en el XIII, la figura del demonio estaba bastante influida por la del sátiro clásico, provisto de cuernos, cola, pezuñas y muy peludo. Pero desde comienzos del siglo XIV apareció un tipo aún más grotesco con alas de murciélago, cuerpo escamoso y forma de avispa, que se combinaba en el arte florentino con el tipo del sátiro (láms. 69 y 77). Véase O. Erich, *Die Darstellung des Teufels in der christlichen Kunst* (Berlín, 1931).

<sup>28</sup> Los frescos —como los de las capillas familiares de las iglesias— representaban usualmente el ciclo de uno de estos temas principales, mientras que el cuadro central del altar representaba, por lo general, una sola escena, tal como la Anunciación o la Crucifixión.

<sup>29</sup> Las fases sucesivas de este cambio están descritas con detalle en la obra citada de Sandberg-Vavalá. El motivo llegó a Florencia procedente del arte bizantino de fines del siglo XII y a través de Pisa (Giunta Pisano, segundo tercio del siglo XIII), que tenía estrechas relaciones comerciales con Bizancio. Véase V. Lazareff, «New Light on the Problem of the Pisan Schools» (*Burlington Magazine*, LXVIII, 1936).

<sup>30</sup> Panofsky, *op. cit.*

<sup>31</sup> Esto se refiere más bien a la pintura que a la escultura, donde el tema del Varón de Dolores, sin acompañamiento de figuras, era muy corriente como señal de duelo por los muertos sobre las tumbas.

<sup>32</sup> G. de Francovich «L'Origine e la Diffusione del Crocifisso Gotico doloroso» (*Kunstgesch. Jahrb. der Bibliotheca Hertziana*, II 1938).

<sup>33</sup> Como ya hemos indicado, esto se aplica también a ciertos temas narrativos (por ejemplo, la popularidad de las representaciones de la Coronación de la Virgen).

<sup>34</sup> Una fase de transición a la importantísima representación de la Virgen como la humana Madre de Dios, la constituye el nuevo papel, aunque todavía simbólico, de la Virgen en los monumentales ciclos de Salvación, cuyo tema central es la Iglesia; pues en las interpretaciones alegóricas del Libro de los Cantares de Salomón, no sólo la Iglesia, sino la Virgen, identificada con aquella, aparece como esposa de Cristo. En estos ciclos ya es a menudo difícil decidir si la Virgen está representada como figura simbólica o como personaje histórico.

<sup>35</sup> En el culto universal de María también juega algún papel el homenaje trovadoresco de los caballeros a la Reina de los Cielos, aunque este motivo tenía relativamente poca significación en la Florencia burguesa del siglo XIV en comparación con Siena. La leyenda siguiente, relatada por Caesarius de Heisterbach e incluida en la *Legenda Aurea* de Jacobo de Voragine, es típica del aspecto

caballeresco del culto a la Virgen: cierto caballero, después de oír misa llegó tarde a un torneo en el que debía tomar parte; la Virgen en gratitud al homenaje que le había rendido ocupó su lugar en la justa y ganó el torneo por él. Esta leyenda se ilustró por primera vez en las miniaturas francesas del siglo XV.

<sup>36</sup> Para todo lo referente a la base de este desarrollo en el siglo XIV, véase: C. Weigelt, «Über die "mütterliche" Madonna in der italienischen Malerei des 13. Jahrhunderts» (*Art Studies*, vi, 1928); E. Sandberg-Vavalá, *L'Iconografia della Madonna col Bambino nelle Pitture italiane del Duecento* (Siena, 1934); R. Jaques, «Die Ikonographie der Madonna in trono in der Malerei des Duecento» (*Mitteilungen des kunsthist. Institutes in Florenz* V, 1937), y V. Lazareff, «Studies in the Iconography of the Virgins» (*Art Bull.*, XX, 1938).

<sup>37</sup> Muchos de estos motivos no sólo son de género, sino que también tienen significación simbólica. El pájaro, por ejemplo, es el símbolo del alma redimida, pero tiene además otras interpretaciones simbólicas. La azucena es el símbolo de la pureza de María. El motivo de la crianza del Niño significa también que María es *Nutrix omnium, Mater omnium*.

<sup>38</sup> C. Goddard King, «The Virgin of Humility», (*Art Bull.*, XVII, 1935), es de la opinión de que la fuente literaria de este motivo se encuentra en los evangelios sirios y armenios, que eran conocidos por los espiritualistas.

<sup>39</sup> La Virgen María y la virtud de la humildad ya habían sido interpretadas de manera simbólica en escritos teológicos, y la interpretación literaria ahora en los motivos pictóricos. Aun antes de la aparición de la Madonna de la Humildad, en algunas miniaturas pintadas fuera de Italia se presenta a la Mujer del Apocalipsis sentada en una actitud semejante (algunas veces se la identificaba con la Iglesia, otras con el personaje de María). Para más detalles véase: Goddard King, *op. cit.*, y M. Meiss, «The Madonna of Humility» (*Art Bull.*, XVIII, 1936).

<sup>40</sup> Meiss, *op. cit.*

<sup>41</sup> Debe recordarse que la protección de la familia cristiana era uno de los temas principales de los sermones de los frailes, y que la Sagrada Familia se describía y se citaba continuamente como ejemplo eterno.

<sup>42</sup> Las distintas relaciones de la Sagrada Familia son enumeradas con detalle por el Pseudo-Buenaventura, pero también por Brunetto Latini en su *Tesoretto*.

<sup>43</sup> Mientras originalmente toda la Cristiandad se consideraba bajo la protección de la Madre de Misericordia, la Orden cisterciense (Caesarius de Heisterbach) fue la primera que se aplicó este beneficio en particular: en una visión, uno de los monjes vio a todos los miembros de su Orden protegidos por el manto de la Virgen. Los dominicos, que tenían muy pocos milagros y leyendas propias, también adoptaron esta visión hacia finales del siglo XIII; pero en este caso era un dominico, el mismo Santo Domingo, quien tenía esta visión, referida ahora a su propia Orden. En las representaciones pictóricas, este motivo se aplica corrientemente a alguna de las hermandades, pero muy rara vez a la Cristiandad en bloque. Véase P. Perdrizet, *La Vierge de Miséricorde* (Paris, 1908), y V. Sussmann, «Maria mit dem Schutzmantel» (*Marburger Jahrb. für Kunstwiss.*, 1929).

<sup>44</sup> Para más detalles sobre la manera en la que, por ejemplo, cada santo y cada escena del retablo doméstico de Gaddi (Berlín) están relacionados con el donante, con los acontecimientos de su familia, o con sus hijos, véase P. Schubring, «Ein Siemeser Totenbild» (*Festschr. zum 60. Geburtstag von Paul Clemens*, Dusseldorf, 1926).

<sup>45</sup> En la Lamentación atribuida a Giotto (Uffizi), y que data probablemente de hacia 1360, los dos donantes —una monja y una señora ricamente ataviada— son sólo algo más pequeños que las figuras bíblicas y también toman parte en las lamentaciones por la muerte de Cristo. Otros dos ejemplos notables de cuadros con figuras de donantes de tamaño grande, ambos datables de un período algo anterior a este cuadro, son el fresco de Andrea da Firenze (atribuido por H. Gronau) con tres santos, en que el donante está situado delante de San Miniato (San Miniato); muy cercano a Giovanni da Milano, la Virgen acompañada de santos, como Jacopo Boverelli y su esposa como donantes (hacia 1360, Carmine). Pero aparte del período superburgués de Giotto (Láms. I, 20), las figuras grandes de donantes son excepcionales durante el siglo XIV.

<sup>46</sup> En la segunda mitad del siglo XIV, la época de mayor influencia de la clase media inferior, apareció en Toscana, y probablemente en la misma Florencia, una traducción italiana de las *Fioretti di San Francesco* hecha por un franciscano, obra que refería las hazañas de San Francisco y de sus discípulos y que reflejaba muchas ideas de los espiritualistas. El texto latino original estaba basado en la tradición oral y tuvo su origen en las Marcas durante la segunda mitad del siglo XIII. (Véase B.



Bughetti, «Alcune Idee fondamentali sui Fioretti di S. Francesco» *Archivium Franciscanum Historicum*, XIX, 1926).

<sup>47</sup> La misma disposición se repite en los populares relieves en madera del siglo XV.

<sup>48</sup> Las predelas formaban parte de todos los tipos de retablos, incluyendo aquellos en que aparecía la Virgen rodeada de un cierto número de santos. En éstos también se utilizaba la predela con fines descriptivos, pero en tales casos cada sección de ésta se dedicaba a la vida de un solo santo.

<sup>49</sup> El siguiente ejemplo demuestra lo importante que era para el donante que fuera representado su santo patrón. En 1365, Giovanni Ghiberti donó un retablo, hecho por un pintor muy cercano a Nardo di Cione, a su capilla de Santa María degli Angeli, representando a la Trinidad entre San Romualdo y San Juan Evangelista (ahora en la Academia de Florencia). En 1372, cuando Andrea della Stufa adquirió esta capilla, dejó el retablo como estaba, pero substituyó a San Juan Evangelista por San Andrés, e incluso mandó añadir una inscripción elogiando al santo de su nombre.

<sup>50</sup> La fuente literaria de esta representación se debe a la leyenda de Santo Tomás de Aquino escrita por Guillermo de Tocco. Véase Renan, *op. cit.*

<sup>51</sup> Ni siquiera para los relieves del sarcófago del Santo (Arca de Santo Domingo de Bolonia, Santo Domingo, 1264-67), realizados por el dominico Fra Guglielmo da Pisa, pudieron encontrarse suficientes escenas interesantes de su vida, de modo que tuvieron que ser complementadas con las de sus compañeros.

<sup>52</sup> También se escenificó su leyenda en las *Rappresentazioni Sacre*. Los numerosos cuadros florentinos de los popularísimos San Sebastián y San Roque, protectores de la peste, eran de fecha posterior (San Roque murió ya en el siglo XIV).

<sup>53</sup> No todos los gremios menores tenían patronos artesanos ni mucho menos. Así, el patrón de los carniceros era el apóstol San Pablo, el más eclesiástico de todos los santos; el de los zapateros era el apóstol San Felipe (aunque en las ciudades del Norte eran los santos Crispin y Crispiniano).

<sup>54</sup> Uno de los temas principales de los espiritualistas de la época precedente, aunque también ampliamente adoptado como tema literario en años posteriores, era el paralelo entre su vida y la de Cristo. Los frescos de la Iglesia Baja de Asis, atribuidos al Maestro de San Francisco, de Umbria (siglo XIII), también muestran este paralelismo.

<sup>55</sup> En el cuadro pintado en 1235 por Bonaventura Berlinghieri de Lucca (Pisa, San Francisco), que relata seis escenas de la vida de San Francisco, la Estigmatización está representada aún de la misma manera que se representaba la escena de Jesús en el Huerto de Getsemani, con objeto de acentuar el paralelo entre ambas vidas. Pronto desapareció esta analogía en la composición.

<sup>56</sup> B. Bughetti, «Vita e Miracoli di San Francesco nelle Tavole istoriate dei Secoli XIII e XIV» (*Archivium Franciscanum Historicum*, XIX, 1926).

<sup>57</sup> Movidos por los celos los dominicos procuraron suprimir este tema en lo posible. Después, intentaron enfrentarlo con la Estigmatización de Santa Catalina de Siena.

<sup>58</sup> Pronto aparecieron otros santos franciscanos como testigos de la Crucifixión, mientras que en los cuadros encargados por los dominicos este lugar se reservaba para Santo Domingo y los miembros de su Orden.

<sup>59</sup> E. Bertaux, *Etudes d'Histoire et d'Art: Les Saints Louis dans l'Art italien* (Paris, 1911).

<sup>60</sup> Los espiritualistas más extremados llegaban, por ejemplo, a identificar a la Iglesia oficial con la cortesana de Babilonia.

<sup>61</sup> Para más detalles véase Benz, *op. cit.*

<sup>62</sup> Benz, *op. cit.*

<sup>63</sup> La visión de San Juan Evangelista en Patmos, sin embargo, se representaba también, pero sólo como un episodio más en la vida del Santo.

## Desarrollo estilístico

<sup>1</sup> La conexión entre la obra de arte y la reparación de la usura no es inhabitual. Así, en 1315, una de las voluntades de Rinuccino Pucci fue regalar una lámpara que colgase frente al Crucifijo de Giotto en S. María Novella.

<sup>2</sup> La interpretación de estas figuras varía; acaso representen las tres virtudes cardinales.

<sup>3</sup> Uno de los hijos del donante, Ridolfo de Bardi, era franciscano.

<sup>4</sup> El artista fue admitido como *familiaris* en el séquito del Rey, y, como tal, tenía derecho a casa y mesa en el palacio real. Véase también, pág. 471, nota 33, y pág. 298.

<sup>5</sup> Es posible que el fresco fuera encargado después de la muerte del papa por el cardenal Stefaneschi. Si la conocida estatua del Papa sedente, proyectada para la fachada de Arnolfo de la Catedral de Florencia (ahora en el Museo dell'Opera del Duomo), probablemente por uno de sus discípulos, representa efectivamente a Bonifacio VIII, como asegura la vieja identificación, ello sería sintomático de la estrecha alianza entre el Pontificado y la clase media florentina. En 1323 se tomó el acuerdo de erigir una estatua a Juan XXII, el más característicamente capitalista de los Papas de este período, y que en el mismo año había publicado su bula contra la pobreza de Cristo.

<sup>6</sup> En cuanto la Lana se encargó de supervisar la construcción de la Catedral (1331), eligió un comité supervisor, que nombró a Giotto arquitecto mayor (1334).

<sup>7</sup> La habilidad para los negocios con que Giotto condujo su taller se demuestra por su costumbre de añadir su pomposa firma completa a los mayores retablos que le encargaron, pero cuya realización dejó enteramente en manos de sus ayudantes: el políptico de la Coronación de la Virgen, realizado por Taddeo Gaddi para los Baroncelli (S. Croce); el políptico de la Virgen con santos, pintado para Santa María degli Angeli, de Bolonia (Pinacoteca de Bolonia) y la Estigmatización de San Francisco, realizada para S. Francesco de Pisa (Louvre).

<sup>8</sup> Seguramente fue esta actividad la que le puso en contacto con los Humiliati, interesados en la industria lanera, y para cuya iglesia de Ognissanti pintó una cantidad sorprendentemente grande de retablos, entre ellos la Madonna que está ahora en los Uffizi y una famosa Muerte de la Virgen que acaso sea la conservada hoy en Berlín.

<sup>9</sup> Desusadamente alto, incluso para Florencia. El beneficio normal de alquilar de telares estaba limitado a un 50 por 100.

<sup>10</sup> Davidsohn, *op. cit.*

<sup>11</sup> F. Tocco, *La Questione della Povertà nel Secolo XIV* (Nápoles, 1910).

<sup>12</sup> Esta era la opinión de G. Carducci en su introducción a *Rime di M. Cino da Pistoia e d'altri del Secolo XIV* (Florencia, 1862).

<sup>13</sup> Véanse págs. 135s.

<sup>14</sup> Aunque no dejó de molestarle por algún tiempo la Inquisición, mantuvo estrecha relación con uno o dos Papas.

<sup>15</sup> Incluso hay una tradición que relaciona al pintor y al médico, según la cual, Abano proporcionó a Giotto el proyecto de los frescos astrológicos para el Palazzo della Ragione, en Padua. Los frescos actuales datan de más tarde, hacia 1420.

<sup>16</sup> Es interesante recordar que Bartolo Stefaneschi, el que encargó a Cavallini los mosaicos con la historia de la Virgen, para S. María in Trastevere (1291) era hermano del cardenal Jacobo Stefaneschi, cliente de Giotto.

<sup>17</sup> A menudo ha sido considerado como florentino, y de aquí los frecuentes intentos de identificarlo con el Giotto de la primera época.

<sup>18</sup> Los principales clientes de Arnolfo fueron los mismos de Giotto: el Papa, el Rey de Nápoles y las autoridades civiles de Florencia. Las principales esculturas florentinas de tiempos de la juventud de Giotto, las estatuas para la fachada de Arnolfo de la Catedral, un conjunto mitológico, son, o bien del propio Arnolfo, o, al menos muy semejantes a su estilo.

<sup>19</sup> Por ejemplo, el nuevo modo de representar la Anunciación —basándose en el Pseudo-Buenaventura— con la Virgen y el ángel de rodillas. También es probable que los apóstoles arrodillados en la Ascensión de Cristo deriven de la misma fuente. La opinión de R. V. Marle, *Recherches sur l'Iconographie de Giotto et du Duccio* (Estrasburgo, 1933), de que Giotto no fue un innovador iconográfico, es demasiado estrecha, a no ser que interpretemos la iconografía en un sentido supraliteral y puramente mecánico.

<sup>20</sup> No hay que asombrarse de que el Juicio Final, con sus multitudes de desnudos curvados y sinuosos, deba aún mucho al tumultuoso mosaico del mismo tema de la cúpula del Baptisterio de Florencia, de la segunda mitad del siglo XIII. Los temas de ésta de la mayor importancia para el arte florentino del siglo XIII y de principios del XIV, son el Redentor, la Sagrada Forma, el Juicio Final y asuntos del Antiguo y del Nuevo Testamento, incluyendo —según era lógico en un edificio dedicado a San Juan— el del Bautismo. Véase E. F. Rothschild y E. H. Wilkins, «Hell in the Florentine Baptistery Mosaic and in Giotto's paduan Frescos» (*Art Studies*, VI, 1928). Por otra parte, la comparación demuestra que, pese a los débitos, los desnudos de Giotto son menos estilizados, y de composición

más compacta que los del mosaico. A. Foratti, «Il Giudizio Universale di Giotto in Padova» (*Boll. d'Arte*, I, 1921), trata de establecer relación entre el fresco del Juicio Final de Giotto y las representaciones teatrales religiosas de este período.

<sup>21</sup> La cronología de las diferentes partes de los frescos de la Arena es asunto controvertido. La opinión más aceptable, en principio, es la de que fueron realizados en el mismo orden cronológico de los acontecimientos bíblicos, según piensan C. H. Weigelt, *Giotto* (Stuttgart, 1927), y H. Jantzen «Chronologie der Arena-Fresken Giottos» (*Jahrb. der Preuss. Kunstsammlung*, 1939).

<sup>22</sup> La Crucifixión, de Cimabue, en la Iglesia Alta de Asís, es una interpretación bien amplia de este tema: San Francisco está postrado al pie de la Cruz, la Magdalena agita sus brazos desesperadamente, el centurión y un viejo judío señalan a Cristo, y los ángeles vuelan, lamentándose, por el cielo. En otro fresco de la misma iglesia, la Asunción de la Virgen, Cristo sostiene a su Madre, que descansa la cabeza sobre el hombro de su Hijo, aunque está rodeada por la rígida «mandorla»; aquí, seguramente por vez primera en la pintura monumental, este tema de la Asunción se combina con el de la unión mística entre Cristo y María. Véase E. Staedel, *Ikongraphie der Himmelfahrt Mariens* (Estrasburgo, 1935). Es extremadamente típico del período efervescente de finales del siglo XIII, del ambiente espiritual de los franciscanos a la sazón, y del de la clase media aún revolucionaria, que Cimabue pintara, también en esta iglesia, el ciclo de frescos del Apocalipsis, el tema más agitado que puede ofrecer el arte, y el único susceptible de interpretación político-mística. Ilustró la Visión de San Juan en Patmos, la Apertura de los Sellos, los Angeles abriendo las alas, los Angeles tocando las trompetas, y la caída de Babilonia. La expresiva narrativa de los mosaicos del Baptisterio de Florencia, en los que probablemente había colaborado, era de gran importancia para la formación artística de Cimabue. Véase M. Salmi, «I Mosaici del 'Bel San Giovanni' e la Pittura del Secolo XIII a Firenze» (*Dedalo*, XL, 1930-31).

En cuanto al período anterior a Cimabue, cuando dejaron oír su voz los sectores medios y bajos de la burguesía, aliados todavía en alguna proporción con la clase media superior, debemos referirnos brevemente a los representantes más conocidos de la pintura florentina de aquel tiempo: Coppo di Marcovaldo y el Maestro de la Magdalena, ambos activos en el tercer cuarto del siglo. El arte del Maestro de la Magdalena, más bien provinciano (Lám. 13), con sus brillantes colores, reminiscencias del vidrio emplomado, muestran la acostumbra —pero aquí particularmente subrayada— combinación de vehemencia y de rigidez hierática. La actividad de Coppo cae dentro del período de las luchas decisivas de la clase media florentina hacia su victoria. Coppo había sido hecho prisionero por los sieneses en la batalla de Montaperti (1260), durante las luchas entre éstos y los gibelinos aliados de Florencia. En su arte, y sobre todo en sus grandes Crucifijos, con Cristos agonizantes, la tendencia dramática de la pintura revolucionaria de la clase media florentina alcanzó la nota más alta. La comparación entre un Crucifijo (Catedral de Pistoia, 1274, Lám. 2), pintado por él y por su hijo Salerno, con otro de Giotto —por ejemplo, el de la Cappella dell'Arena, en Padua; Lám. 3—, demuestra el enorme cambio operado en el último de dichos artistas en busca de un concepto más tranquilo del tema, mayor conocimiento al retratar la Naturaleza y disposición más clara.

<sup>23</sup> Desde mediados del siglo XIII hasta los primeros años del XIV, durante el período en que las predicaciones obtuvieron gran significación para las clases medias urbanas, los relieves de los pulpitos fueron las obras de arte más relevantes. Fue principalmente en esculturas de este cometido donde Niccolò y Giovanni Pisano revelaron su inmensa importancia en las ciudades que antes de la supremacía final de Florencia eran las más notables de Toscana: Pisa, Siena, Pistoia.

Fue también en las mismas ciudades, en las iglesias recién construidas de las Ordenes mendicantes, donde el arte pictórico de la nueva clase media tomó forma, cual, por ejemplo, en las interesantes pinturas votivas, grandes representaciones de Cristo muerto en la Cruz: en Pisa (Giunta Pisano), en Lucca (la familia de artistas de los Berlinghieri), y en las ciudades de la Umbría afectadas por el movimiento franciscano (El Maestro de San Francisco). No es nuestro cometido discutir la relación más o menos estrecha entre estas pinturas y la dramática tendencia de la pintura bizantina coetánea o anterior o su incipiente sabor gótico; ni tampoco podemos especular con las relaciones estilísticas igualmente complejas, entre el primer arte florentino y el de Bizancio. Pero sí advertiremos que la pintura florentina del XII y de la primera mitad del XIII estuvo en gran parte bajo el influjo de aquellas ciudades vecinas donde la clase media se había desarrollado antes que en Florencia, como Pisa, por el comercio marítimo, y Lucca, por la industria sedera.

<sup>24</sup> En la situación actual de la Historia del Arte, y debido sobre todo a nuestro conocimiento incompleto de la pintura romana, nada definitivo cabe decir acerca del artista que pintó la mayor parte de este ciclo. La obra se relaciona indudablemente con el primer estilo de Giotto, pero, en ciertos

aspectos, recuerda más a Roma que a Florencia. Cuatro de los frescos fueron pintados ciertamente por el Maestro de Santa Cecilia (Lám. 17), quien, posiblemente, era romano. Véase nota 36, pág. sigte. Para esta hipótesis, véase: L. Martius, *Die Franziskuslegende in der Oberkirche von S. Franzisko in Assisi* (Berlín, 1931). Los argumentos contra la calidad de Giotto fueron resumidos últimamente por R. Offner, «Giotto, non Giotto» (*Burl. Mag.* LXXI, 1939), y en pro de Giotto por F. Jewett Mather, jr., «Giotto's St. Francis Series at Assisi» (*Art Bull.*, XXV, 1943). El ciclo se basó en la *Vida de San Francisco*, de San Buenaventura, B. Marinangeli, «La serie di Affreschi giotteschi rappresentanti la vita di S. Francesco nella Chiesa Superiore di Assisi», (*Miscellanea Francescana*, XIII, 1911).

<sup>25</sup> Giotto, además, utilizó el texto de las *Considerazioni* que constituye el apéndice a las *Fioretti* de San Francisco. J. Gy-Wylde, «Giotto-Studien», (*Wiener Jahrb. für Kunstgesch.*, VII, 1930).

<sup>26</sup> Este es el único suceso definido que puede usarse como *terminus post quem* para fechar los frescos. El *terminus ante quem* será probablemente 1323, como sugirió A. Peter, «Giotto and Ambrogio Lorenzetti» (*Burl. Mag.*, LXXVI, 1940).

<sup>27</sup> No sin gran esfuerzo y considerable desembolso, indujo el rey Roberto de Nápoles al papa Juan XXII a canonizar a este su hermano, muerto cuando todavía era muy joven. Dado que su propia legitimidad como soberano era dudosa, inmediatamente después de la canonización, encargó a Simone Martini la pintura de un retablo (Nápoles, S. Lorenzo Maggiore), donde aparecía su hermano coronándole como rey, con lo que hacía al Cielo confirmar esa legitimidad. Mientras en esta pintura aparece el santo revestido de todos los esplendores cortesanos, fue interpretado de modo mucho más sencillo por Simone en Asís y por Giotto en S. Croce, donde no había razón para tanta suntuosidad.

<sup>28</sup> La historia del fin apocalíptico del mundo se reduce ahora a menudos e insignificantes símbolos en los cuatrilobulos.

<sup>29</sup> Gy-Wilde, *op. cit.*

<sup>30</sup> Aunque en la última obra de Giovanni, el púlpito de la Catedral de Pisa (1303-11), hay, igualmente, señales de un esfuerzo en pro de la compacidad y de la unidad temática del espacio, como quiera que el viejo artista pertenecía aún a la primera fase del desarrollo de la clase media toscana, no podía alcanzar el estilo de Giotto, altamente evolucionado, racional y superburgués.

<sup>31</sup> Dvorák, *op. cit.*

<sup>32</sup> Es importante en la caracterización de este estilo que el espiritualista Ubertino da Casale, quien, como vimos, protestó contra la suntuosa construcción de Santa Croce, denunciase también la *curiositas picturarum*. Con ello debía querer decir que las pinturas que veía eran inadecuadas para una iglesia franciscana y un descarrío de la tradición. Es probable que las obras que le parecían tan poco religiosas fueran pinturas como las de Giotto (véase Davidshon, *op. cit.*). Por otra parte, cuán conscientemente intelectual parecía el arte de Giotto a sus contemporáneos queda quizá demostrado por el hecho de que tanto Petrarca, quien regaló a Francesco da Carrara una Madonna por Giotto, como Boccaccio —en el *Decamerón*— repitieran la frase de Plinio sobre Zeuxis de que el arte de Giotto sorprendía al conocedor y dejaba frío al ignorante.

<sup>33</sup> Sobre el último estilo del taller de Giotto, el mostrado en los frescos de la Iglesia Baja de Asís, véase págs. 150 y 191.

<sup>34</sup> No debe olvidarse que, precisamente a causa de la estructura pequeño-burguesa de su ciudad, las clases medias superiores sienesas fueron eliminadas de los negocios bancarios pontificios en la segunda mitad del siglo XIII por los florentinos. Después de ello, la supremacía sienesa, en el sentido moderno de la palabra, se hizo imposible para siempre. La quiebra de su mayor casa de banca sienesa aliada a la Curia, la de los Buonsignori, tuvo lugar ya en 1304, mucho antes de los grandes hundimientos económicos de Florencia.

<sup>35</sup> Así, es fácil comprender por qué, tan tempranamente como en 1285, una hermandad florentina encargase a Duccio una gran Madonna. Los clientes eran la *Societas Sanctae Mariae Virginis Sanctae Mariae Novellae*, fundada por San Pedro Mártir, y conocida habitualmente como la *Compagnia dei Laudesi*, por haberse reunido semanalmente con el propósito de cantar himnos a la Virgen. La pintura encargada era la Madonna Rucellai, rodeada de muchos ángeles adorantes (Santa María Novella), expresión característica del nuevo e intenso culto a la Virgen. En la parte inferior de la moldura está pintado el busto de San Pedro Mártir. Por el tiempo de dicha Madonna, Duccio ejerció tal influjo en Florencia que es difícil decidir si varias obras del mismo período son sienesas o florentinas.

<sup>36</sup> Posiblemente, era romano de nacimiento y educación. Véase A. Parronchi, «Attività del Maestro di Santa Cecilia» (*Rivista d'Arte*, XVII-XVIII, 1939).

<sup>37</sup> También hubo una versión popular italiana de este libro. Ubertino da Casale, uno de los más

influyentes espiritualistas, escribió asimismo un libro titulado *Arbor Vitae Crucifixae* (1305), en el que utiliza partes de la obra de Buenaventura. Véase E. Koth, *Ubertino v. Casale* (Marburgo, 1903).

<sup>38</sup> P. Mazzoni, *La leggenda della Croce nell'Arte Italiana*, Florencia, 1914.

<sup>39</sup> Cuán precisamente se atuvo Pacino a los textos de Buenaventura se ve, por ejemplo, en dos ocasiones, al introducir a Cristo en la escena de la Anunciación de un modo desusado y peculiar suyo; una vez, como Espíritu Santo, otra, como hombre adulto, enlazado al cuello de María. Véase D. Robb, «The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth centuries» (*Art Bull.*, XVIII, 1936).

<sup>40</sup> En medio, bajo la raíz, estaba probablemente la figura, ahora borrada, de San Buenaventura, el autor de la alegoría.

<sup>41</sup> Véase el capítulo sobre Arte simbólico y alegórico.

<sup>42</sup> Una de sus pocas obras subsistentes — un políptico de la Crucifixión (Academia de Florencia) — fue encargada por un clérigo, Simón, presbítero de la iglesia de S. Firenze, lo que evidencia que los clientes de Pacino se contaban también entre los círculos eclesiásticos.

<sup>43</sup> R. Offner, *A Corpus of Florentine Painting* (Nueva York, 1930). Pacino ilustró también la alegoría de la Cruz como miniatura en un manuscrito bíblico (Milán, colección Trivulzio). En vez de escenas de la vida del Salvador, los medallones contienen medias figuras de los Profetas, predecesores de Cristo, con rollos referentes a sus profecías sobre la Redención.

<sup>44</sup> Berenson estudia estas miniaturas y la pintura del Arbol de la Vida, en la Academia, atribuyéndolas a la escuela de Umbría. Ello demuestra cuán difícil es imaginar que las obras populares se hicieran también en Florencia, cuyo arte se juzga usualmente con el mismo criterio que el de Giotto.

<sup>45</sup> No se ha conservado una obra tan ambiciosa de Orcagna en la misma iglesia dominicana: la decoración del coro con la historia de la Virgen, encargada por los Ricci y los Tornaquinci hacia 1348.

<sup>46</sup> Urbano V, después de volver a Roma, llamó a gran número de artistas — incluyendo a muchos florentinos —, en 1369, para decorar el Vaticano, confiando la supervisión de estos trabajos a Giovanni da Milano y a Giotino.

<sup>47</sup> L. Passerini, *Chiosità storico-artistiche fiorentine* (Florencia, 1866), y P. Franceschini, *L'Oratorio di San Michele in Orto in Firenze* (Florencia, 1892).

<sup>48</sup> De todos estos encargos sólo ha subsistido el mencionado retablo de Orcagna.

<sup>49</sup> El retablo de San Martín, de Lorenzo di Bicci, hoy en los Uffizi (Lám. 71), encargado por los mercaderes de vino, debe haber sido uno de éstos. Véase de la pág. 337, nota 178.

<sup>50</sup> G. Poggi, «La Compagnia del Bigallo» (*Rivista d'Arte*, I, 1904), cita ejemplos.

<sup>51</sup> Un ciclo de relieves figurando las Virtudes, encargo de la ciudad, fue realizado para la Loggia dei Lanzi (1383-91).

<sup>52</sup> Incluso para los más genuinos trabajos giottescos, los relieves del Baptisterio, los mosaicos «bizantinos» del mismo edificio fueron, en muchos aspectos, el punto de partida, con lo que Andrea repite en cierto modo la línea de desarrollo de Giotto. Véase I. Falk y J. Lanyi, «The Genesis of Andrea Pisano's Bronze doors» (*Art Bull.*, XXV, 1943).

<sup>53</sup> Para la reconstrucción de este políptico, que narra la vida y muerte de Cristo y que fue pintado para una iglesia franciscana, véase O. Sirén, *Giotto and Some of his Followers* (Cambridge, 1917).

<sup>54</sup> De acuerdo con el ambiente superburgués de Giotto, las figuras arrodilladas de los donantes de esta pintura son casi tan grandes como los santos. Después de Giotto, las figuras de donantes, sobre todo en las pinturas «populares», se hicieron más pequeñas, y así continuaron por largo tiempo.

<sup>55</sup> M. Salmi, «La Mostra Giottesca» (*Emporium*, XLIII, 1917).

<sup>56</sup> El seguidor de Giotto que pintó la Crucifixión de la Colección Berenson probablemente sea también autor de la Pietà de la Pinacoteca Vaticana (Lám. 10); la representación del mismo tema por Giotto en Padua se traduce en un movimiento más arrebatado y en una pasión más intensa, seguramente bajo el influjo de Pietro Lorenzetti. Véase B. Berenson, «Quadri senza casa» (*Dedalo*, XI, 1930).

<sup>57</sup> Este importante papel asignado al paisaje fue combinado por el Maestro de la Capilla de la Magdalena con el llamado principio de perspectiva «invertida», la forma de concepto espacial común al arte bizantino y que revivió en la pintura de Florencia después de Giotto. Para una relación detallada véase O. Wulff, «Die Umgekehrte Perspektive und die Niedersicht» (*Kunstwissenschaftliche Beiträge A. Schmarsow gewidmet*, Leipzig, 1927). Este principio consiste en buscar un punto de vista elevado, presentando el objeto desde arriba, y haciendo así posible — como en las obras de Assis — la representación de un paisaje muy amplio. Pero en la pintura italiana del siglo XIV, de acuerdo con el momento y con el estrato social en cuestión, no se empleó, tanto por razones de perspectiva óptica como por

conseguir una composición hierática, usando una escala mayor para las figuras principales, las personas divinas vistas a distancia media, y una escala menor para las figuras secundarias del primer término.

<sup>58</sup> Sandberg-Vala, *op. cit.*, da la historia más antigua de este motivo.

<sup>59</sup> La escena reproducida es la de San Luis sirviendo la mesa a los pobres con ocasión de su visita al propio monasterio de Santa Croce. Por este medio, los franciscanos procuraron justificar el lugar principal otorgado al personaje real. Por el mismo tiempo, ésta y la mayor parte de las otras representaciones sirvieron para subrayar la naturaleza piadosa de escenas de refectorio conectadas con leyendas de santos con el Nuevo Testamento, considerándose como la decoración más adecuada para los comedores monásticos. El fresco de Taddeo, en Santa Croce, fue el primero de una larga serie de pinturas de la Última Cena en los refectorios florentinos.

<sup>60</sup> H. Cornell, *The Iconography of the Nativity of Christ* (Upsala, 1924).

<sup>61</sup> Hay evidencia documental sobre las relaciones de Taddeo Gaddi con Fidati, ya que suplicó al monje en una carta que rezase para que se le curara un ojo enfermo. Véase J. Maione, «Fra Simone Fidati e Taddeo Gaddi» (*L'Arte*, XVII, 1914). Es característico de las tendencias «populares» de Fidati que hasta se atreviese a llamar padre espiritual al famoso franciscano espiritual Angelus de Clareno. Véase F. Tocco, *Studi Francescani* (Nápoles, 1909).

<sup>62</sup> H. Schrade, *Die Auferstehung Christi* (Berlín, 1932).

<sup>63</sup> Maione, *op. cit.*

<sup>64</sup> Meiss, *op. cit.*

<sup>65</sup> W. Kallab, «Die toskanische Landschaftsmalerei im 14. und 15. Jahrhundert» (*Jahrb. der Kunsth. Sammlg. in Wien*, XXXI, 1900).

<sup>66</sup> El emocionalismo del arte de Taddeo queda plasmado en una de sus últimas obras, el Santo Entierro (Yale University, Col. Yarves).

<sup>67</sup> Compárese, en cuanto a esta conexión, la Presentación de la Virgen, de Giotto, en Padua, con la complicada construcción de escalones en la escena correspondiente de Taddeo Gaddi en la capilla Baroncelli. La versión última quedó como el modelo más admirado, no sólo en Florencia (por ejemplo, Giovanni da Milano), sino también en el Norte (*Très Riches Heures du Duc de Berry*). De todos modos, este alarde de escalones no es de ningún modo una contradicción en el empleo por Taddeo de la perspectiva invertida que Giotto había ya abandonado, desviación típica del último racionalismo superburgués. Las figuras menos importantes del primer término, en razón del asunto, son mucho más pequeñas en escala que las de la Virgen y sus padres, en plano intermedio.

<sup>68</sup> Para la discusión detallada de este punto, véase M. Dvorák, «Die Illuminatoren des Johann v. Neumarkt» (*Jahrb. der kunsth. Sammlg. in Wien*, XII, 1901), artículo atrasado en varios aspectos, pero todavía valioso en lo esencial. Véase la nota 72, más adelante.

<sup>69</sup> F. Schevill, *Siena* (Nueva York, 1909).

<sup>70</sup> Lo que es verdad en Siena se hace aún más vezaz en Francia, porque, comparada no sólo con Florencia, sino con Toscana entera, y aun con toda Italia, Francia estaba atrasada económica e ideológicamente. En aquel país la actividad económica básica de la clase media era el comercio, pero sin que hubiese todavía industria capitalista, y las transacciones crediticias eran llevadas a cabo casi exclusivamente por italianos. Véase H. Sée, *Histoire économique de la France* (París, 1939). Mucho menos consolidada que en Italia, la burguesía francesa estaba ideológicamente en una fase menos racionalista que la de Toscana o que la de toda Italia. En tiempo de Giotto, la clase media francesa estaba mucho más ligada al idealismo religioso, fundamental en el estilo gótico, de lo que hubiera sido posible en Italia. Ciertamente, ese estilo gótico se había desarrollado en la Francia del siglo XII como un nuevo arte urbano nacido de una colaboración entre la Iglesia, la Corte, la poderosa nobleza feudal y la naciente burguesía. Sólo un detallado análisis de los cambios en la estructura social e ideológica de Francia durante las varias etapas de la Edad Media puede mostrar las grandes diferencias en el significado del «Gótico» francés durante las diferentes generaciones y cómo algunos de sus elementos se afianzaron en tanto se perdían otros. M. Dvorák (*Idealismus und Naturalismus*) hizo esta diferenciación únicamente a base de una «historia de las ideas», subrayando deliberadamente los contrastes más importantes y fundamentales. Las referencias hechas en el texto a la pintura gótica en Italia se refieren, por supuesto al gótico tardío del siglo XIV.

<sup>71</sup> El mismo cardenal Stefaneschi, que hizo a Giotto grandes encargos en Roma, fue también, probablemente, el que llamó a Martini a Avignon y está retratado como donante en la Madonna de Martini sobre el pórtico de la Catedral de Avignon. Un discípulo sienés de Martini, el llamado Maestro del Códice de San Jorge, que continuó el idioma formal del último gótico de su maestro (Lám. 138)

con ciertas tendencias hacia el arte francés, fue elegido por Stefaneschi para ilustrar con miniaturas la Vida de San Jorge escrita por éste. El cambio de gusto artístico de Stefaneschi desde Giotto hasta el Maestro del Códice de San Jorge, pasando por Martini, ilustra bien las tendencias artísticas de la Curia después de que ésta se asentó en Francia. No es accidental que Martini trabajase también en Avignon para Petrarca (véase de la pág. 347, nota 31) ni que el poeta alabase su fino y aristocrático arte. Los imitadores franceses e italianos de Martini llamados bajo la dirección de Matteo da Viterbo por el papa Clemente VI —un francés— para decorar con frescos (1342-53) el Palacio papal de Avignon, eran mucho más provincianos y flojos que el Maestro del Códice de San Jorge.

<sup>72</sup> Por supuesto, sería erróneo sugerir que Avignon y el arte sienés representan el único camino por el que el influjo toscano llegó a los países del Norte. Importantes influjos italianos habían penetrado, por ejemplo, desde Italia septentrional por Austria y Bohemia, introduciéndose desde aquí en Alemania. El papel significativo que desempeñaron en esta penetración los frescos de Giotto de Padua, y que afectaron primeramente a Austria, es visible en el retablo de Klosterneuburg (Lám. 8), pintado tan tempranamente como en 1324-29, y en el que la Crucifixión y el *Noli me tangere* de Giotto (Lám. 7) están goticizados, traspuestos a un estilo más fervoroso y provistos de un realismo más detallado; calidades, naturalmente, mucho más pronunciadas aquí que incluso en la pintura sienesa. Pero desde el punto de vista de la pintura florentina, la primera corriente, la más pertinente, es la de Martini, mucho más cercana a Giotto.

<sup>73</sup> Incluso la directa —aunque popular— trasmutación de Giotto a la pintura española, en los frescos de Ferrer Bassa en el monasterio de Pedralbes, cerca de Barcelona (1345-46) produjo un estilo afín a Martini.

<sup>74</sup> El arte de Pietro Lorenzetti es, desde luego, bastante más que una mera traducción de Giotto. Pero, en este aspecto, el arte de Pietro es el que más nos interesa como punto de partida del desarrollo florentino. Lo mismo puede decirse del arte de Martini.

<sup>75</sup> Es su actitud común básica en lo referente al contenido lo que explica una cierta similitud entre Pietro Lorenzetti y Giovanni Pisano, aunque el primero sea cincuenta años más joven y medie entre ambos toda la evolución de Giotto. Lo «ya» gótico y lo «todavía» gótico se encuentran en los expresivos estilos de Giovanni y Pietro; ambos vivieron en tiempos en que, aunque por diferentes razones, la posición de la clase media superior no estaba del todo segura, y ambos actuaron en un medio más o menos afectado por sectores pequeño-burgueses de la sociedad.

<sup>76</sup> Al caracterizar el ambiente social de las tres tendencias representadas por Martini, Pietro y Ambrogio Lorenzetti, lo hemos simplificado deliberadamente para resaltar las diferencias esenciales. Hay, por supuesto, numerosas transiciones entre ellos; entre los hermanos Ambrogio y Pietro Lorenzetti, en particular, las distancias no son infranqueables.

<sup>77</sup> La de la Madonna de Orsanmichele, popular, votiva y milagrosa pintura, no subsistente, y reemplazada por un retablo de Daddi, también debió ser pintada por Ugolino, y que tal encargo se hiciera a un artista sienés es bien significativo. Se discute si también se encargó a Ugolino el altar mayor de Santa María Novella.

<sup>78</sup> Ambrogio estuvo dos veces en Florencia; primero, muy al comienzo de su carrera, desde 1319 hasta los primeros años veinte; y, luego, permanentemente, en 1327-40. Durante la última visita se inscribió en el gremio de pintores.

<sup>79</sup> El último estilo del Maestro de Santa Cecilia se hizo también muy colorista, cesando su anterior condición lineal.

<sup>80</sup> Deliberadamente, omito otras obras de Maso. Para el material básico, véase R. Offner, «Four Panels, a Fresco and a Problem» (*Burl. Mag.*, LIV, 1929), en razón de su desarrollo poco conocido, como lo son sus alcañones artísticos, que aún requieren un estudio especial. Es probable que, en su última fase, Maso siguiera la línea general de evolución hacia un estilo ocasionalmente agitado, emotivo y hierático, y siempre progresivamente bidimensional. Y por ello se relaciona con Nardo di Cione. Véase H. Gronau, *Andrea Orcagna und Nardo di Cione* (Berlín, 1937). Podemos añadir, en lo que respecta a estas décadas, que todavía no tenemos criterio acerca del arte de los dos pintores clave de este período, esto es, de Stefano, discípulo de Giotto —quien pintó varias obras para las principales Ordenes mendicantes, obras muy interesantes, desaparecidas, entre ellas una curiosa Alegoría de la Cruz, para Asís— y Giotino, que pudo haber sido hijo y discípulo de Stefano.

<sup>81</sup> Para un análisis detallado de este estilo, véase G. Vitzthum, *Bernardo Daddi* (Leipzig, 1903).

<sup>82</sup> Es, sin embargo, imposible trazar una divisoria entre los significados simbólico y de género en el motivo del Niño Jesús jugando con un pájaro (véase pág. 338, nota 37). Ambos debieron estar

estrechamente unidos al principio, como en las versiones de T. Gaddi, que era muy aficionado a este tema, y cuya predilección por el arte simbólico ya ha sido advertida.

<sup>83</sup> Según M. Meiss, *op. cit.*, su fuente inmediata puede ser una pintura de Martini en Nápoles, ahora perdida. Parece perfectamente posible que el rey Roberto de Nápoles, el hermano de San Luis de Tolosa, que hizo muchos encargos a Martini, no sólo ayudase a la Orden franciscana, sino que acudiese también en favor de su ala izquierda, la de los espirituales. Véase Tocco, *op. cit.* Según Goddard King, *op. cit.*, el motivo pasó de España a Italia, precisamente a través de Nápoles y de las Marcas. Por supuesto, que lo «popular» y lo «cortesano» se oponían poco entre sí en el caso de Martini y de sus clientes, queda demostrado por el hecho de que Martini fue también el primer artista que pintó en Italia a la Virgen, no sólo con muchos dignatarios de su corte —lo que ya había hecho Duccio—, sino también como reina terrestre, con rico atavío contemporáneo (Siena, Palazzo Pubblico). Este modo de pintar a la Virgen, que indudablemente procede del arte cortesano francés, tiene también su paralelo en la lírica franciscana.

<sup>84</sup> M. Meiss, *op. cit.*, adopta el primer punto de vista; M. Salmi (*Masaccio*, Roma, 1930), considera posible el segundo.

<sup>85</sup> También, en el retablo doméstico de Berlín, de Taddeo Gaddi (1334). En el fresco del Nacimiento, de la Iglesia Baja de Asís, del taller tardío de Giotto, la Virgen, sentada, aún tiene al Niño delante de ella, pero esto es, también, una innovación.

<sup>86</sup> La *humilitas*, entendida por los agustinos como la más alta virtud cristiana y base de toda otra, fue considerada por el tomismo como una virtud derivativa, y ahora asume también gran importancia en la teología dominica, ya que Santo Tomás la había declarado indispensable para la adquisición de las otras virtudes. Jacopo Passavanti, prior de Santa María Novella, al que mencionaremos a menudo, dedica una sección particularmente importante: «Trattato dell' Umiltà», en su *Specchio de la vera Penitencia*, compilación de pensamientos de sus sermones florentinos. Como octava virtud, la *humilitas* había sido representada ya en Florencia por Andrea Pisano en las puertas del Baptisterio, y por Taddeo Gaddi en sus frescos de la capilla Baroncelli de Santa Croce, y, como una de las virtudes derivativas, por Orcagna en su tabernáculo de Orsanmichele.

<sup>87</sup> Uno de los seguidores de Daddi, artista de viva narrativa que trabajó hacia mediados del siglo, incluso refirió en su predela (Copenhague) el tan raro y emotivo tema, derivado de Siena, de la Virgen desmayándose ante la tumba cerrada de su Hijo. Véase R. Offner, *Studies in Florentine Painting* (Nueva York, 1927). El Varón de Dolores, en la Colección Lyett-Green, de Londres, tabla de excepcional atractivo, dentro de su composición severamente simétrica, estaría pintado por el propio artista, según la atribución de H. Gronau. Aún más cercano a Daddi, el Maestro de San Martino alla Palma, pintor de Madonnas extremadamente envaradas y hieráticas, en una de sus predelas, la de los Azotes a Cristo (Colección Kress, Nueva York), muestra, con toda su rigidez, la impronta de la misma agitada escena en el retablo mayor de Santa Croce, de Ugolino da Siena. En otro (Manchester, Colección Barlow), pinta el Escarnio de Cristo (Lám. 38), convirtiendo la versión de Giotto de Padua en una escena más ruda y vulgar, más llena de realismo nórdico, que aparentemente —pero sólo aparentemente— resulta desusado en la Florencia trecentista. En realidad, este estilo continúa las tendencias de Pacino, cuya brillantez de olor revive. Otro artista de tendencias emotivas todavía hacia mediados del siglo, quizá más activo en comarcas adyacentes que en la propia Florencia, y aparentemente asociado con los encargos a las iglesias franciscanas, fue el Maestro de la Pietà Fogg (Offner, *op. cit.*). Su Piedad del Fogg Museum, de Cambridge, U.S.A. (Lám. 39), presenta la figura de Cristo extendido sobre el suelo, dominando el primer término, mientras sobre él la figura de María, doliente y extenuada, forma el centro de la composición. Aparece aquí una vez más la tan característica combinación de elementos pregotícosos —el artista es, como observara el Dr. Offner, un discípulo de Pacino— y de los sieneses, probablemente, de Martini.

<sup>88</sup> Mucho de este importante material puede verse en Offner, *Corpus of Florentine Painting* (Nueva York, 1935).

<sup>89</sup> En uno de los retablos domésticos del taller de Daddi, ahora en Berna, cuya tabla principal es la de la Crucifixión, se muestra la Madonna —motivo frecuente en Umbria y en las Marcas— con el Niño en una cuna, en tanto se arrodillan hombres y mujeres, entre ellos dos franciscanos, mientras se ve a San Francisco junto a la Cruz, con lo que la pintura se relaciona estrechamente con dicha Orden. Los elementos domésticos y de género en la evolución pictórica del tema de la Sagrada Familia se inventaron en su mayor parte en Siena, en el círculo de los Lorenzetti.

<sup>90</sup> P. Schubring, «Giotino» (*Jahrb. der Preuss. Kunstsammlung*, XXI, 1900). También puede men-

cionarse su gran retablo de los Uffizi como otro ejemplo de tales formulaciones por Daddi, concebidas —de acuerdo, naturalmente, con los deseos de los clientes— en un espíritu severamente eclesiástico. Vemos aquí la combinación mística del encuentro entre San Joaquín y Santa Ana con la Inmaculada Concepción. Un ángel volando sobre los aires conduce a San Joaquín y a Santa Ana para que se besen, con la idea de haber sido un ángel de Dios el instrumento de la Concepción de la Virgen.

<sup>91</sup> Incluso en el siglo XIII, pero aún más en la obra del maestro de Santa Cecilia, y con progresiva frecuencia en la era democrática que comenzaba ahora, la representación de un sermón, como la escena de San Pedro Mártir en otra tabla de predela del mismo retablo, provee de excelente oportunidad para pintar grandes multitudes de gentes, en trajes contemporáneos. Una tabla de predela de otro de los retablos de Daddi que presenta peregrinos venerando las tumbas de los santos Esteban y Lorenzo (Pinacoteca Vaticana), tiene aún más pronunciado el carácter de pintura de género extraída de la vida cotidiana.

<sup>92</sup> Hay, por ejemplo, un tipo de pintura característicamente popular del taller de Daddi, en una de cuyas versiones la Madonna, retratada de medio cuerpo como si estuviese asomada a la ventana, enseña a los donantes arrodillados un libro abierto con una plegaria dirigida a Ella; es invocada como la milagrosa Virgen de Bagnolo, un pueblito cerca de Florencia (1334, Museo dell'Opera del Duomo; Lám. 35).

<sup>93</sup> Berenson ha atribuido ambas pinturas al propio Daddi. El autor de la segunda acaso sea el Maestro de San Martino alla Palma, acerca del cual puede verse en la nota 87.

<sup>94</sup> R. Offner, *A corpus of Florentine Painting* (Nueva York, 1930).

<sup>95</sup> Antes de que el Dr. Offner diera la atribución correcta, esta pintura nunca había sido tenida por florentina, a causa de su estilo popular.

<sup>96</sup> Offner, *op. cit.*

<sup>97</sup> Offner, *op. cit.*

<sup>98</sup> Una Madonna del taller de Daddi, similarmente compuesta, aunque no tan heráldica, con dieciséis santos; entre ellos destacadas figuras dominicas, se conserva en el Museo de Montauban.

<sup>99</sup> L. Dami, «La Basilica di San Miniato al Monte» (*Boll. d'Arte*, IX, 1915), asegura también que la pintura fue realizada por la Cappella di San Miniato, decorada por el gremio de la Calimala. La presencia, en el retablo, de una pequeña figura de donante —clérigo, al parecer, posiblemente el prior de dicho monasterio— no es obstáculo para la idea, bien probable, de que la pintura fuera encargada por este gremio.

<sup>100</sup> Uno de los retablos domésticos de Jacopo, en Bremen, atribuido por H. Gronau, contiene un típico motivo popular y simbólico: el Juicio Final se combina con los instrumentos de la Pasión. Otro, con los Tres Vivos y los Tres Muertos, se discutirá en el capítulo dedicado al arte simbólico y alegórico.

<sup>101</sup> Recordaremos aquí que no es sólo el último estilo de Daddi el que tiende a hacerse más plano en los últimos años cuarenta, sino que el mismo cambio es visible en las obras de Maso, antes tan espacial.

<sup>102</sup> M. Meiss, «The Problem of Francesco Traini» (*Art. Bull.*, XV, 1933). R. Longhi considera boloñeses estos frescos. No es imposible que colaborase en ellos Vitale da Bologna, de estilo muy cercano al de Traini.

<sup>103</sup> El comercio marítimo de Pisa declinó en el siglo XIV a causa de la rivalidad de Génova, Venecia y Barcelona, al tiempo que la industria lanera era aplastada por la florentina. Finalmente, sufrió enormes pérdidas económicas a causa de sus contactos con el emperador Enrique VII. El antagonismo entre los intereses políticos y económicos del comercio marítimo y de la industria lanera —la última consideraba a Florencia como competidora y el primero como cliente, dado que Florencia utilizaba el puerto y la flota de Pisa— contribuyeron al hundimiento de la clase media.

<sup>104</sup> Estos frescos fueron posibles mediante donativos particulares. Hacia 1370, la ciudad financió la continuación de la obra hasta 1392 en que, como consecuencia de la decadencia general, toda la empresa tuvo que ser abandonada.

<sup>105</sup> H. Brockhaus, «Der Gedankenkreis des Campo Santo in Pisa und verwandter Malereien» (*Mitteilungen des Kunsthist. Institutes in Florenz*, I, 1911).

<sup>106</sup> Para el influjo de los dominicos pisanos Fra Giordano da Rivalto, Fra Bartolommeo da San Concordio y Fra Domenico Cavalca sobre estos frescos, véase J. B. Supino, *Arte Pisana* (Florencia, 1904).

<sup>107</sup> Cuando el emperador Luis el Bávoro fue a Italia, la izquierda franciscana, que se había refugiado antes en Alemania, y los espirituales se reunieron bajo su protección en Pisa, donde también fueron apoyados por la burguesía (1328).

<sup>108</sup> G. Gombosi, *Spinello Aretino* (Budapest, 1926).

<sup>109</sup> Para una discusión más completa del contenido de esta obra, véase el capítulo sobre Arte simbólico y alegórico.

<sup>110</sup> El hecho de que el sector pro-florentino de la burguesía, los navieros y los comerciantes marítimos hubieran ejercido el poder en Pisa desde 1347 y sobre todo desde 1369, también contribuyó a hacer más intensas las relaciones artísticas. Véase P. Silva, *Il Governo di Piero Gambacorti in Pisa* (Pisa, 1912).

<sup>111</sup> Para el influjo de las llamadas pinturas de infamia en este género de representación, véase página 469, nota 8. Es notable la frecuencia con la que el Varón de Dolores es representado en el círculo de Nardo. Cercanos a Nardo —y a Maso— están los frescos de Cappella Covone, en la Badia, que representan vidas de santos, entre las que las escenas de martirio —características de los nuevos tiempos— son particularmente expresivas. Tres de los cuatro fragmentos conservados tratan de este tema.

<sup>112</sup> Tanto el donante como su esposa están retratados en el Paraíso, al que son conducidos por un ángel, y en el Juicio Final, entre los justos.

<sup>113</sup> H. Gronau, *op. cit.* Es posible que Piero Strozzi esté representado entre los justos, al lado de Dante, en el fresco del Juicio Final. En este caso, los dos hombres que inspiraron los frescos —como veremos en el texto, la representación del Infierno está extraída de la *Divina Commedia*— quedarían figurados uno al lado de otro. Véase J. Mesnil, «Le portrait de Dante par L'Orcagna» (*Miscellanea d'Arte*, 1903). No antes de 1335, el Capítulo provincial de los dominicos en Florencia prohibió a los frailes leer las obras italianas del «llamado Dante», probablemente porque, en la *Divina Commedia*, algunos de los Papas eran enviados al Infierno. Lo cual demuestra que este ilustre libro era muy leído por los frailes. A mediados de los años cincuenta, cuando fueron pintados estos frescos, la prohibición debía haberse ya relajado. Hacia el comienzo del período democrático, los dominicos habían comprobado ya el gran valor propagandístico de la tomista *Divina Commedia*, escrita por un antiguo alumno del Studium Generale de Santa María Novella.

<sup>114</sup> Conviene mencionar la importancia de Passavanti en relación con la decoración de la Cappella Spagnola. Fue Passavanti quien convenció a la familia Tornabuoni, con la que estaba emparentado, para que contribuyese a costear los frescos de Orcagna en el coro de Santa María Novella.

<sup>115</sup> Hay otro ciclo de frescos de Nardo en el monasterio de Santa María Novella; son frescos de su primera época, relatando la vida de Santa Ana, y se encuentran en la capilla dedicada a esta santa.

<sup>116</sup> El fresco del Paraíso está también evidentemente influido por el fresco del Bargello, llevado a cabo por discípulos de Giotto y con igual asunto.

<sup>117</sup> En el fresco del Paraíso está Santo Domingo, entre otros santos, en una esfera más elevada que San Francisco.

<sup>118</sup> Para los de los donantes, véase la anterior nota 112; para los de Piero Strozzi y Dante, la anterior nota 113; para los de Constantino y Majencio, página 471, nota 31. El hombre con traje eclesiástico a la derecha de Dante es probablemente Petrarca, lo que prueba su popularidad en Florencia incluso en vida, y, también, la medida en que era considerado religioso.

<sup>119</sup> En los sermones que Passavanti predicaba por el mismo tiempo, describió con grandes detalles los tormentos del infierno, lo que sin duda influyó en el fresco de Nardo.

<sup>120</sup> Es bien posible que Orcagna estuviera enterado de este proyecto de representación por Piero Strozzi en los Decretales (H. Gronau, *op. cit.*). Ya hemos mencionado la ayuda proporcionada por los juristas de Bolonia a la clase gobernante en Florencia, pero ahora procede llamar la atención acerca de los estrechos lazos existentes entre los canonistas boloñeses y la clase media superior florentina. El canonista más importante de este tiempo, Giovanni d'Andrea (hacia 1275-1348), florentino por nacimiento y formado en Bolonia, fue consultado frecuentemente tanto por el obispo de su ciudad natal como por los gobernantes de la alta burguesía. Sus consejos, habitualmente acomodaticios, contribuyeron grandemente a mejorar las relaciones entre ambas partes.

<sup>121</sup> Un parentesco artístico es evidente en la mayoría de los relieves de Orcagna del tabernáculo de la Virgen de Orsanmichele. Pero los relieves que se veían más fácilmente desde fuera —Orsanmichele era a la sazón una sala abierta—, tales como el del Tránsito de la Virgen, son de un estilo mucho menos compacto, con figuras más expresivas y mayor realismo en el detalle (véase Gronau, *op. cit.*). Así, el propio Orcagna abandonó aquí el sentido de concentración, típico de la mentalidad de la alta burguesía, que hallamos en los otros relieves y en el retablo Strozzi, para amoldarse a un gusto mucho más popular.

<sup>122</sup> El concepto religioso y eclesiástico de la Vocación de San Mateo es típico: el acento principal se

coloca sobre Cristo llamando a su discípulo. La oficina del cambista, o más bien del recaudador de contribuciones, no hace sino ser sugerida, ya que, al parecer, el gremio de banqueros no deseaba que se retratase su profesión. Recordaremos que el banquero Villani nunca mencionó en su crónica esta su profesión.

<sup>123</sup> Una nota de la *Opera* de San Giovanni Fuorcivitas, en Pistoia (pág. 476, nota 52), menciona a un cierto Francesco como viviendo en el taller de Orcagna hacia el año 1347; si este Francesco es realmente Traini, puede haber habido relaciones personales entre ambos artistas, relaciones que no son de importancia esencial, y que sólo confirmarían la afinidad intelectual.

<sup>124</sup> H. Gronau (*op. cit.*), quien ha señalado que la sencilla disposición general del fresco de Orcagna era muy diferente de la de Traini, considera posible que el último modificase más o menos, la figuración del primero.

<sup>125</sup> Los frescos de Traini en el camposanto muestran veintiséis epigramas diferentes; pero comparados con los «*tituli*» del primer medievo, de los que son continuación, revelan una popularización mucho más intensa del contenido, mientras, al propio tiempo, ya tienen una cierta independencia «*seglar*»; todos son en verso y diez de ellos son sonetos. Véase S. Morpurgo, «*Epigrafi in Rime del Campo Santo di Pisa*» (*L'Arte*, II, 1899), y J. Schlosser, «*Poesía e Arte figurativa nel Trecento*» (*Critica d'Arte*, 1938).

<sup>126</sup> Su Virgen de la Humildad (Nueva York, Colección Lehman), reproduce probablemente una composición perdida de Orcagna, que influyó decisivamente sobre las últimas representaciones de este asunto en Florencia.

<sup>127</sup> Todavía más rica que la Virgen de la Humildad, la de la Colección Lehman, por ejemplo, es la de un artista algo más temprano, próximo a Jacopo y a Maso, en el Musco de Bayona (Lám. 56).

<sup>128</sup> H. Gronau, «*The San Piero Maggiore Altarpiece: a Reconstruction*» (*Burl. Mag.*, LXXXVI, 1945).

<sup>129</sup> La bancarrota y la peste de Florencia tuvieron un efecto más rápido y más desastroso sobre las condiciones económicas de Siena, donde la estabilidad financiera era menor, que sobre los medios florentinos.

<sup>130</sup> Es característico del gobierno democrático de Siena que la alta burguesía se conociera allí como «*Popolo del piccolo numero*», la burguesía media como «*Popolo del numero medio*» y la pequeña burguesía —la denominada en Florencia «*Popolo minuto*»— como «*Popolo del maggior numero*». Estas designaciones revelan que era el número, y no el grado de riqueza, el que contaba.

<sup>131</sup> En los países nórdicos, igualmente pequeño-burgueses, Cristo y San Juan formaban un grupo aparte en la Última Cena.

<sup>132</sup> En general, el uso de la perspectiva «invertida» es más importante en el arte sienés que en el florentino.

<sup>133</sup> Véase página 448, nota 71.

<sup>134</sup> Estos frescos con escenas del Nuevo Testamento de la Collegiata di San Gimignano fueron pintados poco después de 1356, según San Faison, «*Barna and Bartolo di Fredi*» (*Art Bull.*, XIV, 1932), y los de Bartolo di Fredi del mismo lugar, con temas del Antiguo Testamento, por las mismas fechas. A. M. Gabrielli, «*Ancora del Barna Pittore*» (*Bollettino Senese di Storia Patria*, VII, 1936), sitúa los frescos de Barna hacia 1360. M. Salmi, «*Gli Affreschi della Cappella Dagrandelli in s. Domenico d'Arezzo*» (*Rivista d'Arte*, XII, 1930), los cree aún posteriores. Desde 1354, S. Gimignano estaba bajo la soberanía florentina, lo que debe haber contribuido a la aproximación de estas obras sienesas a la pintura de Florencia.

<sup>135</sup> No como, por ejemplo, en la Alegoría de la Cruz, de Pacino, donde un grupo algo parecido se combina con otros dolientes en una Piedad de muchas figuras.

<sup>136</sup> Hasta hace poco, esta pintura se atribuía siempre a la escuela sienesa.

<sup>137</sup> La Piedad de los Uffizi, atribuida a Giotino, pero, en realidad, cercana a Giovanni da Milano, es también notable por su riqueza expresiva. Es posible que dicha obra, procedente de la iglesia de San Remigio, fuese encargada por la familia Alberti. Véase Schubring, *Giotino*.

<sup>138</sup> Su construcción espacial está ampliamente estudiada por Gombosi, *op. cit.*

<sup>139</sup> La conexión entre el fresco del Nacimiento de la Virgen, de Giovanni, y —por ejemplo— el del mismo tema de Bartolo en San Gimignano (San Agustín), es evidente.

<sup>140</sup> El artista que hacia 1366-69 había completado los frescos comenzados por Giovanni, el llamado Maestro Rinuccini carece por completo de la concentración, del delicado juego lineal y de la sensibilidad óptica de Giovanni. Es más duro y popular y utiliza modelos feos y zafios. Particularmente

característicos de su dramática manera narrativa son los paneles de predela de su retablo con la Visión de San Bernardo, del Monasterio agustino de Le Campora, hoy en la Academia de Florencia. Como de costumbre, la escena que reproduce un sermón desde un púlpito al aire libre —aquí el de San Bernardo en Sarlat contra los herejes— proporciona una inmejorable oportunidad para describir una reunión popular de figuras muy individualizadas. Este retablo, que viene a ser una popularización del de Strozzi de Orcagna, se creyó que era una obra temprana de éste, y de aquí que se le fechase erróneamente. Los investigadores del arte confundieron el estilo popular con la duda inmadura. La atribución correcta puede verse en R. Offner, *Studies on Florentine Painting* (Nueva York, 1927). Afín al estilo del Maestro Rinuccini hay una tabla que muestra a San Antonio Abad distribuyendo limosnas (Academia de Florencia; Lám. 64), en la que los mendigos que rodean al Santo dan la sensación de una pintura de género. Estos mendigos, muy naturalistas, vestidos de harapos y con rasgos faciales muy acusados, son popularizaciones a pequeña escala de las figuras correspondientes del Triunfo de la Muerte, de Orcagna. Esta pintura tan espacial, tan llena de animación, tan brillante de color, ocupa un lugar importante en el desarrollo florentino.

<sup>141</sup> Dos de sus más turbulentas versiones de la Piedad y del Varón de Dolores muestran a Cristo muerto abrazado por las llorosas figuras de la Virgen y San Juan (una versión, antaño en la Col. d'Hendrecourt, de París, y otra en la Col. Grissell de Oxford, ambas según las atribuciones de R. Offner). La tabla Grissell (Lám. 65), particularmente, recuerda el Entierro tardío de Gaddi, en Yale; es, sin embargo, típico de este período democrático que lo representado no sea exactamente el Entierro, sino la escena menos rica en narración de las Lamentaciones. La tabla d'Hendrecourt es, realmente, poco más que una imagen devota del Varón de Dolores. Con su nota dolorosa, las tablas de este tipo forman un eslabón entre las representaciones de la Piedad de Giovanni da Milano y la obra de Lorenzo Monaco.

<sup>142</sup> La cruz en forma de emblema de los antoninos es la versión heráldica del báculo o muleta llevado por el Santo en sus andanzas. Los frailes sujetaban una campanilla a estos báculos cuando iban de lugar en lugar recogiendo dinero para sus hospitales.

<sup>143</sup> Offner, *op. cit.*

<sup>144</sup> Probablemente en la misma fecha (1360), Niccolò realizó también un encargo en el Palazzo Comunale de Pistoia, en el mismo estilo popular y narrativo: un fresco conmemorando la victoria de las tropas florentinas y de sus aliados de Pistoia sobre el ejército milanés. Los santos Zenobio y Santiago —con el escudo de la ciudad entre ellos— señalan a un tabernáculo de la Virgen que está sobre sus cabezas para indicar que a ella se debía, por su intercesión, la victoria.

<sup>145</sup> Wesseloofsky, *op. cit.*

<sup>146</sup> La popularidad de lo místico entre los sectores más bajos queda atestiguada por el hecho de que por aquel entonces corría una profecía en verso atribuida sin el menor motivo a Santa Brígida, en la que se aludía a una inminente rebelión popular. Una de tantas profecías de las que corrían antes de la revuelta de los *ciompi*.

<sup>147</sup> En la vecindad de su Villa Paradiso —Bandino, cerca de Florencia—, donde tuvieron lugar las famosas reuniones sociales y literarias del *Paradiso degli Alberti* al comienzo de los años noventa, Antonio degli Alberti fundó un convento para frailes y monjas de la Orden de las brigiditas, incluso trayendo monjas de Suecia para este fin. Fue el primer convento de esta Orden fuera de las fronteras suizas. Alberti, que en general simpatizaba con el movimiento Observante, se asegura que ganó gran popularidad, especialmente en el pueblo, con la fundación de este convento. La iglesia correspondiente fue decorada por el taller de Gerini con frescos, figurando la Pasión, de carácter muy popular. Véanse págs. 181-182.

<sup>148</sup> Esta emotividad mística dedicada a la Navidad era, desde el punto de vista histórico, una continuación de la de San Bernardo.

<sup>149</sup> El carácter ornamental está igualmente pronunciado en un fresco de S. María Novella, también popular, pero algo más aristocrático y gótico, que data de los años noventa, y pintado por un artista próximo a Agnolo Gaddi. La fusión de figuras arrodilladas, la hueste angélica y la gruta aparecen aquí subrayadas por el bucy y el asno arrodillados en una posición completamente paralela. Cornel (*op. cit.*) describe erróneamente el fresco —en el que también aparece Santa Brígida— como el primer ejemplo del nuevo tipo de representación. Compárese una tercera pintura con el mismo tema (Fièsole, Museo Bardini), pintada probablemente por un seguidor distante de Niccolò di Tommaso (Lám. 63). De las tres, la última —ciertamente— fue pintada para el estrato social más bajo. En pocas pinturas florentinas de esta época —que aún se conservan— se manifiesta en tal grado el carácter popular, tanto en el

concepto como en la forma de representarlo. En comparación con el idioma rudo y masivamente formal de esta obra, las figuras alargadas de las otras dos parecen extraordinariamente refinadas. Su manera esquemática es también mucho más tosca que la de las otras dos, lo que puede verse, por ejemplo, en las plantas, los animales y el dibujo dorado de la colcha. El motivo intrínseco de la adoración, la postura arrodillada de la Virgen —aquí el nuevo tipo no ha sido aceptado sino a medias— carecen de la ternura de las otras dos tablas, y, por el contrario, todavía muestran la tendencia de género observable en los precusores democráticos de Niccolò antes mencionados, especialmente en Taddeo Gaddi, donde la Virgen está envolviendo al Niño en un paño.

<sup>150</sup> La empresa arquitectónica llevada a cabo por Jacopo Talenti fue iniciada por Guidalotti en 1348. Para sufragar los gastos de los frescos que habían de decorarla dejó en su testamento (1355) 417 florines, muriendo poco después.

<sup>151</sup> El contrato con Andrea da Firenze no fue firmado, sin embargo, hasta 1365 ocho años después de la muerte de Passavanti. Véase J. Taurisano, «Il Capriolo di S. María Novella» (*Il Rosario*, 1916).

<sup>152</sup> Numerosos pasajes del *Specchio* están relacionados con frescos de A. Venturi, *Storia dell'Arte italiana*, V (Milán, 1907).

<sup>153</sup> Passavanti, que había sido también vicario general de la diócesis de Florencia, era un culto dominico de tipo similar a Piero Strozzi —con el que probablemente compartió la responsabilidad de la decoración de la Capilla Strozzi en S. María Novella—, pero, de acuerdo con el período más democrático en que vivió, su orientación era algo más popular. Passavanti había estudiado también en París, y, más tarde, enseñó en Pisa, Siena y Roma.

<sup>154</sup> Es posible, sin embargo, que los frescos de la capilla formen parte, juntamente con los del claustro mayor, que sirvió de cementerio (Chiostro Verde), de un vasto proyecto basado en los textos sobre la muerte de los predicadores. Véase Brockhaus, *op. cit.*

<sup>155</sup> Anteriormente los frescos de la Cappella Spagnola se atribuían a Simone Martini.

<sup>156</sup> Según la tradición, el Duque de Atenas está representado en el caballero que hunde su espada en el corazón de Cristo. El padre del prior Jacopo Passavanti, cuyo influjo fue extremado en la preparación de los frescos, había sido un violento adversario del Duque en su calidad de *Gonfaloniere*. Véase J. Wood Brown, *The Dominican Church of S. María Novella at Florence* (Edimburgo, 1902).

<sup>157</sup> Cristo descendiendo de nuevo a la tierra en la siguiente escena del mismo fresco, en el *Noli me tangere*.

<sup>158</sup> El *Specchio* de Passavanti contiene numerosos diálogos muy expresivos con diablos que utilizan un lenguaje muy fuerte.

<sup>159</sup> Originalmente, había también escenas de la vida de Santo Domingo, el fundador de la Orden.

<sup>160</sup> El Dr. Gronau supone pueda ser del artista que pintó la Virgen de la Humildad, ahora en Bayona (Lám. 56).

<sup>161</sup> Una impresionante versión del Varón de Dolores próxima a la de Andrea (Worcester, Col. Smith) reproduce el tipo popular de Giovanni da Milano, pero haciéndolo más rígido y bidimensional.

<sup>162</sup> Hacia 1372, probablemente bajo el influjo del fresco de Traini del composante de Pisa sobre la vida anacóretica, fue pintado un ciclo de frescos cerca de Florencia, en una capilla dotada por la familia Benini-Formichi en la iglesia del monasterio agustino de S. María di S. Sepolcro e Columbaja, conocido como Le Campora: frescos que ilustran la vida del eremita principal, San Antonio Abad, cuya historia había sido relatada en la fila superior de los frescos del composante. Tal tema es muy típico del tiempo de la preponderancia democrática anterior a la revuelta de los *tiampi*. La vida de San Antonio en su soledad queda narrada con una riqueza de detalle poco común en Florencia. Así, el primer fresco muestra al Santo repartiendo sus bienes a los pobres; otro, la escena del Santo, compartiendo con San Pablo de Tebas, que ha ido a visitarle, el pan traído por un cuervo. El estilo de estos frescos, que pertenece en cierto modo a la última fase del círculo de Taddeo Gaddi, es arcaico, popular y esquemático; composición simétrica, bidimensionalidad, tratamiento sumario y arbitrario del paisaje. Véase O. Sirén, «Die Fresken in der Capella di S. Antonio in Le Campora» (*Monatshfte für Kunstwiss.*, I, 1908).

<sup>163</sup> Para la atribución y fecha en la segunda década de los años setenta, véase R. Salvini, *L'Arte di Agnolo Gaddi* (Florencia, 1936). Es posible, no obstante, que la pintura sea algo más tardía, y del círculo de Agnolo, si no de su propia mano. De las tres tablas de predela con escenas aisladas de las vidas de varios santos, de otro retablo —pintado para el convento de Clarisas Pobres de Monticelli, ahora en la Academia de Florencia— consideradas también como obras primeras de Agnolo, hay una especialmente característica del período democrático o, por lo menos, de ambiente muy democrático: es

la de la Conversión de San Pablo, muy esquemáticamente concebida, y con una larga inscripción saliendo de la boca del Santo (Lám. 27). Una Asunción de la Virgen (Pinacoteca Vaticana. Lám. 146) también atribuida a Agnolo en su primer período, pero estilísticamente más próxima a Jacopo di Cione, muestra una fijeza aún más frontal en la Madonna, e incluso mayor ornamentación en los ángeles del usual en las hieráticas versiones florentinas de este tema.

<sup>164</sup> Otro ejemplo de Virgen de la Merced del mismo período es un fresco en S. Martino de Maiano, en Fiesole, iglesia de monjas benitas, mostrando obispos, monjas, monjes y seglares bajo la protección de la Virgen.

<sup>165</sup> La Cruz fue el atributo invariable de San Francisco.

<sup>166</sup> La fiesta de la Invencción de la Santa Cruz, instituida en 1376, sirvió, naturalmente, para popularizar este tema. Sobre dicha leyenda, nacida de fuentes originalmente muy inconexas, véase P. Mazzoni, *La Leggenda della Croce nell'Arte Italiana* (Florencia, 1914).

<sup>167</sup> Aquí, y aún más en los últimos frescos —Vida de la Virgen, Historia del Santo Cingulo— de la Catedral de Prato (1392-95), Agnolo parece no haber sido tanto un artista independiente como un gran empresario con un buen número de ayudantes que llevasen a efecto sus encargos.

<sup>168</sup> El tema de este fresco se basa en el popular libro de Cavalca *Vita dei Santi Padri*. Acerca de él, véase pág. 219.

<sup>169</sup> Una versión anterior y muy popular de este tema en un pequeño monasterio agustino cercano a Florencia se menciona en la nota 162, arriba.

<sup>170</sup> U. Proccacci, «Gherardo Starnina» (*Rivista d'Arte*, XV-XVII, 1934-36).

<sup>171</sup> Si confiamos en los datos de Vasari.

<sup>172</sup> Para su último estilo, después de la vuelta a Florencia, véanse págs. 344-45.

<sup>173</sup> R. Öffner, *Studies in Florentine Painting*, y M. Salmi, «Antonio Veneziano» (*Boll. d'Arte*, VII, 1929).

<sup>174</sup> El políptico donado por un tal Buonacorsi Campagni a la iglesia de S. Felice, cerca de Florencia (1387), puede servir de ejemplo; en el centro (Lám. 79) la Virgen está rodeada por toda la numerosa familia del donante, pareciendo como si estuviera pegada a la tabla, de un modo heráldico y totalmente documental; primero están las figuras de los esposos, luego, en dos largas filas, los hijos detrás del padre y las hijas detrás de la madre, estando incluidos seguramente otros parientes. Cuatro santos figuraban originalmente en las tablas laterales, y las tablitas de la predela representaban al Varón de Dolores y leyendas de santos.

<sup>175</sup> La inferior posición social de Biondo se ejemplifica por el dato siguiente: había hecho una copia libre del Matrimonio de Santa Catalina, de Agnolo Gaddi —el original de éste, en la Col. Johnson, de Filadelfia; la copia de Biondo, antes, en la Col. Murray, de Florencia—, aunque, naturalmente, con donador diferente. Su cliente que debía ser de escala social algo más baja que la del de Agnolo, le dio la pintura de Gaddi como modelo que copiar, y, en cierta medida, se mantuvo fiel a ella, pero la tradujo a la bidimensionalidad; las figuras perdieron su estructura giottesca y Santa Catalina se representó con un vestido muy rico y adornado.

<sup>176</sup> En esta obra, el libro abierto con que no contienen sino unas pocas palabras grandes, da casi la impresión de una inscripción, rasgo de la pintura florentina en el período democrático. La evolución de la Anunciación en la pintura florentina del siglo XIV muestra claramente la evolución en lo que toca a la aparición de este motivo. En Giotto, la Virgen tiene en su mano un libro de rezos cerrado, en Taddeo Gaddi el libro se entreaire, en Daddi está abierto por completo, en Jacopo di Cione, Andrea da Firenze, Biondo y en el círculo de Agnolo Gaddi, la Virgen muestra el libro abierto al espectador, o lo señala, o lo deja descansar sobre un cofre, asumiendo las palabras —habitualmente, *Ecce Virgo concipiet Filium*— el carácter mencionado.

<sup>177</sup> La obra de este artista se comenta en las págs. 354-55.

<sup>178</sup> Muy similar en estilo a la de Biondo es otra Santa Catalina, pintada probablemente en el período democrático de los años ochenta, rodeada de seis virtudes, entre ellas la Humildad, que aparece caracterizada como patrona de la ciencia, sosteniendo en su mano izquierda un disco en que figuran siete círculos con las Artes Liberales (antes, en la Col. Hadeln, de Florencia). La tabla fue pintada por Lorenzo di Bicci (activo hacia 1370-1427), otro pintor popular aficionado a las cartelas, que dependió del círculo de Jacopo di Cione. Véase H. Gronau, «Lorenzo di Bicci» (*Mitteilungen des Kunsthist. Institutes in Florenz*, IV, 1933). En 1380, durante el período en que estaban en el poder los gremios menores, Lorenzo recibió el encargo del menos importante entre los gremios, el de mercaderes de vinos para una pintura de su patrón San Martín repartiendo su capa con el mendigo (Uffizi; Lám. 71),



motivo un tanto democrático, significativo en estos años, que debió ser, bien para el importante edificio de Orsanmichele, bien para la iglesia de S. Martino Vecovo. Un fresco provinciano de hacia 1390 atribuido al mismo artista (Vicchio di Romaggio, S. Lorenzo), figurando la entrada de los justos en el Paraíso, no sin donantes, se relaciona todavía con la pintura del mismo motivo de Andrea da Firenze en la Cappella Spagnola. Véase R. Salvini, «Un Affresco e una Tavola di Lorenzo di Bicci» (*Rivista dell'Arte*, XIV, 1932); en provincias se conservaban las fórmulas torpes y tangibles del período heroico de la democracia.

<sup>179</sup> Véase pág. 406, nota 43.

<sup>180</sup> La cronología de la obra de Spinello es más bien incierta. Gombosi, *op. cit.*, contiene numerosos errores cronológicos. Véase revisión de U. Procacci, (*Rivista d'Arte*, XI, 1929).

<sup>181</sup> Spinello fue miembro de la *Confraternità di S. Maria della Misericordia* de Arezzo, que, durante la peste de 1383, fue particularmente activa en el cuidado de los enfermos y en el entierro de los muertos, y pintó para esta entidad una Virgen de la Merced. Para la *Confraternità del S. Sepolcro* de Gubbio pintó un estandarte procesional típicamente popular que representa a la Magdalena entronizada sosteniendo un crucifijo, con los miembros de la hermandad arrodillados ante ella (Nueva York).

<sup>182</sup> El retablo de Montoliverto, quizá el mejor de los realizados durante el período, fue un encargo de excepcional importancia.

<sup>183</sup> Aunque Benedetto había estado muy metido en la liquidación de la rebelión *ciompi* y se había separado de los gremios menores tres años después, fue exiliado a causa de su anterior alianza con ellos frente a la oligarquía Albizzi.

<sup>184</sup> Spinello fue también uno de los pocos artistas que pintaron los temas oficiales benedictinos, como la Confirmación de la Regla de la Orden, en Parma.

<sup>185</sup> Salutati escribía una carta: «Más cerca de Dios que el cura está el fraile, y más que el fraile, el ermitaño».

<sup>186</sup> Gombosi, *op. cit.*

<sup>187</sup> Algo del medio de la clase media superior, cuyos gustos se reflejan en estos frescos pintados para Benedetto degli Alberti, se halla en el *Paradiso degli Alberti*. Esta novela de Giovanni da Prato, cuya acción acontece en 1389, describe los entretenimientos y las reuniones sociales y literarias habidas en la Villa Paradiso, de Antonio degli Alberti. Como su pariente Benedetto, y para conservar su situación política, Antonio había roto sus relaciones con la clase media baja durante el período de reacción, pero, a pesar de ello, también tuvo que exiliarse, bien que algo más tarde. Era la clase media acomodada la que tomaba parte en estas reuniones, con intelectuales de toda especie: humanistas muy progresistas, como Salutati y Marsigli, se mezclaban con conservadores, como el autor de la novela, o como el músico Landini, a los que ya conocemos como defensores del escolasticismo. En este momento, la diferenciación de los intelectuales no se había hecho tan tajante como poco después de 1400, aunque ya se observa en alguna medida en el *Paradiso*. Que el círculo de Alberti tuviese relación con los Condes de Poppi, los principales señores feudales de las cercanías de Florencia, en un signo de la incipiente aristocratización de la clase media superior. Como ya constatamos, Antonio degli Alberti era un seguidor entusiasta de Santa Brígida, y Giovanni Dominici fue más tarde el confesor de su esposa. De estos círculos de la alta burguesía, como del de Antonio degli Alberti, obtuvo su apoyo el Movimiento Observante. En el *Paradiso degli Alberti* figuran los nombres de otros ricos mercaderes que dieron grandes sumas a los monasterios Observantes. También añade complejidad a la clase media superior el hecho de que un famoso médico averroista de Padua alternase con ellos. Un ejemplo de la mezcla de lo religioso y lo seglar, de la secularización de lo religioso y cristianización de lo seglar, todo ello característico de este círculo superburgués, es la forma de pasar el día en el *Paradiso*. El sacerdote empezaba por celebrar misa en la capilla. Después, seguían danzas, música, juegos, tertulias y conversaciones, se leían novelas y se entablaban discusiones acerca de filosofía, de la Antigüedad, y de problemas escolásticos. Bartolommeo dell'Antella, párroco de Antella, donde Spinello había pintado su primer ciclo de frescos, un clérigo de amplio criterio que estaba en relaciones igualmente buenas con la Iglesia y con la política, discute el problema de mayor interés para el auditorio, el de la doctrina tomista de la usura y de cómo podía hacerse dinero sin incurrir en censura religiosa.

<sup>188</sup> La creciente tendencia a lo gótico, en su sentido puramente externo afín a lo sienés, se hace evidente al fin del siglo XIV en la construcción y en el encuadramiento de las grandes retablos.

<sup>189</sup> Véase la correspondencia de Datini en R. Piatroli, «Un mercante del Trecento agli Artisti del Tempo suo» (*Rivista d'Arte*, XI-XII, 1929-30).

<sup>190</sup> La proporción en que los clientes burgueses de Gerini habían absorbido los ideales del Movi-

miento Observante puede apreciarse en la correspondencia del notario florentino Ser Lapo Mazzei con Datini, en la que, a propósito de la salvación de éste, se le recomienda por simpatía para con los Observantes, que funde una iglesia y la llame S. María degli Umili (1395). Existen también Virgenes de la Humildad por Gerini (Avignon, Museo Calvert).

<sup>191</sup> O. Sirén, «Gli affreschi nel Paradiso degli Alberti» (*L'Arte*, XI, 1908).

<sup>192</sup> La casa de los monjes de Santa Brígida fue una especie de centro de arte muy popular, suministrando pinturas y miniaturas a monasterios franciscanos de dentro y fuera de Toscana. Véase R. Piatroli, «Il Monastero del Paradiso presso Firenze nella Storia dell'Arte del Primo Quattrocento» (*Rivista d'Arte*, XVIII, 1936).

<sup>193</sup> Véase pág. 453, nota 122.

<sup>194</sup> Por ejemplo, en dos tablas con escenas de la vida de San Eloy (Madrid, Prado) que fueron pintadas probablemente en el taller de Agnolo Gaddi y en que se ve un taller de orfebre.

<sup>195</sup> Más o menos contemporáneo es un retablo muy popular de Santa Margarita con varias escenas narrativas a uno y otro lado (Pinacoteca Vaticana), que puede considerarse el contrapunto característico de estas miniaturas. Entre otras escenas, muestra la milagrosa tumba de la Santa en la que oran los lisados, mientras de una viga cuelgan los exvotos, en cera, de pies, brazos y cabezas de los devotos curados. Se trata de una pintura de género cuyo naturalismo supera incluso al de los enfermos ante la tumba de San Pedro Mártir, de Andrea da Firenze.

<sup>196</sup> Este monasterio fue fundado por el noble y antideocrata Guittone d'Arezzo (1293), primero, autor de poemas amorosos y caballerescos, después, poeta religioso y hermano Gaudente, que era descendiente de los Signori de Monreale.

<sup>197</sup> Aquí — y en alguna proporción en el medio monástico similar para el que trabajó Niccolò Gerini — el tema de la Resurrección de Cristo se desarrolló ulteriormente mediante líneas trascendentes afines a las de la Asociación, ya discutidas al hablar de las obras de Taddeo Gaddi y Andrea da Firenze. Al mismo tiempo — y ello es especialmente cierto en lo que atañe a las miniaturas benedictinas — la compacidad mostrada en el trato de este prototipo por Andrea da Firenze, cuyo arte bien que monástico, entra dentro del período de incremento democrático, se pierde más y más en esta era de reacción.

## Arte simbólico y alegórico. Consideraciones generales

<sup>1</sup> Las raíces de este simbolismo se encuentran en la propia Biblia. Por regla general, no se hace distinción en el texto entre las varias interpretaciones bíblicas susceptibles de ser tenidas como simbólicas en el sentido más amplio de la palabra, esto es, entre las interpretaciones alegóricas, tipológicas, tropológicas (o morales), anagógicas (o místicas), etc.

<sup>2</sup> El modo de elegir estos paralelos puede dar lugar a gran variación de detalle. Véase página 185.

<sup>3</sup> La liturgia de la misa proporcionó desde el principio un sólido núcleo de actos y doctrinas simbólicas.

<sup>4</sup> J. Sauer, *Symbolik des Kirchengebäudes* (Friburgo, 1902).

<sup>5</sup> El simbolismo numérico invade toda la literatura eclesiástica y profana de este período; se halla tanto en la teología como en la *Divina Commedia* o en la poesía seglar y alegórica de la sociedad elegante.

<sup>6</sup> La rígida homogeneidad de los ciclos de Salvación del gótico francés — cuyo centro es la Iglesia como portadora de la doctrina salvadora — corresponde por entero a la no menos rígida homogeneidad original de la teología tomista, en la que, como ya hemos visto, los intereses ideológicos de la Iglesia adquieren expresión más poderosa que los de la clase media, a la sazón, de poca beligerancia en tierras francesas. Pero el hecho de que los ciclos monumentales estuviesen sujetos a este proceso unificador y sistematizador — en contraste con los motivos, aún inconexos, del siglo XII — implica ya algún grado de racionalización, algún intento de aproximación, en suma, a la actitud de la clase media. La unificación del ciclo fue el primer paso hacia su mayor inteligibilidad.

<sup>7</sup> El proyecto para la decoración de la propia fachada de la Catedral de Florencia — un programa mariológico — también parece ya haber perdido consistencia y claridad. La tendencia hacia una menor homogeneidad en los ciclos iconográficos de las fachadas de catedrales italianas, en principio evidente en la de Siena, es discutida por Sauer, *op. cit.*



<sup>8</sup> La fecha de aparición de estos compendios de dogmas de fe, luego conocidos como catecismos, no puede ser fijada con exactitud.

<sup>9</sup> En su secuencia histórica, el proceso no fue tan sencillo. Sin embargo, los manuscritos iluminados influyeron, a su vez, en el arte monumental.

<sup>10</sup> Una etapa transitoria entre el arte monumental y estos libros populares la constituyen los grandes manuscritos iluminados de la *Bible Moralisée* realizados para varios príncipes.

<sup>11</sup> Las fuentes son discutidas por Sauer, *op. cit.*; F. X. Kraus, *Geschichte der christlichen Kunst* (Friburgo, 1908) y K. Kunstle, *Iconographie der christlichen Kunst* Friburgo, 1928).

<sup>12</sup> Por ejemplo, el de Sicardo, Obispo de Cremona hacia 1200, y el *Rationale Divinorum Officiorum* (h. 1286-91), por el dominico Durando, Obispo de Mende y legado pontificio en Italia. Esencialmente son libros para clérigos.

<sup>13</sup> El simbolismo animal usado para ciertos temas del Antiguo Testamento se tomó en buena parte del *Physiologus*, obra teológico-popular del siglo segundo o tercero, muy leída a partir de los siglos XII y XIII.

<sup>14</sup> Las grandes enciclopedias alegóricas pictóricas o escultóricas se realizan sobre todo durante este período en Italia: en Florencia, Pisa y Siena.

<sup>15</sup> Por ejemplo, los precursores del Antiguo Testamento; también el Arbol de la Vida, las Virtudes, la Rueda de la Fortuna, los Tres Vivos y los Tres Muertos, etc.

### Desarrollo estilístico

<sup>1</sup> La enseñanza que concierne a estas virtudes estaba muy influida por Aristóteles y Cicerón.

<sup>2</sup> Lo dicho vale también para la manera en que Giotto representó las escenas del Antiguo Testamento, en la propia Cappella dell'Arena. Estas escenas están relacionadas tipológicamente con las del Nuevo Testamento, igual que la *Biblia Pauperum* o el *Speculum*. De todas formas, constituye innovación importante el hecho de que Giotto separase al primero de las otras escenas narrativas, colocándolas en pequeños compartimientos definidos por las líneas ornamentales del techo, y que no seleccionase sino unas cuantas escenas del Antiguo Testamento, sin seguir la práctica habitual de yuxtaponer dos ciclos de igual extensión, cual, por ejemplo, se había hecho anteriormente, en los mosaicos del Baptisterio florentino.

<sup>3</sup> En el tabernáculo por Orcagna de Orsanmichele, por ejemplo, encontramos a las Virtudes, y no sólo a las siete acostumbradas, sino también a las ocho derivadas, representadas de acuerdo con lo dicho por Santo Tomás en la *Summa Theologica*, véase A. de Surigny, «Le Tabernacle de la Vierge dans l'Eglise d'Or-San-Michele à Florence» (*Annales archéologiques*, XXVI, 1869). Ya nos hemos referido al ambiente de ortodoxia eclesial en que se mueven Orcagna y sus clientes. Esta ortodoxia es evidente al ser presentadas las Virtudes teológicas de cuerpo entero, mientras que las seculares son sólo medias figuras.

Queda fuera de nuestro propósito enumerar todos los ejemplos de arte monumental florentino del siglo XIV en que las Virtudes aparecen junto a historias religiosas. Además de esta combinación, normal y universal, del Tabernáculo de Orcagna, podemos recordar los relieves de Andrea Pisano en las puertas del Baptisterio —donde las Virtudes aparecen en la zona más baja—, los frescos de Taddeo Gaddi de la capilla Baroncelli de S. Croce, y los de Nardo di Cione de la capilla Strozzi de S. María Novella, en ambos casos las virtudes aparecen en el techo.

Conforme avanza el tiempo, las figuras de Virtudes abandonan su primitivo lugar en los ciclos de Salvación, y en este sentido, la obra de Giotto es una transición; y se hacen total o casi totalmente independientes, o bien, entran a formar parte de nuevas combinaciones. Aparecen frecuentemente en tumbas y también —otro signo de la desaparición gradual de la secesión entre el arte religioso y el profano— en edificios civiles, por ejemplo, en la Loggia dei Lanzi (1383-91), para subrayar que las Virtudes deben ser básicas en un buen gobierno.

<sup>4</sup> G. Frommhold, *Die Idee der Gerechtigkeit in der bildenden Kunst* (Greifswald, 1925). En un platillo de la balanza que mantiene la Justicia hay un ángel, que parece estar coronando a una obrera con una guirnalda, bien que sea difícil la identificación de la escena, dado su mal estado de conservación.

<sup>5</sup> Debo esta observación al Dr. R. Freyhan.

<sup>6</sup> Según una visión del hermano León, y después, según San Buenaventura, San Francisco ocupó el trono perdido por Lucifer después de su rebelión. Sin embargo, el Santo aparece aquí, también según San Buenaventura, como el abanderado de Cristo ondeando sobre su cabeza una bandera roja, provista de una cruz y siete estrellas.

<sup>7</sup> En la bóveda de la capilla Bardi, los tres votos franciscanos sólo aparecen, en medallones, como medias figuras alegóricas.

<sup>8</sup> Los medallones de los nervios de las bóvedas con las alegorías, y algunos otros, de los de la Iglesia Baja, contienen escenas pequeñas del Apocalipsis. Esta versión tan reducida es probablemente la última ilustración en la esfera del arte florentino de un tema demasiado peligroso para las circunstancias del siglo XIV.

<sup>9</sup> Y, también, en una fuente de la Antigüedad tardía, las *Nuptiae Philologiae* de Martianus Capella, del siglo V.

<sup>10</sup> Así, por ejemplo, en el *Commercium Paupertatis* (hacia 1247-1257) de Giovanni di Parma, el último General de la Orden que fue espiritualista.

<sup>11</sup> Sobre la cuestión de cuáles fueron los relieves realizados según dibujos de Giotto, cuáles los de Ancrea y cuáles los de sus ayudantes, véase M. Weinberger, «Nino Pisano» (*Art Bull.*, XIX, 1937). Los relieves de los Sacramentos han sido atribuidos a don Alberto Arnaldi por L. Becherucci, «I Rilievi dei Sacramenti nel Campanile del Duomo di Firenze» (*L'Arte*, XXX, 1927) y los de las Virtudes al mismo artista por W. Valentiner *Timo di Camaino* (París, 1935).

<sup>12</sup> Por ejemplo, de la principal de estas obras, el *Speculum Maius* del dominico Vicente de Beauvais.

<sup>13</sup> Para la relación detallada, véase J. Schlosser, «Giusto Fresken in Padua» (*Jahrb. der Kunsthist. Sammlg. in Wien*, XVII, 1896).

<sup>14</sup> Las primeras tres forman el Trivium, y las otras cuatro el Quadrivium.

<sup>15</sup> La mayor parte de las representaciones de las Artes Liberales no fueron añadidas hasta entre 1437 y 1439, por Luca della Robbia.

<sup>16</sup> Las estatuas de Profetas, Patriarcas y Sibilas, colocadas más tarde sobre estos relieves, continúan el conjunto, pues precisamente por haber profetizado la venida de Cristo, la humanidad vive tocada por la Gracia Divina y esperando la segunda llegada del Salvador. Probablemente, el conjunto escultórico del Campanile era, en última instancia, parte del programa general de la fachada de la Catedral. Las Sibilas, figuras de la Antigüedad pagana que corresponden a los profetas del Antiguo Testamento, se fueron haciendo cada vez más populares como representantes de una profecía y de unas visiones que predecían la venida de Cristo, pero fuera de la Biblia.

<sup>17</sup> Fueron representadas sucesivamente por Niccolò y por Giovanni Pisano en sus obras principales: los pulpitos de las catedrales de Pisa y Siena y la pila de Perugia.

<sup>18</sup> Las Artes Liberales se retrataban habitualmente de acuerdo con las descripciones de Marciano Capella. Para una relación detallada de esta iconografía, véase P. d'Ancona, «Le Rappresentazioni allegoriche delle Arti Liberali nel Medio Evo e nel Rinascimento» (*L'Arte*, V, 1902).

<sup>19</sup> En este modo de explotar cualquier oportunidad de representar escenas de la vida diaria, combinadas con un estricto respeto para con el programa ortodoxo, lo que distingue los relieves del Campanile de las más de las obras de tema similar en otros países, e incluso en Italia. Cuando en otros sitios se incluyen las Artes Mecánicas —por ejemplo, en las esculturas de Chartres— o son incompletas o están en situación subordinada. O, si son numerosas y objeto de detalles, no tratan de representar las Artes Mecánicas como tales, sino los varios gremios y oficios de la localidad correspondiente, cual en las vidrieras de Chartres o en los relieves de San Marcos de Venecia.

<sup>20</sup> Las representaciones clásicas de las Artes Liberales en las enciclopedias eclesialísticas se tomaron de Casiodoro (siglo VI).

<sup>21</sup> En los ciclos de las catedrales francesas no aparecen sino representaciones aisladas de las artes visuales, y sólo en raras ocasiones (Sens, Chartres). El papel de las artes visuales en el sistema general de doctrina eclesialística y la situación social de los artistas serán objeto de discusión en otro capítulo.

<sup>22</sup> En el *Convito*, Dante traza también un paralelo entre los Siete Planetas y las Siete Artes Liberales.

<sup>23</sup> La iconografía de los Planetas se reajustó en la corte —muy avanzada— de Federico II, y probablemente llegó a Florencia desde Nápoles. Debo este dato al Doctor F. Saxl.

<sup>24</sup> Advértase en cuanto a esta conexión que la belleza de la forma humana había sido ya alabada por Brunetto Latini en el *Tesoretto*.

<sup>25</sup> Es precisamente en los últimos relieves del Campanile, especialmente en los de los Sacramentos,

por Arnaldi, donde hacen su aparición los primeros indicios de miradas superplásticas, aunque todavía en el estilo plinimétrico de los relieves de Orcagna del tabernáculo de Orsanmichele.

<sup>26</sup> Es esta idealización del proceso del trabajo, combinada con la supresión de cualquier detalle realista, lo que denota otra diferencia esencial entre este ciclo, tan característico de la mentalidad superburguesa, y los otros ciclos similares de Francia o del norte de Italia. En ninguna parte se había desarrollado la burguesía tan por encima de las clases más bajas, y en ningún lugar se había formulado su mentalidad específica tan claramente como en Florencia. En todos los otros centros, la clase media como conjunto era más pequeño-burguesa en su modo de ver las cosas, y por esta razón, en el arte de aquellos centros, aparecen tipos reales de artesanos, y el proceso del trabajo está representado con el mayor realismo.

<sup>27</sup> Incluso la escena idealizada del tejido de paños como aneja a la Anunciación se consideraba en los círculos de la clase media superior como trivial y degradante. Por esto, durante el período burgués, el motivo de la Virgen tejiendo, originado por el evangelio del pseudo-Mateo y recogido en la *Legenda Aurea*, desapareció también de la iconografía de la Anunciación. Solamente Giotto, el artista más conscientemente burgués del período, se atrevió a representar, en la capilla Scrovegni, el oficio de tejer, y no en la Anunciación, sino en la vida de Santa Ana, resultando característico relegar este oficio a una figura de género, como la doncella.

<sup>28</sup> Por ejemplo, la tabla de Ambrogio Lorenzetti de la consagración de San Nicolás como obispo, pintada en Florencia para la iglesia de S. Procolo, hacia 1332, y ahora en los Uffizi, o el fresco de Martini de Asís, figurando la misa de San Martín.

<sup>29</sup> En el curso del tiempo, los ciclos de Salvación empezaron a desintegrarse, y sólo los motivos que primitivamente habían conocido su *raison d'être* dentro de tales conjuntos asumieron un mayor o menor grado de independencia. Ya lo hemos advertido en el caso de las Virtudes y puede aplicarse también a las artes liberales, que aparecen ya como temas independientes en 1322 en los frescos de la escuela catedralicia del palacio episcopal de Florencia, hoy desaparecido.

<sup>30</sup> Recordemos, por ejemplo, el poema de Jacopone da Todí, un espiritualista, sobre el poderío de la Muerte. *Non tardate, o peccatori*.

<sup>31</sup> En la ya mencionada alegoría de la Castidad en el crucero de la Iglesia Baja de Asís vemos también un esqueleto, sin duda como alusión a la Muerte, pero el contexto difiere, porque, junto a las figuras de la Fe y de la Penitencia, la Muerte con su guadaña, barre los deseos impuros, representados por el demoníaco Amor y sus demonios.

<sup>32</sup> Sin embargo, ello no excluyó su glorificación simultánea: Simone Martini pintó, tanto a San Luis de Toulouse como a San Luis de Francia en la misma iglesia.

<sup>33</sup> Aparte de estas alegorías de la Cruz, hubo un fresco en el claustro del monasterio de S. Croce, donde tenía su sede la Inquisición que simbolizaba las actividades de este organismo. El tema era una cruz amarilla sobre campo rojo, entre dos de las mitras de herejes que se ponía en la cabeza a los condenados a muerte; debajo, una inscripción proclamaba que, allí, la pureza de la Fe estaba supervigilada y que se aplicaba el castigo a los que la infringían. Este fresco ha desaparecido.

<sup>34</sup> Hay un poema, atribuido al hijo de Dante, que trata de la Muerte, del Juicio Final y del Infierno de modo semejante a los ciclos de frescos de Pisa y de S. Croce. El pasaje que trata del poder de la Muerte que somete todo rango a su poder se acerca a las representaciones de la Danza de la Muerte. Es bien posible que la obra del mismo título de Petrarca —los *Trionfi* son obra tardía— esté también inspirada en parte por los dos frescos mencionados.

<sup>35</sup> La cual tenía sus reuniones en el S. Spirito, la iglesia de los agustinos eremitas.

<sup>36</sup> Debe advertirse en esta relación que Ambrogio Lorenzetti trabajó en la Sala Capitulare del S. Spirito.

<sup>37</sup> En la Pinacoteca Vaticana hay una Madonna con santos por Giovanni del Biondo, otro pintor de estilo popular en que, a través de la Luna y las estrellas, la Virgen queda identificada con la Mujer Celestial del Apocalipsis, mientras un esqueleto extremadamente naturalista en estado de putrefacción, ocupa toda la zona inferior de la pintura, a modo de predela (Lám. 94). Ello parece ser una versión abreviada de la leyenda de los Tres vivos y los Tres muertos, y quizá se pintase bajo la inmediata impresión de la epidemia de peste. Sobre la Virgen está Isaías, su profeta, al que un ángel está limpiando la lengua para que pueda ser digno de anunciar la palabra de Dios.

<sup>38</sup> Tal es la opinión de H. Hettner (*op. cit.*), quien considera también los dos frescos como ilustraciones de la *Vita Contemplativa* y de la *Vita Activa* de la Iglesia. J. Schlosser (*op. cit.*) comparte esta opinión en cuanto al primer fresco. F. X. Kraus (*op. cit.*), reducirá el significado de ambos frescos a la

glorificación de Santo Tomás y a las actividades de la Orden dominica. Pero el simbolismo de estos frescos podría admitir diversas interpretaciones.

<sup>39</sup> Véase pág. 456, nota 154.

<sup>40</sup> Véase pág. 117.

<sup>41</sup> Passavanti escribió también una versión latina de este libro para uso de los clérigos.

<sup>42</sup> La fuerza del tomismo en Florencia se demuestra por los numerosos ejemplares ilustrados de las obras del Santo, sobre todo de la *Summa*, que han llegado hasta nosotros. En cambio, no hay más que un solo manuscrito iluminado del nominalista Occam: su *Lógica* (en la Laurenziana).

<sup>43</sup> Las figuras aisladas han sido identificadas por Hettner (*op. cit.*) y Schlosser (*op. cit.*).

<sup>44</sup> Ya hemos advertido el importante papel desempeñado por Santo Tomás al introducir los planes en el esquema eclesiástico del Universo.

<sup>45</sup> En esta pintura, toda figura, todo gesto, cada uno de los rayos que unen los diversos personajes y los libros, pueden encontrarse en los pasajes de la *Summa contra Gentiles*, de Santo Tomás. Para mayor detalle, véase, Hettner, *op. cit.* Aquí sólo enumeraremos los motivos más característicos, de la mentalidad dominica. Las líneas de rayos, que significan inspiración, emanan de la figura que corona la composición, Cristo flotando en su mandorla. Unos rayos se dirigen directamente a la figura de Santo Tomás, rodeado de su propia gloria, que tiene la *Summa contra Gentiles* y otros de sus libros abiertos. Otros rayos le alcanzan indirectamente por intermedio de San Pablo (Epístolas), Moisés (Tablas de la Ley), y los cuatro Evangelistas (Evangelios), que rodean a Tomás. Luego, todas éstas son las sendas de la Teología, de la Inspiración Divina. Otros rayos llegan a Santo Tomás a través de los filósofos paganos Aristóteles y Platón, que permanecen en un nivel mucho más bajo y no están tocados por los divinos rayos de luz y a través de los libros abiertos de éstos (*Ética* y *Timeo*, respectivamente). Estos rayos, que no se dirigen como los otros a la cabeza del Santo, sino algo más abajo cerca de su oreja, son las sendas del conocimiento filosófico. Con ello, queda ilustrada toda la formación del sistema tomista. Averroes, el representante del racionalismo extremo, y contra cuyos seguidores llevó el Santo una violenta polémica, está postrado y abrumado, sacudido por el rayo que emana de la *Summa* y con su libro del revés. (En el fresco del composante, Averroes es lanzado a lo más hondo del infierno, en compañía de Mahoma y del Anticristo). Muchos rayos que simbolizan la educación se dirigen desde las obras de Santo Tomás hasta el mundo inferior, representado por numerosos frailes, sobre todo dominicos, y fieles seglares a uno y otro lado de la zona más baja. La composición fue discutida por el dominico Fra Domenico da Peccioli, prior del monasterio de S. Catalina. La importancia de los grandes filósofos paganos para el sistema tomista quedó así oficialmente admitida incluso en una composición pictórica de esta envergadura.

<sup>46</sup> Poco después de la fecha de este fresco, y aproximadamente por los años setenta, otro florentino, Giusto da Menabuoi pintó frescos en la iglesia de los Agustinos eremitas, de Padua, muy similares en espíritu; su tema era también una alegoría de la doctrina de la Iglesia, pero en este caso se trata del Triunfo de San Agustín, rodeado por los miembros más famosos de su Orden. Véase, Schlosser, *op. cit.* La teología de los agustinos estaba muy relacionada con la de los dominicos. (Véase, pág. 420, nota 44).

<sup>47</sup> La opinión de Hettner (*op. cit.*), de que el fresco se basaba en el comentario alegórico de Santo Tomás al Cantar de los Cantares, no parece acertada. Brockhaus (*op. cit.*), que considera todos estos frescos de la capilla como alusiones a las plegarias de difuntos, asegura al mismo tiempo que se trata del Juicio Final y de la entrada de los justos en el Cielo.

<sup>48</sup> Kraus, *op. cit.*

<sup>49</sup> Esta parte debió ser inspirada por la composición de la Fe Cristiana, por Giotto, en el Palazzo del partido güelfo. Véase, F. J. Mather, «La 'Fede Christiana' di Giotto» (*Rassegna d'Arte*, XII, 1913).

<sup>50</sup> F. Ercole, *Dal Comune al Principato*.

<sup>51</sup> La primera interpretación es la de Brockhaus (*op. cit.*), basada en el texto de las plegarias de difuntos. Hettner (*op. cit.*) considera el grupo como el de los exentos de pecado, que han conquistado el deseo mundano. La segunda interpretación mencionada en el texto es, entre otras, la de Kraus (*op. cit.*). Cada uno de estos tres escritores aplica también su hipótesis sobre este grupo florentino al correspondiente del fresco pisano del Triunfo de la Muerte. Según A. Chiappelli, «Arte Dominicana del Trecento» (en el volumen *Arte di Rinascimento*, de Roma, 1925), es en la Cappella Spagnola, y sólo allí, donde el concepto dominico de la Viña del Señor, esto es, el Jardín de las Almas, con Santo Domingo como guardián, queda representado. El motivo puramente externo de la música y la danza también se da, naturalmente, y con frecuencia, en la literatura florentina pero, igual que en esta

pintura, su significado varía según los propósitos de la obra en cuestión (*Paradiso*, de Dante; *Proemio a la Intelligenza*, atribuido a Dino Compagni; *Amorosa Visione* y *Decamerone*, de Boccaccio). El motivo proporciona numerosas posibilidades para la transición entre el arte religioso y el profano.

<sup>52</sup> Véanse, también, págs. 225s.

<sup>53</sup> En último caso, las diferentes aptitudes artísticas de los dos pintores también tienen cierta importancia.

<sup>54</sup> En el mismo fresco, la mayor parte de los santos del Paraíso parece haber sido pintada, como sugiere P. Pouncey, por Jacopo di Cione, de bocetos de Andrea da Firenze. Así, el artista que dio el estilo del taller de los hermanos Cione un tono popular, recibió algunas de sus enseñanzas en este centro monástico dominico.

<sup>55</sup> El motivo de la entrada de los justos por la puerta del Paraíso viene seguramente del tema similar de una miniatura, concretamente de la ilustración a Dante del iluminador Biadaiolo (Parma, Biblioteca Palatina).

<sup>56</sup> La importancia de las buenas obras para la clase media determinó, al final de la Edad Media, la gradual transformación de la virtud de la Caridad, que comprendía a la vez el amor de Dios y el del prójimo, en una obra de Misericordia independiente.

<sup>57</sup> Poggi, *La Compagnia del Bigallo*.

<sup>58</sup> En raros casos, indicaciones de la conexión tipológica entre el Antiguo y el Nuevo Testamento siguen apareciendo todavía hasta en la pintura florentina al fresco. Así, Gagini incluye una escena del Sacrificio de Isaac, como paralelo del Antiguo Testamento al tema principal de su Crucifixión, entre la faja decorativa que la rodea (Sacristía de S. Croce); es significativo que esta modalidad arcaica y popular sobreviviera en lo franciscano.

<sup>59</sup> B. Berenson y R. James, *Speculum Humanae Salvationis* (Oxford, 1926).

<sup>60</sup> E. Breitenbach, *Speculum Humanae Salvationis* (Estrasburgo, 1930).

<sup>61</sup> En los países nórdicos, estos manuscritos se ilustraban, casi siempre, con dibujos a pluma solamente.

<sup>62</sup> Es muy probable que el miniaturista no fuese florentino de nacimiento, o que el manuscrito no se realizase en la misma Florencia, sino en alguna de las pequeñas ciudades gobernadas por aquella.

<sup>63</sup> Sería necesaria una investigación especial para llegar a determinar las coincidencias y las diferencias iconográficas y formales que existen entre las miniaturas del manuscrito florentino y las de otros, franceses o alemanes, pertenecientes al mismo grupo.

<sup>64</sup> En realidad, hay otra versión de este *Speculum* miniado, en la Bibliothéque de l'Arsenal, de París, con variantes estilísticas como la esquematización de las figuras, la uniformidad de tipos, la fealdad de rostros y la violencia de gesticulaciones, que revelan una obra monástica de carácter muy bajo dentro de la clase media. Según Berenson (*op. cit.*), este manuscrito, fechable hacia 1400, probablemente procede de algún monasterio de Umbria.

## Pintura profana

<sup>1</sup> En Italia, los ciclos pictóricos enciclopédicos sirvieron frecuentemente incluso para la decoración de edificios civiles, bien que, en tales casos, la consistencia original del conjunto tiende gradualmente a desaparecer.

<sup>2</sup> Un soneto escrito después sobre este fresco por el cantor oficial de la ciudad, Antonio Pucci, termina también con una nota optimista, confiando en la ayuda de las virtudes. Podemos hacernos una idea del fresco alegórico de Giotto por un relieve con el mismo tema de la tumba de Guido Tarlati, obispo de Arezzo, obra de Agostino y Angelo Senesi en la catedral de Arezzo hacia 1330. Véase: S. Morpurgo, *Un Affresco perduto di Giotto nel Palazzo del Podestà di Firenze* (Florencia, 1897).

<sup>3</sup> Las composiciones algo posteriores de Ambrogio Lorenzetti, que tenía alguna educación humanística, en el Palazzo Pubblico de Siena (1337-39), que también representan al Común, son alegóricas sólo en parte, pero cuando lo son están muy conscientemente elaboradas. Los frescos glorifican las ideas políticas del gobierno de la Clase media superior pro paz y contra los tiranos. (Véase, L. Douglas, *A History of Siena*, Londres, 1902, y O. Giglioli «Le Allegorie politiche negli Affreschi di Ambrogio Lorenzetti», *Emporium*, XIX, 1904). El bien y el mal gobierno son representados alegóricamente con la ayuda de numerosas virtudes y vicios cristianos, siendo evidente el influjo de Giotto en algunos de

ellos, de suerte que los motivos de arte religioso se utilizan para fines políticos. Lorenzetti representa también, tratados como asunto de género, los frutos de la paz y de la buena administración mostrando de forma muy costumbrista la vida pacífica de los ciudadanos en la urbe y en el campo. También hay una obvia relación entre este fresco y la faja narrativa bajo la representación de la Justicia de Giotto.

<sup>4</sup> S. Morpurgo, «Bruto, 'il buon Giudice', nell'Udienza dell'Arte della Lana in Firenze» (*Miscellanea di Storia dell'Arte in onore di I. B. Supino*, Florencia, 1930). Hubo una pintura semejante, ahora perdida, por T. Gaddi en la Mercanzia, el tribunal comercial de los representantes de los cinco gremios mayores de comercio; en ella se representaba el tribunal de los seis jueces viendo cómo la verdad arrancaba la lengua a la falsedad.

<sup>5</sup> Hoy, en la Accademia Filodrammatica. Es el mismo artista que pintó los frescos con historias de santos en la capilla Covone de la Badia. (Véase pág. 452, nota 111.)

<sup>6</sup> Las principales obras de arte de este género subsistentes son las numerosas miniaturas para el poema panegírico que el humanista Conventevole da Prato, maestro de Petrarca, recibió el encargo de escribir por parte de su ciudad para el rey Roberto de Nápoles, colocándose bajo su protección (hacia 1335, y ahora en el British Museum de Londres). En este llamamiento político, en el que el rey era invitado a ayudar a la decadente Roma y a persuadir al Papa de que volviera a Italia, Cristo, la Virgen y figuras alegóricas de contenido religioso se utilizaron como ilustraciones al lado de figuras femeninas alegóricas que representaban a Italia (coronada de espinas), Roma (llorando), Florencia, etc.

En este texto, interesa recordar los frescos con alegorías políticas —ya desaparecidos— pintados en 1347 por orden de Rienzo en varios lugares prominentes de Roma (Capitolio, San Juan de Letrán y otras iglesias). Todas ellas recordaban la liberación de Roma por Rienzo y la de la fe cristiana del yugo de los señores feudales. El propio Rienzo era representado como un ángel bajo la protección de San Pedro y San Pablo. La ciudad de Roma aparecía en muchos casos como una mujer desesperada en un barco que se hundía, y esta alegoría política del barco estaba sin duda relacionada con la de la Navicella, en la que un barco representaba a la Iglesia. Los señores feudales estaban simbolizados por el fuego o el agua o como animales salvajes sumergidos en las olas y agitados por la tormenta. Los contemporáneos reconocieron aquí alusiones a varias familias de la nobleza romana. Después de la caída de Rienzo, los barones replicaron con frescos satíricos semejantes en el Capitolio.

<sup>7</sup> Como acción de gracias por la expulsión del Duque se erigió en Orsanmichele un altar dedicado a Santa Ana.

<sup>8</sup> Davidsohn, *op. cit.* Estos temas tan usuales debieron haber influido en el naturalismo de determinadas pinturas religiosas narrativas. Este fue el caso, por ejemplo, de la figura de Judas ahorcado, en la Badia, por Nardo di Cione.

<sup>9</sup> Bajo el tabernáculo de la Madonna, de Orsanmichele, está sentado un oficial de la hermandad, recogiendo limosnas.

<sup>10</sup> Semejante realismo de detalle, aunque aún mayor, se hallará algo más tarde en los poemas populares del cantor Antonio Pucci, quien describió el Mercato Vecchio.

<sup>11</sup> Totalmente profanas, pero de una artesanía más baja de nivel que la de las miniaturas de Biadaiolo, son las de un manuscrito con el registro de impuestos de Florencia (Florencia, Riccardiana), escrito por un tal Antonio di Ventura. Las miniaturas ilustran las actividades de varios gremios, comenzando, naturalmente, por el de la Lana, el principal y describiendo sobre todo mercaderes en sus tiendas, pero también, artesanos. Tienen el aspecto de dibujos a pluma coloreados, y están llenos de movimiento, pero sin corrección en las formas ni individualidad en los tipos.

<sup>12</sup> El último pago tuvo lugar en 1386. Así, es probable que el fresco se encargase antes de esa fecha, mientras aún estaba vigente el régimen democrático.

<sup>13</sup> En un libro de documentos de la Mercanzia —el tribunal de comercio— del año 1320, hay un dibujo a pluma de unos caballeros luchando en un torneo, obra probable de algún empleado o escribano del tribunal (R. Davidsohn, «Eine Florentiner Karikatur aus dem 14. Jahrh.», *Repert. für Kunstwiss.*, XXII, 1899; véase también, C. Fabriczy, *Repert. für Kunstwiss.*, XXIII, 1900). Es posible, aunque no seguro, que el dibujo deba tenerse por caricatura, pero, en todo caso, sería erróneo deducir de ello que los torneos fueran impopulares entre la clase media, o que hubiera sido oposición contra ellos.

<sup>14</sup> A comienzos del siglo XIV debieron existir frescos similares —acaso sólo de carácter ornamental— en las casas de ciertos ciudadanos ricos, ya en 1303, Fra Giordano da Rivalto ataca en sus sermones esta especial faceta del lujo.

El patio del castillo de los Condes de Poppi, que estaban en relación amistosa con la alta burguesía florentina, fue decorado con el tema alegórico y cortesano de la Fuente de la Juventud, no después de

mediados del siglo XIV. Prueba del amplio desarrollo de estos gustos cortesanos y seculares en Francia —y este influjo iba creciendo en Florencia al lado de su progresiva aristocratización— es que incluso en el Palacio de los Papas, en Avignon, se representaron escenas de caza.

<sup>15</sup> En el poema didáctico *Intelligenza*, atribuido a Dino Compagni y datado a comienzos del siglo, hay una descripción de frescos en un imaginario palacio con la historia de Tristán, Isolda y Lancelot.

<sup>16</sup> Sin embargo, las escenas no se basan en el texto francés, sino en una versión latina de esta novela, quizá por el poeta Pucci. Véase: W. Bombe, «Die Novelle der Kastellanin von Vergio» (*Mitteilungen des Kunsthist. Institutes in Florenz*, II, 1912-17).

<sup>17</sup> De unos ciento setenta manuscritos iluminados florentinos del siglo XIV descritos por d'Ancona diez son obras profanas, cuarenta guardan relación con Dante y todos los demás son textos exclusivamente religiosos.

<sup>18</sup> Las lecturas públicas de Dante tenían como fin principal la interpretación alegórica y el esclarecimiento del texto; para su general conservadurismo véase también pág. 134. Es una característica paralela al esfuerzo general realizado por este tiempo para popularizar los temas alegóricos de arte religioso entre un público más amplio.

<sup>19</sup> También las decoraciones puramente ornamentales de los manuscritos de Dante son semejantes a las de los libros litúrgicos. Véase: d'Ancona, *op. cit.*

<sup>20</sup> Offner, *Corpus of Florentine Painting*.

<sup>21</sup> Aunque determinado sector de este medio pueda haber sido de cultura claramente aristocrática al término del siglo. La supervivencia de los sectores aristocráticos de los períodos anteriores y su resurgimiento en fecha posterior, suelen ser, a menudo, de difícil distinción en este círculo tan a la moda. Francisco hizo después un complicado proyecto para la tumba de su amigo, el obispo Antonio degli Orso, en la Catedral, en 1321. El significado de la alegoría de los relieves inferiores de esta tumba no se comprende hoy del todo, pero expresa ciertamente una tendencia política favorable a los güelfos; a un lado de la Trinidad aparecen los dignatarios de la Iglesia —Papa, Obispo, etc.— a los que se garantiza la vida eterna; mientras al otro lado, el Emperador está rodeado de esqueletos. Es interesante advertir que la tumba fue realizada por el artista sienés Tino di Camaino, el que, no mucho antes, labrara el sepulcro del emperador Enrique VII en Pisa y que, igual que Francisco, se había pasado del partido güelfino al güélfico, entonces el partido más fuerte.

<sup>22</sup> Para la relación entre los dos manuscritos y los temas de las miniaturas, véase F. Egidi, «Le Miniature dei Codici Barberini dei Documenti d'Amore» (*L'Arte*, V, 1902).

<sup>23</sup> Vale la pena mencionar aquí las ilustraciones que datan de 1379, para las *Eglogas* latinas de Boccaccio (Laurenziana). La escena de Boccaccio leyendo sus poemas a un atento grupo de frailes recuerda al de algún personaje santo pronunciando un sermón, en el medio ortodoxo y popular propio de la última época del poeta, como del de todo el período democrático. Debajo de esta escena hay dos pastores con sus rebaños, a los que una musa con aspecto de ángel envía el libro de Boccaccio. En este período de gobierno de la clase media baja, utilizar poemas pastoriles para ilustrar un acto más o menos «democrático» es, incluso en Boccaccio, de carácter muy alegórico. Aunque aquí se podía figurar a los pastores y a sus rebaños de modo nuevo y profano, independiente del arte religioso, la escena resulta muy parecida a la acostumbrada Anunciación a los pastores. Tales ilustraciones son dibujos a pluma de colores crudos, airosas de movimiento, como las del iluminador Biadaiolo una generación antes, pero técnicamente, menos conseguidas. Aquí, también como en el caso de Biadaiolo, se emplean rótulos. Para las ilustraciones —anteriores y mucho más cortesanas— a la lírica pastoril de Virgilio, por Simone Martini, véase pág. 471, nota 31.

<sup>24</sup> L. Magnani, *La Cronaca figurata di Giovanni Villani* (Roma, 1936).

<sup>25</sup> Es excepción el retrato del leidísimo Boccio, que normalmente era representado tras unos barrotes para indicar que escribió su libro *De Consolatione Philosophiae* en la cárcel.

<sup>26</sup> Probablemente, en la concepción de este fresco influyó la Alegoría de la Muerte del campesanto de Pisa. Véase: Supino, *op. cit.*

<sup>27</sup> Naturalmente, la *Divina Commedia* ayudó a popularizar muchas de las figuras de la Antigüedad, y otro tanto se puede decir de Petrarca y aún más de Boccaccio.

<sup>28</sup> Para más detalles, véase Gabelentz, *op. cit.* Los monstruos fabulosos de la Antigüedad se dan también a veces en la pintura religiosa, como los Centauros, símbolos del mal y de los bajos instintos, en representaciones del Infierno (Lám. 47) o en la vida de San Antonio Abad.

<sup>29</sup> Un ejemplo que esclarece las fuentes ideológicas que ocasionaron el renacimiento del arte clásico y el importante papel desempeñado en esto por la ideología clasicista de Florencia es la inclusión en el

sello municipal del nuevo gobierno de la clase media —y ya en 1277— de Hércules con la maza y con la piel del león, símbolo del poderío y de la fuerza del Común. Lo normal era que en los sellos medievales figuraran gobernantes, santos patronos o escudos de armas. Véase: Davidsohn, *op. cit.*, y Paatz, *op. cit.*

<sup>30</sup> En su *De Genealogiis Deorum*, Boccaccio había declarado ya a Carón y a Plutón temas apropiados para el artista cristiano.

<sup>31</sup> Aparentemente, el emperador cristiano Constantino era una excepción. Su imagen fue copiada fielmente de una moneda romana por Nardo di Cione cuando le retrató entre los justos en el fresco del Juicio Final. Su gran adversario, Majencio, que, por supuesto, está entre los condenados (Lám. 47) está representado con menos personalidad. Véase Gronau, *op. cit.*

Aunque fuera del marco del arte florentino, recordaremos que Simone Martini, en su última fase de Avignon, ilustró el manuscrito de Petrarca con una miniatura que representa a Virgilio (Milán, Ambrosiana). Esta ilustración —típica no sólo de Martini, sino aún más de Petrarca— es más bien alegórica que narrativa. Se ve a Virgilio escribiendo en un bosque en el que busca inspiración, y le acompañan su comentarista Servo —cuatrocientos años más joven—, que descorre una cortina, y figuras alegóricas que representan sus tres obras principales. El hecho de que Petrarca considerase el goicismo cortesano de Martini como el estilo más apropiado para ilustrar a Virgilio es bien característico de su mentalidad. Virgilio, Servo y Eneas aparecen con largas y elegantes siluetas y en curvadas actitudes góticas, con vestiduras extremadamente ricas; en cambio, los campesinos, uno de ellos ordeñando unas vacas para simbolizar las *Geórgicas* y el otro —cortando un árbol— las *Eglogas*, son menos sinuosos, más rechonchos, más gruesos.

<sup>32</sup> Para las fuentes iconográficas y el estilo de estas representaciones de temas antiguos en el arte italiano de este período, véase: F. Saxl, «Rinascimento dell'Antichità» (*Repert. für Kunstwiss.*, XLIII, 1922), A. Panofski y F. Saxl, «Classical Mythology in Medieval Art» (*Metropolitan Museum Studies*, 1933) y J. Seznec, *La Survivance des Dieux antiques* (Londres, 1940).

<sup>33</sup> La serie de frescos de *Uomini Famosi*, que incluye a famosos guerreros griegos y romanos estaba relacionada probablemente con los ciclos franceses caballerescos y era particularmente popular en las cortes feudales del norte de Italia. Hasta Giotto tuvo que pintar una serie de este género para el Rey de Nápoles en Castelnuovo (Alejandro, Salomón, Héctor, Eneas, Aquiles, París, Hércules, Sansón y César, posiblemente con sus esposas o amantes), y Giotto hizo otro tanto en 1369 en Roma para la familia feudal de los Orsini, habiendo desaparecido ambas series. Sería a fines del XIV o a principios del XV cuando fueron pintados los frescos con veintidós figuras de hombres célebres en una sala del Palazzo della Signoria, hoy desaparecidos. Incluían a Nino de Asiria, a Alejandro, a varios romanos famosos, sólo estadistas y guerreros patrióticos de tiempos de la República —como Bruto, Camilo, Escipión, Cicerón, con ellos el poeta Claudiano, por creerse que había nacido en Florencia—, Dante, Petrarca, Boccaccio y otros. Salutati redactó para todos ellos inscripciones latinas en verso.

### Posición social de los artistas. Criterios coetáneos acerca de su arte

<sup>1</sup> J. Schlosser, *Die Kunstliteratur* (Viena, 1914), muestra también cómo esta actitud va configurando y asimilando las varias tendencias del mundo antiguo, siendo de especial importancia a este respecto el estoicismo y el neoplatonismo.

<sup>2</sup> Véase: Dvorák, *op. cit.*, donde trata con detalle la cuestión de la relación de los tres atributos de belleza de Santo Tomás —claritas, integritas y consonantia— con las características del arte gótico del norte. Por lo demás, estos tres conceptos, derivados de varias tendencias filosóficas de la Antigüedad, aparecen ya en la literatura teológica pretomista. R. Boving, *Bonaventura und die französische Hochgotik*, Werl, 1930, trata de establecer el influjo ideológico de los sermones de San Buenaventura sobre la arquitectura y escultura del primer gótico francés.

<sup>3</sup> Sólo Dios puede crear ideas, y por consiguiente, según Santo Tomás, la concepción interior de la forma que determina la obra del artista no puede ser sino una semi-idea. Véase: E. Panofsky, *Idea* (Berlín, 1924).

<sup>4</sup> Cuán lejos y cuánto más allá que Santo Tomás va San Buenaventura al subrayar los factores subjetivos y filosóficos en la teoría de la belleza y, por lo tanto, hasta qué punto había señalado Santo

Tomás estos factores, ha sido un asunto de constante controversia científica. Véase: M. de Wulf, *Études historiques sur l'esthétique de St. Thomas d'Aquin* (Lovaina, 1896); E. Lutz, «Die Aesthetik Bonaventuras» (Studien zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters, Münster, 1913); E. Rosenthal, *Gioto in der mittelalterlichen Geistesentwicklung* (Augsburgo, 1924), y la recensión de este libro por E. Panofsky (*Jahrb. für Kunstwiss.*, 1924-25); A. Dyroff, «Über die Entwicklung und den Wert der Aesthetik des Thomas v. Aquinas» (*Festgabe für L. Stein*, Berlín, 1929).

<sup>5</sup> C. Bäumker, *Witelo* (Münster, 1908), y E. Tea, «Witelo, Prospettico del secolo XIII» (*L'Arte*, XXX, 1927).

<sup>6</sup> Véase la lista en páginas 258s.

<sup>7</sup> En la literatura antigua, por lo menos en principio, el pensamiento especulativo y teórico y el conocimiento, los pre-requisitos característicos de las artes liberales, sólo se consideraron dignos de los hombres libres. La división entre artes «liberales» y «no liberales», una de las varias divisiones hechas por los antiguos, fue desarrollada principalmente por Varrón (siglo I a. J. C.) y Galeno (siglo II d. J. C.). De ellos la tomaron Maricano Capella y Casiodoro, de los que pasó a las enciclopedias.

<sup>8</sup> Véase la lista en páginas 258s.

<sup>9</sup> En los escritos griegos clásicos y, parcialmente, en los de filosofía romana, los artistas eran considerados como artesanos que realizaban un trabajo manual para ganarse la vida y que a pesar de que adquirían ciertos conocimientos especializados eran incapaces de realizar alguna actividad libre y creadora. Sólo con dudas y vacilaciones se acomodó la filosofía romana —sobre todo la escrita en griego— a las circunstancias vigentes, esto es, al favor dispensado al arte y a los artistas por el público, en ascenso desde el siglo IV. Varrón y Plinio admitieron las artes visuales desde el punto de vista de la educación, Séneca se declaró nuevamente contra ellas, Dion Crisóstomo (h. 100), mostró verdadero entusiasmo por el arte y Galeno se mantuvo en posición ecléctica. Sobre las fases individuales de este movimiento, véase A. Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, (Munich, 1914).

<sup>10</sup> Ya había sido expresado así en la Antigüedad pagana por Dion Crisóstomo.

<sup>11</sup> L. Venturi, «La critica d'Arte e Francesco Petrarca» (*L'Arte*, XXV, 1922).

<sup>12</sup> A. Pellizzari, *I Trattati attorno le Arti figurative in Italia* (Nápoles, 1915).

<sup>13</sup> Gaye, *op. cit.*

<sup>14</sup> Sin embargo, es indicio de una mentalidad nueva el que Cennini no coloque las fórmulas juntas, como hicieron los autores de tratados medievales, sino que las coloque sistemáticamente dentro del plan de educación progresiva del artista.

<sup>15</sup> Por ejemplo, Cennini excluye a la mujer de la teoría de la proporción, al parecer, porque una mujer introdujo en el mundo el pecado original; ignora totalmente la anatomía y cree, de acuerdo con la Biblia, que el hombre tiene una costilla menos que la mujer.

<sup>16</sup> Esta es una idea derivada de la literatura antigua. Cennini habla también del entusiasmo y de la exaltación del artista.

<sup>17</sup> Cennini aconseja al artista que tenga grandes bloques de piedra sin escuadrar en su estudio y que los dibuje. Así mantiene las conocidas fórmulas medievales de paisajes con peñascos esquemáticamente vistos, como escalones; igualmente aconseja a los artistas que dibujen objetos naturales con alguna novedad. En fin, hallamos en su escrito sugerencias aisladas que implican un nuevo concepto del arte, acaso recogidas, puede ser que indirectamente, de Vitruvio. A pesar de todas sus nociones arcaicas, el tratado de Cennini está en el umbral de un nuevo ambiente. Véase Dresdner, *op. cit.* y Schlosser, *op. cit.*

<sup>18</sup> R. Ciasca, *L'Arte de Medici e Speciali* (Florencia, 1927) asegura que esta fusión tuvo lugar después de 1295. Según R. Graves Mather, «Nuove Informazioni relative alle Matricole di Giotto, etc., nell'Arte dei Medici e Speciali» (*L'Arte*, XXXIX, 1936), los primeros artistas —incluso Giotto, T. Gaddi y Daddi— no fueron aceptados en el gremio hasta 1327. La entrada de Giotto, anterior, se cree que tuvo lugar hacia 1312.

<sup>19</sup> Este gremio se estableció poco después de mediados del siglo XIII como uno de los últimos de los gremios mayores.

<sup>20</sup> Para la descripción de la enorme variedad de profesiones dentro del gremio, aunque tuvieran intereses económicos comunes, véase Ciasca, *op. cit.* En Bolonia, los pintores estaban en el mismo gremio que los fabricantes de papel. En Perugia formaron gremio propio, pero menor.

<sup>21</sup> Al gremio de médicos y boticarios se le concedió el patronazgo de la iglesia de S. Bárbara, y, consiguientemente, los pintores recibieron el encargo de decorarla. Esta iglesia fue erigida en honor del apóstol Bernabé porque el día de su nombre del año 1289, los güelfos florentinos derrotaron a los gibelinos de Arezzo.

<sup>22</sup> No hay seguridad sobre la fecha correcta. L. Manzoni, *Statuti e Matricole delle Arti dei Pittori delle città di Firenze, Perugia Siena*. (Roma, 1903) cree acertada la fecha anterior, y Ciasca (*op. cit.*), la posterior.

<sup>23</sup> En Roma y Siena se establecieron corporaciones semejantes de pintores.

<sup>24</sup> C. Fiorilli, «I dipintori a Firenze nell'Arte dei medici, speciali e merciai» (*Archivio Storico Italiano*, LXXVIII, 1920).

<sup>25</sup> En 1393, después del golpe de estado realizado por la oligarquía superburguesa contra los gremios menores, el orfebre Giovanni di Piero fue degollado por haber participado en una revuelta junto a ellos y haber gritado: «Viva il popolo e gli Artifi».

<sup>26</sup> De cómo la pintura sobre tabla contribuyó a la elevación social del pintor da idea el pasaje de Cennini que dice: «Y te aseguro que pintar una tabla es en verdad un trabajo de caballero (*gentile huomo*), porque puedes hacer lo que desees con el terciopelo a tu espalda».

<sup>27</sup> Pero mucho más tarde que los escritores y poetas, que venían de un estrato social más elevado. Dante fue el primero, en la *Divina Commedia*, que —aparte de los documentos— mencionó a algunos pintores: Cimabue y Giotto. Es verdad que artistas como Arnolfo y Giotto eran citados elogiosamente en los documentos oficiales, pero sobre todo por su condición de arquitectos de la ciudad y porque su maestría ayudaba a embellecer Florencia. Sin embargo, tales honores sólo fueron posibles en la cúspide de la seguridad burguesa.

<sup>28</sup> Esta primera emancipación de los pintores se observa por igual en todo país, pero, debido al mayor desarrollo de Italia, tuvo lugar antes aquí que en otras tierras.

<sup>29</sup> Sin embargo, el agudo ingenio natural de Giotto contribuyó en buena parte a su popularidad.

<sup>30</sup> No ha sido posible dar con su identidad. Acaso sea el Maestro de Santa Cecilia.

<sup>31</sup> En uno de los cuentos de Sacchetti, Giotto se divierte a costa de un artesano que fue a su taller para que le pintase un blasón de armas en su escudo «como si fuera un Bardi». Así, algunos artistas y escritores que ya entendían pertenecer a la alta burguesía se consideraban con derecho a reirse de los artesanos que también trataban de ascender en la escala social.

<sup>32</sup> En muchas ciudades, estos organismos formaron las corporaciones de artistas antes de integrarse éstos en los gremios. En el siglo XIV, tales corporaciones hacían caso omiso del talento individual en los escultores, pues pensaban que tenían que cumplir el mismo trabajo rutinario e impersonal de los canteros y albañiles. (Véase la recensión, por G. Swarzenski, del libro sobre escultura recensista de A. Venturi *Kunstgeschichtl. Anzeigen*, 1906), y K. Rathe, *Der figurale Schmuck der alten Domfassade von Florenz* (Viena, 1910). Hubo así mucha menos oportunidad para la formación de personalidades individuales entre los escultores que en el caso de los talleres de pintura. Por otra parte, la individualidad de los principales arquitectos era ya mucho mayor en las corporaciones seculares de constructores florentinos que en las monásticas y que en las nórdicas. Véase Paatz, *op. cit.*

<sup>33</sup> Hay evidencia documental de la colaboración de dos pintores —Agnolo Gaddi, dibujando, Lorenzo di Bicci, coloreando— y de tres escultores en el relieve de la *Caritas*.

<sup>34</sup> Pero, al parecer, muchas de las condiciones establecidas en los contratos eran consecuencia de acuerdos mutuos entre maestro y aprendiz.

<sup>35</sup> Varios contratos de empleo de aprendices de pintor están publicados en Davidsohn, *op. cit.* y en V. Otokar, «Pittori e contratti d'apprendimento presso pittori a Firenze alla fine del dugento» (*Rivista d'Arte*, XIX, 1937). Había, generalmente, un aprendizaje de cuatro años, durante los cuales, por lo general, el maestro no tenía ninguna obligación económica con el aprendiz.

<sup>36</sup> Una indicación de la estrechísima relación existente a menudo entre maestros y discípulos se deduce del caso de Taddeo Gaddi, que era ahijado de Giotto y que permaneció en su taller durante veinticuatro años.

<sup>37</sup> Sobre la cuestión del aprendizaje de los pintores, véase el tratado de Cennini, quien recalca sobre todo la dependencia del discípulo respecto del maestro. Cennini tenía en cuenta la organización del taller de Agnolo Gaddi, donde trabajó durante trece años.

<sup>38</sup> El marco se juzgaba tan valioso como la propia pintura. Por ejemplo, Don Michele da Pisa, Abad del monasterio Olivetano de Santa María Nuova, cerca de Roma, pagó en 1385 cincuenta florines por el enmarcado de un retablo, cien florines por el dorado y cincuenta por la realización, yendo sólo esta última cantidad a manos del pintor del retablo, Spinello Aretino. Para un nuevo retablo de la iglesia de S. Felicità, el marco fue encargado primeramente, en 1395, a los tallistas de madera por ochenta florines y la pintura —que, naturalmente, tenía que apropiarse al marco— no se encargó

hasta cuatro años después a Spinello Aretino, Niccolò di Pietro Gerini y Lorenzo di Niccolò por cien florines.

<sup>39</sup> Hacia 1350, los estatutos del gremio señalan el comienzo de alguna diferenciación entre los pintores propiamente dichos y los que se dedicaban a trabajos meramente decorativos.

<sup>40</sup> Nuestra información sobre las varias ocupaciones del pintor procede principalmente de Cennini, quien, entre otros, también se refiere al maquillaje femenino.

<sup>41</sup> Fue caso tan frecuente que es imposible enhebrar la historia de la pintura florentina del siglo XIV a base de personalidades artísticas individuales, cual se hace aún en las historias del arte. Pero, naturalmente, cada taller tenía su propio carácter artístico —no siempre del todo unificado— del que podemos extraer copiosas conclusiones.

<sup>42</sup> Es tradición —mencionada por Ghiberti— que, en el enorme tabernáculo de la Virgen en Orsanmichele, la figura de uno de los apóstoles en el relieve de la muerte de la Virgen es un autorretrato de Orcagna. En verdad, su cabeza contiene rasgos más individuales que los de la expresión uniforme de las restantes. Acaso sea el primer autorretrato del arte florentino, muestra de la progresiva conciencia profesional de los artistas.

<sup>43</sup> Davidsohn, *op. cit.*

<sup>44</sup> Weigel, *op. cit.*

<sup>45</sup> Sin embargo, hubo con frecuencia grandes fricciones en la cuestión de pagos. Véase: Piattoli, *op. cit.*

<sup>46</sup> En 1341, Ridolfo de Bardi hizo que se embargase al pintor Maso, como consecuencia de exigencias surgidas, seguramente, con motivo de la pintura de los frescos de S. Croce, con la leyenda de San Silvestre. No sólo se confiscaron todos los cuadros del taller de Maso, sino también las pinturas y utensilios del oficio, G. Poggi, «Nuovi documenti su Maso di Bianco», (*Rivista d'Arte*, VII, 1910). En 1361, la Seta, con el permiso de la ciudad, autorizó la venta de todos los bienes, muebles e inmuebles, de Bencio di Cione, jefe de los canteros de Orsanmichele, porque se dijo era muy descuidado. El dinero obtenido en la venta se utilizó en dicho edificio. Véase, La Sorsa, *La Compagnia d'Orsanmichele* (Trani, 1902).

<sup>47</sup> A. Doren, «Das Aktenbuch für Ghiberti's Mattha'us-Statue an Or S. Michele zu Florenz (*Italische Forschungen*, publicados por el *Deutsches Kunsthist. Institut in Florenz*, 1906).

<sup>48</sup> Piattoli, *op. cit.*, da algunos ejemplos.

<sup>49</sup> Combina muy característicamente su sólida actitud burguesa con una homilía sobre el tema de la fama; el buen trabajo aporta fama, y la fama aporta mejor remuneración.

<sup>50</sup> Agnolo Gaddi, que, como Giotto, dirigió un gran taller, se ocupaba también, según dice Vasari, en actividades mercantiles, que le permitieron reunir cincuenta mil florines.

<sup>51</sup> La evidencia documental de la exportación de pinturas desde Florencia consta en los registros mercantiles del traficante Datini (1335-1410), que han sido publicados. Véase, también, Piattoli, *op. cit.*

<sup>52</sup> Así consta en una nota en los libros de las autoridades de San Giovanni Fuorcivitas, en Pistoia (h. 1347-50) referente a la elección de un pintor apropiado para realizar el altar mayor de dicha iglesia. El primer nombre de la lista —típico en una ciudad provinciana— era el de Taddeo Gaddi, que ya tenía mucha fama y, en realidad, pertenecía a una generación anterior. La segunda propuesta sugería los dos hermanos Andrea Orcagna y Nardo di Cione, que por entonces comenzaban a hacerse nombre. El que obtuvo el encargo fue Gaddi. C. Fabriczy, «Ein interessantes Dokument zur Künstlergeschichte des Trecento» (*Repert. für Kunstwiss.*, XXIII, 1900).

## El arte de comienzos del XV. Visión general

<sup>1</sup> Para mayor información, véase H. Hess, *Die Naturanschauung der Renaissance in Italien* (Marburgo, 1924). Es interesante en esta nueva relación con la naturaleza, en la clase media de principios del siglo XV en contraste con la del XIV, que en los *Dialogi ad Petrum Paulum Histrum*, de Brunni, Niccolò exprese la opinión de que las *Bucólicas* de Petrarca —quizá demasiado alegóricas para él— eran poco pastoriles y rurales.

<sup>2</sup> La necesidad continua por parte de las masas de adorar en la forma visible de un símbolo lo que

no podía ser expresado en palabras, se ejemplifica por lo ocurrido después de predicar San Bernardino de Siena un sermón el Domingo de Ramos de 1424: mostró a la multitud una tablilla en la que el nombre de Jesús estaba escrito en letras rodeadas de rayos de oro sobre fondo azul, a cuya vista, el pueblo, en adoración extática, rompió a llorar. Véase G. Puglioli, *San Bernardino da Siena e la sua attività in Firenze* (Prato, 1926).

## Arquitectura

<sup>1</sup> Los arquitectos artesanos conservadores eran contrarios a la construcción de la cúpula de Brunelleschi, pues les parecía demasiada innovación construirla en el centro sin soportes internos. Véase W. D. Parsons, *Engineers and Engineering in the Renaissance* (Baltimore, 1939). El más acerbado adversario de Brunelleschi fue el escritor conservador Giovanni da Prato, imitador de Dante en estilo popular y alegórico, autor de un proyecto de cúpula rechazado al ser elegido el de Brunelleschi.

<sup>2</sup> Para el término «clasicista» véase página 326, nota a pie de página.

<sup>3</sup> Brunelleschi consideraba esta construcción como antigua, como seguramente había hecho Arnolfo antes que él. La primera referencia explícita hecha al Baptisterio como perteneciente a la Antigüedad se encuentra en Villani.

<sup>4</sup> H. Folnesics, *Brunelleschi* (Viena, 1915).

<sup>5</sup> Los elementos góticos latentes en las iglesias de Brunelleschi se indican detalladamente en A. Schmarsow, *Gotik in der Renaissance* (Stuttgart, 1921).

<sup>6</sup> Cosme de Médicis debió participar en la elección del arquitecto.

<sup>7</sup> Schmarsow, *op. cit.*

<sup>8</sup> Los techos planos de las iglesias de Brunelleschi derivan también de los de Arnolfo, de vigas al descubierto.

<sup>9</sup> Un edificio de plano más central, de Brunelleschi, es el nuevo oratorio camaldulense de Santa María degli Angeli, comenzado en 1434, pero que no llegó a terminar. Fue emprendida su construcción por la Lana mediante un legado del *condottiere* y estadista Pippo Spano (Filippo Scolari, de la familia Buondelmonti), que hizo su fortuna en Hungría y murió allí. La construcción tuvo pronto que ser abandonada porque los presupuestos a ella destinados se gastaron en la guerra contra Lucca. En esta iglesia, los proyectos eran estructuralmente tan ambiciosos que no podrían ser desarrollados hasta mucho después por Bramante, que trabajaba para el Pontificado, que entonces tenía una mentalidad más secular y nacionalista, del mismo modo que fue Alberti quien, una generación después de Brunelleschi, trabajando en Roma y en las cortes de los príncipes, que se hallaban en plena evolución hacia un absolutismo nuevo, continuó sus palacios y sus templos de planta de cruz latina. Porque las ideas arquitectónicas, igual que las económicas o políticas de este absolutismo, continuaron siendo las del antiguo capitalismo de la clase media alta. En fin, es significativo que la arquitectura clasicista del siglo XV fuese creada casi exclusivamente por seculares.

<sup>10</sup> Por ejemplo, el palacio de los Uzzano tenía nueve salas en el piso bajo, diez en el primero y once en el segundo. A juzgar por el inventario de bienes de Angelo Uzzano en 1425, estas habitaciones debían ser de una sencillez casi puritana.

## Pintura y escultura. Análisis general

<sup>1</sup> Sobre los diferentes tipos de pintura y escultura hacia 1420, véase M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Künstlers in der Florentinischen Renaissance* (Leipzig, 1938).

<sup>2</sup> Las *Rappresentazione Sacre* contenían temas de ambos testamentos y servían tanto para edificar como para divertir. Los artistas comenzaron a colaborar en la técnica teatral, decorados y figurines de estas representaciones.

<sup>3</sup> Ni un solo grabado en madera de la época se ha conservado. De evidencias meramente documentales sabemos que, en 1430, un pintor de barajas (*Pittor di Naibi*), Antonio di Giovanni di Ser Francesco, mencionó en su declaración de impuestos bloques de madera para hacer cartas y santos». Véase P. Kristeller, *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten* (Berlín, 1905).

<sup>4</sup> La decoración de los *cassoni* con pinturas indica haberse hecho más costosos que los arcones anteriores del XIV, con decoración de estuco dorado y *carta pesta*, que ahora se había hecho más barata porque podía reduplicarse.

<sup>5</sup> Para información más detallada sobre los temas de los *cassoni* y sus fuentes, véase el apartado sobre Pintura Profana y, sobre todo, P. Schubring, *Cassoni* (Leipzig, 1923).

### Encargos principales

<sup>1</sup> El *condottiere* florentino Pippo Spano, que desempeñó un importante cargo en Hungría, llamó a Masolino, hacia 1426, para decorar su capilla sepulcral en Székesfehérvár, ahora perdida.

<sup>2</sup> El pintor florentino Paolo Schiavo colaboró con Masolino en este coro, pintando escenas de las vidas de los mártires San Lorenzo y San Esteban.

<sup>3</sup> El costo total de la puerta ascendía a la enorme suma de 22.000 florines.

<sup>4</sup> Es característico de estos momentos de gobierno exclusivo de la clase media alta que una orden de 1401 limitase el privilegio de colocar en la Annunziata sus *Boti*, es decir, sus imágenes en cera, a los miembros de los gremios mayores.

De acuerdo con el hecho ya mencionado de reservar los materiales más costosos, como el bronce, a los más ricos, hallamos una progresiva tendencia en el uso de las materias más baratas, cual la terracota o los estucos preparados de modo mecánico, por los menos adinerados. En este nivel, dichas obras de plástica serían incluso más baratas que la pintura.

<sup>5</sup> Los banqueros pagaron a Ghiberti por la estatua de San Mateo la considerable suma de 650 florines. El San Esteban costó a la Lana unos mil florines, que pudieron ser extraídos de los fondos y beneficios del gremio. En 1432, Ghiberti consiguió de las autoridades de la Catedral el encargo del relicario destinado a contener los huesos de San Zenobio, y también dibujó los proyectos para las vidrieras emplomadas. Los clientes extranjeros poderosos también prefirieron a Ghiberti: los Papas, cuando visitaban Florencia, encargábanle trabajos a través de sus orfebres, y las autoridades de la Catedral de Siena le encargaron en 1417 dos relieves de la vida de San Juan Bautista para la pila del Baptisterio de la Catedral. También trabajó Donatello en esta pila.

<sup>6</sup> No puede omitirse el hecho de que el padre de Donatello había sido desterrado, después de la revuelta de los *ciampi*, como partidario del partido güelfo.

<sup>7</sup> La ciudad gastó 1.500 florines en estas habitaciones.

<sup>8</sup> Los clientes extranjeros más importantes de Donatello eran ya en este tiempo el Papa y las autoridades de la Catedral de Siena.

<sup>9</sup> Doren, *op. cit.*

<sup>10</sup> Encargóle un cofre de bronce para los huesos de los tres santos mártires —1426, ahora en el Bargello—, que había traído consigo desde Venecia y depositado en el monasterio camaldulense de Santa Maria degli Angeli, del que era abad su amigo Traversari.

<sup>11</sup> Sin embargo, en el cenit del orgullo burgués florentino, en 1430, hubo el propósito de llevar a cabo un viejo plan de 1396, para trasladar los restos de los máximos autores florentinos —Dante, Petrarca y Boccaccio, entre ellos— a la Catedral y sepultarlos en suntuosos mausoleos. Véase páginas 434 s., nota 55.

<sup>12</sup> Donatello realizó estos sepulcros en unión de Michelozzo, un artista favorito de Cosme y que le acompañó al exilio. El humanista Bartolommeo da Montepulciano († 1429), secretario del papa Martín V y amigo de Bruni y de Poggio, designó también en su testamento a ambos artistas para que hicieran su grandioso sepulcro. Fue realizado por Michelozzo solo en 1437 (ahora en la Catedral de Montepulciano y en el Museo Victoria y Alberto, de Londres).

### Pintura religiosa

<sup>1</sup> Por este tiempo, numerosas figurillas en relieve, rodeadas por follaje, fueron esculpidas en la Porta della Mandorla de la Catedral, representando a Hércules, Apolo, la Abundancia, etc., o, por lo menos, muy semejantes a éstas. En muchos casos son la Abundancia, etc., o, por lo menos, muy semejantes a éstas. En muchos casos son verdaderos estudios de desnudo, y hasta hay alguna de espaldas

con clara fruición en el modelado del cuerpo. El Hércules deriva de una figura semejante de Andrea Pisano en el Campanile, pero el idioma formal clásico, la actitud policleriana descansando en una pierna, está mucho más acentuada, probablemente como consecuencia de haber sido estudiado el mismo modelo antiguo. Alrededor de la Porta della Mandorla y de la Porta dei Canonici, coetánea, circundados por hojas, hay *putti* meramente decorativos más o menos clásicos, que derivan de ángeles. Véase O. Wulff, «Giovanni d'Antonio di Banco und die Anfänge der Renaissance-Plastik in Florenz» (*Jahrb. der preuss. Kunstsammg.*, XXXIV, 1913), y H. Krauffmann, «Florentiner Domplastik» (*Jahrb. der preuss. Kunstsammg.*, XLVII, 1926).

<sup>2</sup> Esto se refiere también al relieve bajo la estatua, que representa el milagro de San Eloy y la herradura, en que se representa la fragua de un herrero; su estilo es más bien goticista, dado su mayor movimiento, y no deja de tener algo de escena de género.

<sup>3</sup> Como se hace frecuente desde principios del siglo XIV en adelante, la Asunción se enlaza aquí con la recepción del ceñidor santo por Santo Tomás. Con esta asociación, el papel de mediadora de la Virgen entre Cristo y el género humano queda simbólicamente sugerido.

<sup>4</sup> A la sazón, este crucifijo, realizado para una iglesia franciscana, tenía brazos móviles, con lo que la figura podía ponerse en un «Santo Sepulcro» durante la Semana Santa.

<sup>5</sup> La postura del Varón de Dolores del Museo Victoria y Alberto (Londres) se inspiró en la de una estatua de Hércules moribundo, y en la de un guerrero también expirando, de un sarcófago de amazonas. Véase F. Burger, «Donatello und die Antike». (*Repert. für Kunstwiss.*, XXX, 1907), y H. Kauffmann, *Donatello* (Berlín, 1935).

<sup>6</sup> Trataremos de otras obras de Donatello en relación con Ghiberti.

<sup>7</sup> H. Brockhaus, «Die Brancacci-Kapelle in Florenz» (*Mitteilungen des Kunsthist. Institutes in Florenz*, III, 1930). Felice Brancacci, como su suegro, Palla Strozzi, adversario de Cosme de Médicis, fue condenado, después del retorno de éste en 1434, a una multa que representaba varias veces su fortuna; después, obtuvo el título de «Grande», para privarle del derecho de tener cargos, y, finalmente, fue exiliado en 1436. Es posible que las figuras del fresco de San Pedro in Cathedra retraten a Brancacci y a su familia, y también puede ser que otros frescos de la misma capilla fueran destruidos en dicha ocasión. El hecho de que Cosme, que arrojó a la clase media superior florentina, ordenase la destrucción de una de las máximas empresas de esta clase, no dejaría de ser bien simbólico.

<sup>8</sup> M. Dvorák, *Ceschichte der italienischen Kunst*, I (Munich, 1927).

<sup>9</sup> En el techo se representaba también, simbolizando el poder de la Iglesia, la Navicella, ahora perdida.

<sup>10</sup> M. Pittaluga, *Masaccio* (Florencia, 1935), ha aludido también al paralelo entre las figuras de Masaccio y la filosofía estoica.

<sup>11</sup> Parte del retablo de Pisa, de 1426. Para su descripción, véase la Introducción.

<sup>12</sup> La arquitectura figurada en el fresco de Masaccio de la Trinidad (Santa María Novella; Lám. 187) queda tan cercana a Brunelleschi que se considera posible la colaboración de este artista. Puede recordarse, en relación con esto, que el primer ejemplo llegado a nosotros de pintura florentina de tan rígido conjunto de la Trinidad con Cristo en la Cruz es una tabla del taller de Nardo di Cione (Academia de Florencia), que, probablemente, procede de una idea de Orcagna.

<sup>13</sup> Para información detallada sobre este punto, véase E. Panofsky, «Die Perspektive als [symbolische Form]» (*Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1924-25), y J. Mesnil, «Die Kunstlehre der Frührenaissance im Werke Masaccios» (*Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1925-26) y *Masaccio et les débuts de la Renaissance* (La Haya, 1927).

<sup>14</sup> Sin embargo, son pocas las ideas tomadas directamente de la escultura antigua que pueden constatarse en Masaccio. Ni siquiera la posición de los brazos de Eva al ser expulsada del Paraíso (Lám. 178) está copiada necesariamente de alguna *Venus Pudica* de la escuela de Praxiteles, ya que pueden haber llegado indirectamente a Masaccio a través de la *Prudentia* del pulpito de Pisa, de Giovanni Pisano. Véase J. Mesnil, «Masaccio and the Antiques» (*Burl. Mag.*, XLVIII, 1926).

<sup>15</sup> Este modo de representar el cuerpo se aplica incluso a la Virgen de la Humildad, de Masaccio. La razón para representar a la Virgen descalza —como también lo hace Donatello—, contra la práctica anterior, no era tanto para acentuar la pobreza como para satisfacer su interés por construir con claridad el cuerpo.

<sup>16</sup> Dvorák, *op. cit.*

<sup>17</sup> Las arquitecturas pintadas por Masaccio se refieren a las construcciones de Brunelleschi y a sus modelos del protorenacimiento toscano. Véase Mesnil, *op. cit.*

<sup>18</sup> Esto tiene la misma significación que Nanni di Banco respecto a Andrea Pisano o que Brunelleschi respecto a Arnolfo di Cambio.

<sup>19</sup> El retablo pisano fue también un encargo obtenido por la mediación de Fra Bartolommeo da Firenze, vicesor de los carmelitas de Pisa. Probablemente era más fácil colocar la obra de Masaccio en esta ciudad provinciana, donde sería respetado como artista de la capital, que no en la propia Florencia. También puede ser debido a la recomendación de los carmelitas el que Masaccio admitiera la colaboración de Masolino en la capilla Brancacci.

<sup>20</sup> El aprecio por lo antiguo debió tener alguna tradición en la Orden carmelita. Fue un carmelita, Fra Guido da Pisa, quien, después de 1336, escribió *Fiore d'Italia*, comienzo de historia italiana desde la Antigüedad hasta sus días, y primera popularización en italiano de Virgilio, muy leída bajo el título de *I Fatti di Enea*. También escribió *Fiore di Mitologia*.

<sup>21</sup> Pagaba una renta de dos florines anuales por su estudio, mientras sus acreedores, como un pintor desconocido llamado Niccolò di Ser Lapo, pagaban siete por el suyo.

<sup>22</sup> Gentile cobró 150 florines por su retablo; Masaccio, por el de Pisa, nada más que 80. Pero hay que tener en cuenta el tamaño del de Gentile y el hecho de que contenía mucho oro.

<sup>23</sup> Gentile recibía del Papa el elevado salario de 300 florines anuales.

<sup>24</sup> Véase página 427, nota 22.

<sup>25</sup> Es totalmente imposible imaginar a Masaccio pintando una escena de caza. Del mismo modo, es bien natural que Poggio, que representaba la cúspide del pensamiento racionalista de la clase media superior, tuviera prejuicios contra la pasión de la caza, común a la aristocracia y a la alta clase media.

<sup>26</sup> La Virgen de la Humildad, de Gentile, en Pisa, que pudo haber sido pintada en la propia Florencia, tiene un fondo de suntuoso brocado. El contraste entre las versiones de este tema de Gentile y Masaccio recuerda el de sus Madonnas entronizadas, discutido en la Introducción.

<sup>27</sup> El espíritu de misticismo franciscano explica claramente la estrecha relación entre los dos tipos de Madonna de Gentile. San Francisco, por ejemplo, muy influido por los ideales franceses caballerescos, habla de la Orden de la humildad, y de sus servicios a la Dama Pobreza. (Véase también pág. 449, nota 83).

<sup>28</sup> Otro motivo típico del misticismo popular franciscano se halla en una de las obras primeras y más bellas de Gentile, la Madonna de Berlín (de San Niccolò, Fabriano), con los angelitos músicos sentados en las copas de los árboles como una bandada de pájaros.

<sup>29</sup> Durante los años en que Gentile pintaba retablos con vestimentas riquísimas para Palla Strozzi y Bernardo Quaratesi, San Bernardino de Siena estaba en Florencia predicando violentos sermones contra el lujo y contra la vanidad de las pompas mundanas (1424-25). Ello nos deja ver de nuevo lo poco que afectaban a los sectores altos de la sociedad los sermones de este género, dirigidos sobre todo contra el lujo de las clases más bajas.

<sup>30</sup> Dos mendigos harapientos contrastan con las figuras femeninas, que son las más ricamente vestidas de todas las pintadas por Gentile. Que contrasten, no implica una provocación sino todo lo contrario; en una pintura religiosa, el rico y el pobre condicionan mutuamente sus existencias.

<sup>31</sup> En la predela del retablo Quaratesi, que representa la curación del enfermo en el sepulcro de San Nicolás (Nueva York, Colección Kress), Gentile se mantuvo sorprendentemente próximo al fresco «popular» de Andrea da Firenze en la Capella Spagnola del mismo asunto, pero en el sepulcro de San Pedro Mártir. Para la disposición general, Gentile siguió la de Andrea, colocando al tullido a la derecha, pero profundizando el escenario bidimensional con un nuevo sentido del espacio al usar de escalones y de columnas.

<sup>32</sup> Pese al abismo, más bien teórico, entre el arte de Gentile y el de Masaccio, ambos guardan ciertos puntos de contacto. Masaccio no está libre del detallismo gótico, aunque se sirva de él para fines muy precisos, y aprendió mucho de los colores y matices de Gentile. Por ello es por lo que la predela de éste en el retablo Quaratesi, con la leyenda de San Nicolás (Galería Vaticana, Lám. 161) se creyó, una generación después, que era obra de Masaccio.

<sup>33</sup> El mismo conflicto hallamos en este monasterio entre la inclinación al humanismo y su antagonismo en el campo religioso, poco anterior a Traversari. Salutati estaba en buenas relaciones con algunos monjes de Santa María degli Angeli cuando estaba allí su mayor adversario, Giovanni da San Miniato.

<sup>34</sup> Procuró mantener la mayor piedad entre sus monjes e insistió sobre la más estricta observancia, que la Curia favorecía mucho a la sazón. Por ello, el papa Eugenio IV le distinguió y le hizo general de los Camaldulenses. Fue amigo personal de San Bernardino de Siena, el más famoso predicador popular

de su tiempo, que había sido atacado por el austero Poggio. Sobre sus antidemocráticos puntos de vista acerca del Concilio de Basilea, véase pág. 116. Sin embargo, en sus relaciones con Niccolò y con Cosme de Médicis, Traversari actuó como el hombre de mundo que era; aunque no dejó de mostrar escrúpulos — que procuró superar — cuando estos amigos tan mundanos le pidieron tradujese los escritos del filósofo pagano Diógenes Laercio. Véase Voigt, *op. cit.*

<sup>35</sup> G. Pudelko, «The stylistic development of Lorenzo Monaco» (*Burl. Mag.*, LXXIII, 1938), asegura Lorenzo conocía bien las obras de Broederlam, el pintor que trabajó para la corte de Borgoña en los años noventa, y uno de los principales representantes de este estilo.

<sup>36</sup> Ocasionalmente, adopta una variante de este tema, en la que la Madonna, aunque en la misma posición, no se sienta en el suelo, sino en nubes celestiales. Esta versión, existente en Florencia desde fines del XIV, es típica de la tendencia a espiritualizar un motivo democrático.

<sup>37</sup> La evidencia de que los benedictinos sobre todo, y en relación con el movimiento Observante, tenían particular predilección por la Virgen de la Humildad, la da la procedencia de una importante versión de este tema por el Maestro de las Madonnas (ahora en la Academia de Florencia), del convento de monjas vallombrosianas de S. Vendriana, acabado de construir por este tiempo, hacia 1400. Otra obra del Maestro de las Madonnas muestra la Virgen de la Humildad — variante muy desusada — como centro de adoración, rodeada de santos benedictinos que le ofrecen regalos (antes, en la Colección Von Stolk, de Haarlem).

<sup>38</sup> En este aspecto, Lorenzo retrocede en cierto modo hasta Daddi — cuyo arte, que es bien similar, surgió en un campo ideológico no poco afín —, y, al mismo tiempo, a pinturas del período más democrático de finales del siglo XIV. Nardo di Cione, especialmente, influyó sobre Lorenzo.

<sup>39</sup> Lorenzo incluyó entre las escenas de la Pasión el episodio particularmente conmovedor del Expolio de Cristo, muy raro en Florencia y que sólo se halla en el arte popular del círculo de Pacino. Puede verse en una predela de su temprana Oración del Huerto, antes en Santa María degli Angeli, hoy en la Academia de Florencia. En esta tabla aparece una figura bien típica de la actitud mental de los clientes de este primer período de Lorenzo, con el donante representado modestamente, arrodillado, vestido como un pobre peregrino.

<sup>40</sup> Desde el siglo XIV en adelante, los textos litúrgicos incluirán himnos a la lanza y a la esponja. Véase Mâle, *L'Art religieux de la fin de Moyen Age en France*.

<sup>41</sup> Es interesante que esta atormentada Madonna de Lorenzo nos recuerde la de la Piedad, de Niccolò di Tommaso (antes en la Colección Grissell; Lám. 65. Véase página 455, nota 141), que data del período democrático de Florencia.

<sup>42</sup> En Francia, por ejemplo, las «Armas de Cristo» se disponían formando un escudo, y había procesiones en que los participantes llevaban los emblemas de la Pasión. Véase Mâle, *op. cit.* Pero en Florencia también, y sobre todo en el siglo XIII, durante el primer período de la clase media, se representaron simbólicamente episodios de la Pasión por clérigos disfrazados con trajes apropiados. Por ejemplo, para conmemorar el reparto de las vestiduras de Cristo entre los soldados, al llegar a este pasaje en la lectura del Viernes Santo, acostumbraban a desgarrar dos fajas de tela blanca sobre el altar, poniéndolas en forma de cruz. Véase Davidsohn, *op. cit.*

<sup>43</sup> Para más detalles, véase Sirén, *op. cit.*

<sup>44</sup> Para un estudio detallado de la evolución de Lorenzo Monaco, véase Pudelko, *op. cit.*

<sup>45</sup> R. Longhi, «Fatti di Masolino e di Masaccio» (*Critica d'Arte*, 1940), cree que esta pintura es una obra temprana de Fra Angelico.

<sup>46</sup> Véase página 240.

<sup>47</sup> Siempre, suponiendo que Vasari esté en lo cierto.

<sup>48</sup> U. Proccacci, «Gherardo Starnina» (*Rivista d'Arte*, XV-XVII, 1934-36).

<sup>49</sup> P. Schubring, *op. cit.*

<sup>50</sup> Pero véase también página 424, nota 99.

<sup>51</sup> Prueba de la popularidad de la pintura es que dio lugar a muchas copias y variantes.

<sup>52</sup> E. Muntz, *Histoire de l'Art pendant la Renaissance* (Paris, 1889-95).

<sup>53</sup> Hemos advertido diferencias semejantes entre los varios miniaturistas de los monasterios camaldulenses de fines del XIV, del círculo de Don Simone.

<sup>54</sup> Igual combinación aparece en su dramática representación del Triunfo de la Muerte, en la predela de Santa Croce. La Muerte va cabalgando sobre un buey — motivo desusado que parece señalar hacia Francia — y persiguiendo a un elegante joven a caballo, mientras las figuras de mendigos continúan en la tradición de Orcagna-Traini.



<sup>55</sup> Sobre este principio de perspectiva, véase página 446, nota 57.

<sup>56</sup> Para apreciar la diferencia entre este dibujo y una representación auténticamente cortesana, y al propio tiempo más realista, del mismo tema y hacia la misma fecha, puede compararse con la procesión de los Tres Reyes en las *Très Riches Heures du Duc de Berry*.

<sup>57</sup> La popularización de lo gentil y magnífico en este tiempo se ilustra bien con el hecho de que en 1428, precisamente poco después de que se exhibiesen las obras de Lorenzo y Gentile, se introdujo en Florencia la fiesta de la Epifanía.

<sup>58</sup> Conocida generalmente como la capilla Bartolini porque perteneció a dicha familia, pero, de hecho, su supervisión había sido transferida al gremio de banqueros.

<sup>59</sup> Sobre la relación de estos frescos con Ghiberti, véase página 487, nota 102.

<sup>60</sup> Una comparación con la Asunción, verdaderamente hierática, atribuida a Agnolo Gaddi (Galería Vaticana, Lám. 146) revela cómo Masolino, aunque no prescindía de la rigidez del período anterior, la transformaba en una composición de gran elegancia.

<sup>61</sup> El hecho de no haber sido reconocido hasta ahora ha impedido fechar correctamente los distintos ciclos de los frescos de Masolino, así como establecer una distinción clara entre los suyos y los de Masaccio. Durante algún tiempo se aceptó la secuencia cronológica: Castiglione d'Olena-San Clemente-Carmine. M. Salmi (*Masaccio*, Roma, 1932) ha rehecho, por fin, la cronología verdadera a base de consideraciones puramente estilísticas, aunque yerra al pensar que, dentro del ciclo de Castiglione, los frescos de su Colegiata, al ser los más góticos, fueron los primeros.

<sup>62</sup> El arte aristocrático realizado en las cortes borgoñona y francesa por los artistas flamencos, que representó un factor tan decisivo en el estilo de Gentile, constituyó en el Norte, además de otras cosas, la base del arte naturalista de las ciudades flamencas: el de Jan van Eyck y el del Maestro de Flémalle. Fue la coexistencia de las urbes textiles flamencas —sobre todo, Gante, Brujas y Tournay— y de sus señores, los duques de Borgoña, en varios aspectos feudalizantes, lo que moldeó el carácter del arte flamenco a comienzos del siglo xv.

<sup>63</sup> En los artículos citados en la página 21, nota a pie de página, llamo la atención por primera vez sobre esta vuelta al goticismo.

<sup>64</sup> Todavía más o menos dentro de la tradición del taller de Orcagna, aunque ya con ropajes del último gótico, está, por ejemplo, la rígida y curiosa pintura de la Incredulidad de Santo Tomás, en la Academia de Florencia (Lám. 151), del Maestro de la Crucifixión Griggs. Obra aún más arcaica, de otra mano, pero de similar estilo, es el Varón de Dolores con un chorro de sangre saliendo de su herida para salvar al hombre y situado entre la Virgen y Santa Lucía, de la iglesia de esta santa en San Giovanni Valdarno (Lám. 150). El tema popular y muy místico de la sangre aparece muy raramente en Florencia —es motivo crecano al de los ángeles recogiendo la sangre de Cristo en la Crucifixión—, y es notable que sólo se de en una iglesia rural, precisamente en Valdarno, en el camino de Umbria. En la literatura religiosa italiana, el culto de la Preciosa Sangre se encuentra en el *Lignum Vitae* de San Buenaventura (después, en Santa Brígida y en Santa Catalina de Siena) y, sobre todo, en la Beata Angela di Foligno, una terciaria franciscana (1249-1309), en Umbria; Angela, que estaba en contacto con los espirituales, influyó también en Ubertino da Casale, al que citamos al hablar de los terciarios florentinos del siglo xiii que experimentaron la Pasión de Cristo. Durante el siglo xv este culto fue más normal en las ciudades pequeño-burguesas de los países nórdicos.

<sup>65</sup> T. Borenius, «A Florentine Mystical Picture» (*Burgl. Mag.*, XLI, 1922).

<sup>66</sup> Por ejemplo, en una miniatura, ahora en Berlín, con cuatro monjes camalduenses como donantes (1420-30).

<sup>67</sup> Panofsky, *op. cit.*

<sup>68</sup> Ya hemos mencionado (págs. 247-48) su cooperación en los frescos de la Pasión pintados hacia 1390 para la iglesia de brígidas de Bardino.

<sup>69</sup> Habitualmente, este fresco se cree obra de Lorenzo Mónaco. Pero yo creo que la atribución a Mariotto di Nardo, por H. Gronau y R. Offner, es la correcta.

<sup>70</sup> Mariotto di Nardo realizó también grandes crucifijos recortados a la manera de Lorenzo Mónaco. Otra obra de Mariotto, en el Museo Bandini, de Fièsole, procedente del convento del Pórtico, fuera de Florencia, representa la Trinidad con Cristo en la Cruz, y, debajo, San Francisco recibiendo los estigmas y el llanto de la Magdalena (Lám. 154), combinación interesante de motivos hieráticos y agitados, típica del arte popular monástico.

<sup>71</sup> Cercana a Cenni está una tabla de Santa Catalina vista como Madonna (Pinacoteca Vaticana), atribuida a la escuela de Agnolo Gaddi, tan popular en el tema como en la forma. La santa está rodeada

por las Virtudes, entre ellas la Humildad, volando por los aires; su vestido es todo el dorado, y ella está de pie sobre un tapiz decorado con flores doradas.

<sup>72</sup> También se da el caso desusado de un retablo —el del Matrimonio místico de Santa Catalina, en Budapest— encargado a Giovanni dal Ponte por un cliente de la clase relativamente baja de los guarnicioneros; pero debía de ser rico —acaso no florentino, sino de alguna ciudad provinciana— e incluso hizo añadir a la pintura su escudo.

<sup>73</sup> Para las diferentes combinaciones posibles en cuanto al influjo de Lorenzo Mónaco y de Masaccio en los sucesivos períodos de la evolución de Giovanni dal Ponte, véase R. Salvini, «Lo Sviluppo Stilistico di Giovanni dal Ponte» (*Atti e memorie della Accademia Petrarca in Arezzo*, XVI, 1934).

<sup>74</sup> Antes de la llegada de Gentile residía en Florencia, de 1420 a 1422, un pintor autor de tablas devotas de delicado goticismo: Arcangelo da Cola da Camerino, natural de las Marcas, que trabajaba bajo el influjo de Gentile y Masolino. Su estilo adoptaba un giro más monástico-popular o más aristocrático según la localidad en que trabajase, bien en las Marcas, bien en Florencia. Entendió que Florencia sería terreno abonado para sus obras y fue allí donde obtuvo el encargo de Ilarino de' Bardi de un retablo para Santa Lucía dei Magnoli. Arcangelo recibió 80 florines por sólo esta pintura, mientras Bicci di Lorenzo, que era más tosco, obtenía sólo 24 florines por los frescos de la misma capilla. En 1422, Arcangelo fue invitado a Roma por el papa Martín V, tan susceptible al estilo cortesano y que en 1425 había llamado a Gentile.

<sup>75</sup> G. Pudelko, «The Maestro del Bambino Vispo» (*Art in America*, XXVI, 1938).

<sup>76</sup> Fue allí donde pintó por entonces un Juicio Final para el rey Fernando de Aragón (ahora en Munich), que había de servir a los fines políticos del monarca. Además del retrato de éste, figuraban entre los justos su aliado, el papa Benedicto XIII, y el emperador Segismundo, al que el rey estaba tratando de ganar para la causa del Papa; otro Pontífice — un antipapa, sin duda— figura entre los condenados. Longhi (*op. cit.*) sugiere la identificación del Maestro del Bambino Vispo con el español «Maestro Gil», que trabajó en Valencia.

<sup>77</sup> Parri Spinello (1387-1453), cuyo estilo se acerca tanto al del Maestro del Bambino Vispo que ha dado lugar a intentos —equivocados— de identificarlos, y que pasa por ser el principal representante de un tipo de gótico tardío distinguido, tedioso y decadente, fue el principal pintor de la muerta y provinciana ciudad de Arezzo; sus obras más importantes le fueron encargadas por las hermandades, y pintó muchas versiones de la Virgen de la Merced. Todo ello indica claramente que los pequeños burgueses también podían ser puntales de un gótico aristocratizante.

<sup>78</sup> Pintó el tema tan común y popular del Varón de Dolores, rodeado por escenas simbólicas de la Pasión en una iglesia rural, San Romolo de Valiana.

<sup>79</sup> G. Pudelko, «The Minor Masters of the Chiostrto Verde» (*Art. Bull.*, XVII, 1935).

<sup>80</sup> La otra, según R. Longhi, sería la Anunciación, de la Colección Parry Highnam Court.

<sup>81</sup> Meiss, *Madonna of Humility*.

<sup>82</sup> Dominici fue primeramente embajador de Florencia cerca de Gregorio XII. Pero cuando éste le hizo cardenal, traicionó la política florentina que pedía la unidad de la Iglesia, y animó a Gregorio en su idea de no abdicar. Tras ello, Dominici fue considerado en los círculos florentinos gubernamentales como un hipócrita y un arribista. Sin embargo, pudo convencer a sus monasterios y, al parecer, a otros medios, de que había aceptado el capelo a la fuerza y que volvería a la vida monástica. La verdad es que no cumplió su palabra y que disfrutó de dicho cargo hasta su muerte. Véase H. Sauerland, «Kardinal Johannes Dominici und sein Verhalten in den kirchlichen Unionsbestrebungen während der Jahre 1415-16» (*Zeitschr. für Kirchengesch.*, IX, 1888).

<sup>83</sup> Los Trinci, gobernantes de Foligno, apoyaban al papa Gregorio XII. El hecho de que uno de ellos, Paolo de Trinci, fundase en 1368 uno de los primeros monasterios de franciscanos observantes evidencia su actitud amistosa hacia dicha Orden. Durante el destierro de Fra Angelico, el dominico Federico Frezzi era Obispo de Foligno; pertenecía al viejo círculo de Dominici en Pisa, y su poema religioso-alcórico *Quadreggie* era una imitación de la *Divina Commedia*, otra característica de la mentalidad de este medio.

<sup>84</sup> Así se llamó hasta 1432. Barnaba degli Agli había determinado en su testamento que los hermanos pertenecieran a la estricta Observancia, así como que el monasterio llevase su nombre y su escudo de armas.

<sup>85</sup> El propio Dominici mostró actitud favorable hacia el arte; animó en sus monasterios a los miniaturistas, y hasta realizó algunas miniaturas.

<sup>86</sup> Fra Angelico trabajó a menudo con otros monjes de su monasterio, colaboración en que la separación de manos no es siempre factible.

<sup>87</sup> La ruptura temporal entre Dominici y la clase media superior no fue sino una cuestión personal, sin afectar de modo fundamental a las relaciones entre la clase media superior y la Observancia.

<sup>88</sup> Mencionaremos el modo cortesano con que Fra Angelico representa a San Jorge en una tabla, ahora en Boston (Virgen y santos con donante). Este santo, que como caballero gozaba de gran favor en el norte de Italia, apenas fue representado en la burguesa Florencia del siglo XIV; aparece en Donatello como el guerrero ideal, mientras que en Fra Angelico aparece, acaso por vez primera en Florencia, representado como caballero, con una bandera en la mano y yelmo abierto.

<sup>89</sup> Es normal en Fra Angelico que las innovaciones iconográficas relacionadas con la Virgen y por él introducidas en la pintura florentina tiendan tanto a lo íntimo como a lo magnífico. En la Coronación de la Virgen (Louvre) representa a María, no sentada como hasta entonces, sino arrodillada, y en la Asunción (Boston, Gardner Museum) tampoco está sentada, sino de pie, con los brazos levantados mirando hacia arriba. Esta forma de representarla debe tener un significado místico: la Virgen expresa sus penas y dolores ya en la gloria, y acaso se intente referirla a la Inmaculada Concepción —con vestido blanco, el de su pureza—, que, según la *Legenda Aurea*, sería la causa de su Asunción.

<sup>90</sup> Fra Angelico puede relacionarse con Gentile, no sólo por la figuración simultánea de dos tipos de Madonna, sino también por su estilo cortesano. Tal estilo es particularmente evidente en la tabla de una Madonna de la Humildad, antes en la Col. Stroganoff, de Leningrado, en que María está suntuosamente ataviada. La atribución correcta, en Longhi, *op. cit.*

<sup>91</sup> Es posible que estos retablos y algunos otros de estilo similar daten de hacia 1435-40; la Coronación de la Virgen, sin embargo, debió ser pintada antes de 1436, pues fue realizada para S. Domenico, de Fièsole, y a partir de ese año el artista trabaja principalmente para S. Marco.

<sup>92</sup> Otra obra que recuerda también el estilo hierático del Maestro de las Efigies Dominicanas es la Coronación de la Virgen, rígida y extremadamente suntuosa, de Niccolò di Tommaso (Academia de Florencia), cercana a Jacopo y Nardo di Cione, y también procedente del mismo Monasterio de S. Domenico. Aunque Niccolò, muerto probablemente hacia 1370-80, no pueda haber pintado esta obra para el monasterio, el hecho de haberse conservado allí es elocuente en cuanto al gusto popular y arcaico de los monjes.

<sup>93</sup> Característico de la mentalidad de los dominicos, que por este tiempo combinaban fácilmente lo profano, y hasta lo de intención avanzada, con lo popular, es el modo en que Fra Angelico pintó las tablas de predela de su Coronación de la Virgen del Louvre, realizada para S. Domenico de Fièsole. El tema principal del cuadro dominico, la entrega de la espada y el libro a Santo Domingo de Fiesole y San Pablo (Lám. 173), se representa entre columnatas de perspectiva cuidadosamente calculada. En la segunda tabla, el Varón de Dolores aparece rodeado por los instrumentos de su martirio, como un retrato simbólico de la Pasión, y enfrente están sentadas las figuritas de la Virgen y San Juan de menor tamaño (Lám. 174). A pesar de este concepto popular, el espacio es real y las figuras están colocadas claramente ante el sepulcro. En la tabla tercera, una larga filacteria con rótulo sale de la boca de Santo Domingo agonizante, otro motivo muy popular. Pero ha de recordarse que las predelas eran pintadas con frecuencia por ayudantes del taller, lo que puede explicar parcialmente el «retroceso», pero sólo en parte, porque esto difícilmente explica el «retroceso» del concepto. Fra Angelico también pintó la escena de Santo Domingo y San Francisco besándose, cual, por ejemplo, en la Madonna primitiva de la Galería de Parma: ésta era una escena favorita para los dominicos, ya que colocaba a Santo Domingo en el mismo plano que al popular y universalmente amado San Francisco. Uno de los temas iconográficamente más interesantes de Fra Angelico es el de Cristo confiriendo a los Apóstoles la potestad de atar y desatar (Paris, Col. Du Cars). Ningún otro tema podía ser más característico de la mentalidad del monasterio de Fra Angelico que éste. Representa a dos herejes atados, pero la cuerda de uno de ellos está siendo desatada por un Apóstol por mandato de Cristo. Igualmente ilustrativo de la mentalidad dominicana es que las razones teológico-doctrinales introducidas por el Angelico en algunas de sus primeras Anunciaciones (por ejemplo, la de Cortona) presentaran en el fondo el Pecado Original, para demostrar que la Anunciación del Salvador borra dicho pecado.

<sup>94</sup> La cantidad se regulaba por una cláusula que establecía que Fra Angelico mismo, después de acabar la pintura, debía juzgar si merecía esta cantidad u otra más pequeña. Se trata de una cláusula totalmente inhabitual y probablemente sólo aplicada a este frágil artista. Sin embargo, aparte del precio de la pintura, el marco solo, de madera y piedra, venía a costar la mitad del total.

<sup>95</sup> Las pinturas hechas por Fra Angelico para las iglesias dominicanas debieron tener, sin duda, un

gran éxito. Tanto la Anunciación que pintó para Cortona, como sus tablas de predela, fueron objeto de frecuentes repeticiones.

<sup>96</sup> L. Douglas, *Fra Angelico* (Londres, 1902).

<sup>97</sup> Refiere Vasari, con razón o sin ella, que mientras otros artistas guardaban ocultos sus modelos, Ghiberti mostraba el suyo «continuamente a ciudadanos y a forasteros entendidos en materias de arte que pasaban por la ciudad, para oír su opinión».

<sup>98</sup> Para el desarrollo estilístico de los relieves de la primera puerta de Ghiberti, véase R. Krautheimer, «Ghibertiana» (*Burl. Mag.*, LXXI, 1937).

<sup>99</sup> En su relieve para el concurso de la figura desnuda de Isaac, Ghiberti probablemente se inspiró en lo que concierne al movimiento, en un antiguo torso de sátiro que poseía, pero, en contraste con Brunelleschi (el Espinario), lo subordinó por completo a la línea gótica.

<sup>100</sup> También es importante advertir que al realizar Ghiberti la primera puerta siguió —en contraste con Giotto y con Andrea Pisano— el principio vertical; como en los ciclos de imágenes de las catedrales góticas francesas, sus filas empiezan por la base y continúan hacia arriba. Véase Schmarsow, *Gothik in der Renaissance*.

<sup>101</sup> Compárense, por ejemplo, las representaciones de la Crucifixión de los dos artistas, tan interrelacionadas, con sus grupos similares de la Virgen y San Juan: sentados en el suelo.

<sup>102</sup> La última fase de la evolución de Lorenzo Mónaco —sus frescos de S. Trinità, cuyo estilo representa una adaptación al gusto artístico de la alta burguesía— demuestra que en la técnica de paños estaba muy influido por el San Mateo de Ghiberti. Es interesante que tanto los frescos como las estatuas fueran encargados por el gremio de banqueros, porque ello nos permite determinar con certeza el gusto de esta importante corporación.

<sup>103</sup> Ghiberti, en sus *Commentarii*, habla largamente y con amor de los artistas sieneses del siglo XIV. Considera el arte sienés superior al florentino y habla —en tiempo de Masaccio— de la decadencia de la pintura. En general, tiene en gran estima el arte del siglo XIV, rasgo común a algunas de las mentalidades conservadoras de tal momento. Hablando de las obras del escultor gótico alemán Gúsmín de Colonia, dice que eran «iguales a las de los antiguos escultores griegos», indicación de cuán poco sentía Ghiberti el conflicto entre lo antiguo y lo gótico.

<sup>104</sup> Véase, por otra parte, la realización más clasicista del mismo tema en el relieve de Lille, hecho después del viaje a Roma.

<sup>105</sup> El tema fue tratado de modo semejante en Florencia en las *Rappresentazioni Sacre* contemporáneas.

<sup>106</sup> Esta popularidad fue probablemente la razón por la cual la puerta de Andrea Pisano, que, con sus relieves de la vida de San Juan Bautista, constituía la entrada principal frente a la Catedral, por motivos iconográficos, tuviese ahora que dejar su lugar a la primera puerta de Ghiberti, y ésta a su vez a la segunda magnífica puerta de Ghiberti, conocida como Porta del Paradiso.

<sup>107</sup> G. Pudelko fecha el fresco antes del viaje de Uccello a Venecia, que tuvo lugar en 1425 (Thieme-Becker, *Allg. Lexikon der Bild. Künstler* 33, Leipzig, 1939).

<sup>108</sup> H. Brockhaus, *op. cit.* Similarmente ha sido explicado el gran ciclo del Antiguo Testamento en el campanario de Pisa.

<sup>109</sup> En el ciclo de frescos del Chiostro Verde, la alegoría de la Cruz está representada también, pero a pesar de su origen franciscano, se traduce a términos dominicos; al pie de la Cruz está Santo Domingo, y en las ramas del árbol de la Cruz hay medallones con imágenes de profetas y dominicos y escenas de la vida de Santo Domingo.

<sup>110</sup> G. Pudelko, «The Minor Masters of the Chiostro Verde» (*Art. Bull.*, XVII, 1935).

<sup>111</sup> G. Pudelko, «The Early Works of Paolo Uccello» (*Art. Bull.*, XVI, 1934), y M. Salmi, *Paolo Uccello, Andrea Castagno, Domenico Veneziano* (Roma, 1936).

### Transición entre la pintura religiosa y la profana

<sup>1</sup> M. Ciaranfi «Lorenzo Monaco Miniatures» (*L'Arte*, XXXV, 1932), y R. Longhi (*op. cit.*) suponen que acaso sea ésta una obra temprana de Fra Angelico.

<sup>2</sup> Las esculturas de ángeles cantores y músicos, a modo de niños de coro, de Luca della Robbia, realizadas para la Cantora de la Catedral de Florencia (1431-37) —piedra miliar en la historia del

naturalismo florentino—, sólo pueden comprenderse en relación con estos y semejantes antecedentes. Dichas esculturas no son arte puramente profano en el sentido estricto del vocablo, ya que forman parte del conjunto decorativo de S. María del Fiore, que refiere la alegría de los ángeles por la Coronación de la Virgen.

<sup>3</sup> Boccaccio, en su *Amorosa Visione*, describe los frescos de un Castillo del Amor que elogia diciendo que eran tan buenos como pintados por Giotto, en los que numerosos autores y filósofos clásicos se encuentran a los pies de la Sapientia, como pertenecientes a las siete artes liberales. Boccaccio identifica las Virtudes con las deidades clásicas (Amaro), así como Salutati coloca las artes liberales en el mismo plano que las musas. Estas ideas quattrocentistas se extendieron ampliamente. El poema de Giovanni da Prato, *Philomena*, escrito por el mismo tiempo en que Giovanni dal Ponte pintó el fresco citado, y que emplea algunos de sus conceptos y motivos, parece haber sido la fuente literaria. En este poema, el autor es conducido por Beatriz (Poesía-Teología) hasta un florido prado donde están las Siete Virtudes, personificadas por célebres mujeres, y las Ninfas, que representan las Siete Artes liberales. Beatriz es su guía. Después, el autor llega al Parnaso, donde desfila ante sus ojos una sucesión de escritores, poetas y artistas. Entre los poetas están Dante, Petrarca y Boccaccio; entre los escritores, Salutati, mientras que los artistas incluyen a Fidias, Apeles y Giotto. (Los elogios hechos por Petrarca y Boccaccio a Giotto tienen un significado más avanzado y muy diferente del de Giovanni da Prato, que ya contenía un acento marcadamente conservador.) Todo el estilo del poema, que imita a Dante y a Boccaccio y está basado en el escolasticismo, con su elección de hombres famosos, de tendencia conservadora, mas haciendo ciertas concesiones a la Antigüedad clásica, es típico del clasicismo anticuado y popular de una gran parte de la clase media, precisamente de la parte que Giovanni da Prato procuraba atraerse.

<sup>4</sup> La única obra de cierta semejanza en el arte florentino monumental se encuentra, como ya hemos visto, en uno de los frescos de Agnolo Gaddi sobre la leyenda de la Cruz, en S. Croce, realizado hacia 1380 (Lám. 76), en tiempo de la supremacía de la clase media inferior.

<sup>5</sup> Gombosi, *op. cit.*

Por ejemplo, el Común, orgulloso de haber conquistado Pisa en 1406, el día de San Dionisio, encargó a Starnina que pintara a este santo en un fresco de la fachada del Palacio del Partido Güelfo y bajo él una vista de la ciudad de Pisa (ambos perdidos).

<sup>7</sup> El mismo tema se muestra en una miniatura del antifonario escrito en 1421 en honor de San Egidio, en donde el resto de las ilustraciones relata la vida del Santo. Este es un buen ejemplo del tipo de figuraciones sacadas de temas contemporáneos. El artista, según R. Salvini, «In margine ad Agnolo Gaddi» (*Rivista d'Arte*, XVI, 1934), será Meo da Frosino, un discípulo de Agnolo Gaddi.

<sup>8</sup> G. Poggi, «Sulla data dell'Affresco di Fra Filippo nel Chiostro del Carmine» (*Rivista d'Arte*, XVIII, 1936).

<sup>9</sup> Mayor evidencia de lo avanzado de la Orden carmelita muestra el hecho de que el pintor sienés Domenico di Bartolo, que estaba muy influido por Masaccio y relacionado también estilísticamente con Lippi, formando un nexo entre ambos, recibiera el encargo de una pintura, ahora perdida, para el altar mayor de la iglesia de carmelitas de Florencia.

<sup>10</sup> Había seguramente alguna tradición carmelita para la representación artística de un tema semejante. Parece bien posible que la estructura de la composición y los motivos individuales del fresco de Lippi le fueran sugeridos por una predela de Pietro Lorenzetti, que representa unos santos eremitas paseando y leyendo junto a la fuente de Elias, del Monte Carmelo, cerca de su primer monasterio (1329, Pinacoteca de Siena). La tabla de predela de Pietro, en la que el paisaje juega un papel fundamental —las otras tablas de predela representan también escenas de la vida de la Orden— es parte de un retablo pintado para los carmelitas de Siena. Fra Filippo, que estaba allí en 1426, tuvo que verlo en tal ocasión.

<sup>11</sup> M. Salmi, «La Giovinezza di Fra Filippo Lippi» (*Rivista d'Arte*, XVIII, 1936).

<sup>12</sup> K. Clark, «Italian Drawings at Burlington House» (*Burl. Mag.*, LVI, 1930). R. Longhi (*op. cit.*) cree que estas miniaturas son obras tempranas de Fra Angelico.

<sup>13</sup> La etapa anterior en la relación de proporciones entre la Trinidad y el donante, en que éste está aún más empequeñecido, se encuentra, por ejemplo, en una tabla de Gerini (Roma, Galerías Capitolina) que data de finales del siglo XIV. Algunos ejemplos del creciente tamaño de las figuras de donantes en el mismo siglo, en la pág. 439, nota 45.

<sup>14</sup> M. Salmi, *Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano*, los atribuye a Domenico Veneziano.

<sup>15</sup> Si el busto de terracota coloreada del Bargello es realmente, como parece posible, obra de Donatello y representa a Uzzano (véase Kauffmann, *op. cit.*), siendo entonces el primer retrato de la escultura florentina, será al mismo tiempo el retrato del jefe de la alta burguesía florentina del período Albizzi. El busto recuerda los títipos de la República romana y los primeros del período imperial.

## Pintura profana

<sup>1</sup> Los ciclos de hombres famosos, que sólo se encuentran durante el siglo XIV en los medios feudales, se dieron también durante este período en los palacios de los florentinos de la clase media más noble. Bicci di Lorenzo pintó uno de éstos, perdido actualmente, para Giovanni de Médicis.

<sup>2</sup> W. Bombe, «Florentinische Zunft- und Amtshäuser» (*Zeitschr. für Bild. Kunst*, XXI, 1910).

<sup>3</sup> Como en muchos otros cofres, se representan aquí retratos de las virtudes.

<sup>4</sup> G. de Nicola, «Notes on the Museo Nazionale of Florence» (*Burl. Mag.*, XXVII, 1918).

<sup>5</sup> Estos cofres proceden del convento de S. María Nuova, adonde fueron llevados por muchachas solteras de la clase media acudada que garantizando una anualidad vitalicia entraban en el convento en calidad de *Beatelle*. A su muerte, los cofres pasaban a ser propiedad del convento. La decoración, del tipo ya descrito, de varios de estos cofres de monja —por supuesto, muchos de ellos no contienen sino un escudo, que nunca falta— indica claramente el gusto del sector social del que procedían estas doncellas.

<sup>6</sup> Atribuido al Maestro de la Crucifixión Griggs por G. Pudelko, «The Maestro del Bambino Vispo» (*Art in America*, XXVI, 1938).

<sup>7</sup> Según P. Schubring, los escudos del plato pueden ser los de las familias Cassigiani y Monte di Pietà.

<sup>8</sup> En la pieza gemela, también en el Metropolitan Museum, aparece una cacería en que el novio es acompañado por gran número de damas.

<sup>9</sup> Florencia era, por este tiempo, el centro musical más importante de Italia, y los músicos florentinos combinaban elementos de realismo popular y de delicadeza cortesana.

<sup>10</sup> Vuelve a ser significativo de la continua interpretación del arte religioso y del profano que la mayoría de estos músicos sean clérigos. Entre ellos está representado también el escolástico Francesco Landini (véase pág. 425, nota 4).

<sup>11</sup> También los poemas de Petrarca fueron frecuentemente ilustrados en este período. Uno de estos manuscritos (Florencia, Biblioteca Nazionale), realizado quizá para los Ricasoli, contiene una miniatura ilustrativa de una *canzone*, en la que Dios aparece mostrando un esqueleto a Petrarca para recordarle la vanidad de las cosas mundanas, lo cual no es, en realidad, una invención pictórica nueva, sino un tema tomado de las conocidas alegorías de la muerte.

<sup>12</sup> El tema de la lucha entre musulmanes procede sin duda de España, pero es bien posible que el artista realizase esta pintura ya en Florencia.

<sup>13</sup> G. Pudelko (*op. cit.*) entiende que este *cassone* es el primero de los dos.

<sup>14</sup> F. Mason Perkins, «A florentine double portrait in the Fogg Museum» (*Art in America*, IX, 1921), considera que la figura representa a Petrarca y no a Virgilio, pero la alternativa no puede ser descartada porque en tal caso tendríamos la tradicional yuxtaposición de los dos principales personajes de la *Divina Commedia*.

<sup>15</sup> D. Shorr, «Some Notes on the Iconography of Petrarch's Triumph of Fame» (*Art Bull.*, XX, 1938).

<sup>16</sup> En los frescos del palacio imaginario aquí descrito, se representan los triunfos de la Fama, del Amor y de la Fortuna. (Véase también pág. 488, nota 3).

<sup>17</sup> El busto del Amor en la colección Widener, de Filadelfia, se fecha habitualmente en la primera mitad de los años treinta.

<sup>18</sup> Schubring, *op. cit.*

<sup>19</sup> M. Salmi, «Aggiunte al Tre e al Quattrocento Fiorentino» (*Rivista d'Arte*, XVI, 1934).

<sup>20</sup> En ciertos cofres nupciales, incluso Venus aparece todavía vestida, aunque esté asistida por un Cupido desnudo.

<sup>21</sup> Cuando en ciertas ocasiones, determinados personajes de la Mitología antigua no podían ser representados como damas y caballeros de la corte, asumen formas semejantes a las figuras populares y

grotescas de las leyendas religiosas, así, por ejemplo, en otro *casone* del Maestro del Juicio de Paris (antes en la Col. Nemes de Munich) que refiere el tema clásico de la juventud de Hércules, y en el que el demonio, mensajero de Juno, enviado a incitar a las serpientes para que ataquen a Hércules, parece como un demonio con alas vestido de negro.

### Posición social de los artistas. Criterios coetáneos acerca de su arte

<sup>1</sup> Este cambio es curioso, por ejemplo, entre los escultores del taller de la Catedral, aunque sólo en comparación con la situación de los mismos en el siglo XIV.

<sup>2</sup> Ello es particularmente claro, por ejemplo, en el círculo de Fra Angelico en el monasterio de S. Domenico en Fiésole.

<sup>3</sup> Gualandi, *Memorie originali italiane risguardanti le Belle Arti* (Bologna, 1845).

<sup>4</sup> H. Lerner-Lenkühl, *Zur Struktur und Geschichte des Florentinischen Kunstmarktes im 15. Jahrhundert* (Wattenscheid, 1936).

<sup>5</sup> H. Horne, «Appendice di documenti su Giovanni dal Ponte» (*Rivista d'Arte*, IV, 1906).

<sup>6</sup> Doren, *Aktenbuch für Ghibertis Matthäus-Statue*.

<sup>7</sup> También Ghiberti tenía que estar continuamente en su taller durante las horas de trabajo, como correspondía a un hombre que se ganaba la vida. La verdad es que en el contrato para la primera puerta del Baptisterio, su posición respecto de sus clientes se establece explícitamente como de «asalariado».

<sup>8</sup> Vossler, *Poetische Theorien in der italienischen Frührenaissance*.

<sup>9</sup> Por supuesto, los poetas tenían también en este aspecto prioridad cronológica sobre los artistas, según aparece en la biografía de Dante por Boccaccio y en las actividades de los comentaristas de Dante.

<sup>10</sup> En Petrarca y Boccaccio encontramos ya gérmenes de esta actitud para con Giotto, así como conceptos tomados de escritos antiguos sobre el papel jugado por el arte. También Villani tenía algún conocimiento de Vitrubio.

<sup>11</sup> L. Venturi, «La Critica d'Arte alle fine del Trecento» (*L'Arte*, XXVIII, 1925), y J. Schlosser, «Zur Geschichte der Kunsthistoriographie» (en el volumen *Preludien*, Berlín, 1927).

<sup>12</sup> Olschky, *op. cit.*

<sup>13</sup> Aunque los *Commentarii* fueron escritos al final de su vida (probablemente hacia 1452-55), es decir, después del período objeto de este libro, ha parecido preferible hablar de ellos aquí, dado que por la generación a la que perteneció, Ghiberti entra dentro de este período y su libro resume las opiniones que formó durante su larga vida.

<sup>14</sup> Cuando pide para el artista una educación universal, apela a Vitrubio. Su palabra favorita es *docti*, y desea que el artista sea experto en las artes liberales y que conozca el latín.

<sup>15</sup> Se advertirá, sin embargo, que esta autobiografía, aunque concebida como trabajo literario, tiene todavía mucho en común con los *Ricordi*, las áridas crónicas domésticas tan habituales en Florencia (véase J. Schlosser, *Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten*, Berlín, 1912). Se conserva uno de estos diarios de mano de Ghiberti, sólo dedicado a los negocios en que trata de sus propiedades y que contiene minuciosas listas de gastos.

<sup>16</sup> Dice de modo más bien confidencial acerca de los relieves de su segunda puerta del Baptisterio: «En verdad, llevé a cabo mi trabajo con grandísimo cuidado y con el mayor cariño».

<sup>17</sup> En su esquema histórico, dividido en períodos más o menos derivados de Petrarca, Boccaccio y Filippo Villani, Ghiberti adopta la misma posición neoburguesa y patriótica de los italianos y florentinos, la aversión a la «bárbara» Edad Media «hostil al arte». Hasta más tarde no se combinaría la aversión por los godos en la mente de los artistas e intelectuales con el desprecio hacia el arte «gótico».

<sup>18</sup> Por esta razón las opiniones acerca de los *Commentarii* varían tanto, desde el juicio extremadamente favorable de Schlosser (*op. cit.*) hasta el desfavorabilísimo de Olschky (*op. cit.*), según el cual los clementes están demasiado acentuados.

<sup>19</sup> Aunque Ghiberti fue ayudado probablemente por Niccoli, los textos traducidos del griego y del árabe a un mal latín le confundieron, máxime cuando su propio latín no parece haber sido demasiado bueno (véase Olschky, *op. cit.*). La introducción de Ghiberti no es más que la traducción del prefacio de una obra especializada de Ateneo el Viejo, un técnico en ingeniería militar del período helenístico.

<sup>20</sup> Véase pág. 290.

<sup>21</sup> Para una relación detallada de las fuentes de Ghiberti, véase Schlosser, *op. cit.*

<sup>22</sup> Por ejemplo, el famoso humanista Niccolo Niccoli fue amigo de Brunelleschi, Ghiberti, Donatello y Luca della Robbia.

<sup>23</sup> A pesar de ello pudo ocurrir que incluso Brunelleschi, cuando la cúpula de la Catedral estuvo esencialmente concluida (1434), fuese arrestado por el gremio de los canteros, ya que siendo originalmente orfebre y miembro del gremio de la Seda, no había pagado su impuesto de entrada a dicho gremio, según el cual, no podía emprender obras de cantería sin cumplir este requisito. Sin embargo, las autoridades de la Catedral, en revancha, detuvieron a uno de los cónsules del gremio de canteros para conseguir que Brunelleschi quedase libre a los pocos días. Así, en última instancia, incluso este incidente es prueba de la debilitación del poder y de las reglas gremiales.

<sup>24</sup> Donatello, por ejemplo, aparece en una *Rappresentazione Sacra* cuyo asunto era la historia de Nabucodonosor: se le encargó hacer una estatua de este rey y entonces hizo ver cuán ocupado estaba con la Dovizia y con el púlpito de Prato.

<sup>25</sup> Ambos artistas llegaron a ser ricos. En las declaraciones de la tasa del *catasto* de 1427, Brunelleschi es considerado como muy rico, Ghiberti también lo era bastante, Donatello algo menos, y Masaccio tenía deudas. Para las profundas razones de este último hecho, ver el capítulo sobre el desarrollo estilístico.

<sup>26</sup> Según Vasari, Masaccio había dado sus propias facciones a uno de los Apóstoles, como hiciera antes Orcagna. M. Salmi (*Masaccio*) reconoce el autorretrato de éste en una de las figuras del fresco de San Pedro entronizado. Ghiberti se autorretrató en sus dos puertas del Baptisterio, en la primera con su padastro, un orfebre. Según O. Wulff (*op. cit.*) en el estudio del escultor en el relieve de Nanni di Banco de Orsanmichele (Lám. 130), aparece el artista con su padre, también conocido escultor. De comienzos del siglo XV tenemos una pintura con retratos de los pintores Zanobi, Taddeo y Agnolo Gaddi (Uffizi), sin duda señal del culto familiar: la familia está orgullosa de sus tres artistas.

Índice de ilustraciones

1. Giotto: Enrico Scrovegni dedicando la Capilla de la Arena. Detalle del Juicio Final. Padua, Capilla de la Arena. (Foto Alinari.)
2. Coppo di Marcovaldo (y Coppo di Salerno): Crucifijo. Pistoia, Catedral. (Foto Brogi.)
3. Giotto: Crucifijo. Padua, Capilla de la Arena. (Foto Anderson.)
4. Cimabue: Crucifixión. Asís, San Francisco. (Foto Alinari.)
5. Giotto: Crucifixión. Padua, Capilla de la Arena. (Foto Alinari.)
6. Giotto: Infierno. Parte del Juicio Final. Padua, Capilla de la Arena. (Foto Anderson.)
7. Giotto: Noli me tangere. Padua, Capilla de la Arena. (Foto Anderson.)
8. Escuela Austriaca: Noli me tangere. Klosterneuburgo, Abadía. (Foto Alinari.)
9. Giotto: Pietà. Padua, Capilla de la Arena. (Foto Alinari.)
10. Discípulo de Giotto: Pietà. Roma, Museo Vaticano. (Foto Anderson.)
11. Honorio III aprueba la Regla de San Francisco. Florencia, Santa Croce. (Foto Brogi.)
12. Duccio: Tentación de Cristo. Nueva York. Colección Frick. (Foto Braun.)
13. El Maestro de la Magdalena: Retablo de la Magdalena. Florencia, Academia. (Foto Reali.)
14. Maestro de Santa Cecilia: Retablo de Santa Cecilia. Florencia, Uffizi. (Foto Brogi.)
15. Maestro de Santa Cecilia: Santa Cecilia predicando. Detalle del retablo. Florencia, Uffizi. (Foto Brogi.)
16. Maestro de Santa Cecilia: Martirio de Santa Cecilia. Detalle del retablo. Florencia, Uffizi. (Foto Brogi.)
17. Maestro de Santa Cecilia: Confesión de la mujer de Benevento. Asís, San Francesco. (Foto Alinari.)
18. Pacino di Bonaguida: Alegoría de la Cruz. Florencia, Academia. (Foto Brogi.)
19. Pacino di Bonaguida: Adán y Eva. Detalle de la Alegoría de la Cruz. Florencia, Academia. (Foto Brogi.)
20. Taller de Giotto: Crucifixión. Munich, Pinacoteca. (Foto Brogi.)
21. Discípulo de Giotto: Crucifixión. Estrasburgo, Museo. (Foto Brogi.)
22. Escuela de Romagna: Crucifixión. Nueva York. Colección Kress. (Foto Brogi.)
23. Pacino di Bonaguida: Pietà. Nueva York, Biblioteca Pierpont Morgan.
24. Taddeo Gaddi: Alegoría de la Cruz. Florencia, Santa Croce. (Foto Brogi.)
25. Taddeo Gaddi: Alegoría de la Cruz. Detalle. Florencia, Santa Croce. (Foto Brogi.)
26. Taddeo Gaddi: Anunciación a los pastores. Florencia, Santa Croce. (Foto Alinari.)
27. Agnolo Gaddi (?): Conversión de San Pablo. Florencia, Academia. (Foto Brogi.)
28. Taddeo Gaddi: La Natividad. Florencia, Academia. (Foto Alinari.)
29. Bernardo Daddi: La Natividad. Florencia, Uffizi. (Foto Brogi.)
30. Giotto: El banquete de Herodes. Florencia, Santa Croce. (Foto Alinari.)
31. Pietro Lorenzetti: El banquete de Herodes. Siena, Santa Maria dei Servi. (Foto Alinari.)
32. Ugolino da Siena: Descendimiento. Londres, National Gallery.
33. Maso: El Juicio Final, con un miembro de la familia Bardi. Florencia, San Croce. (Foto Brogi.)
34. Bernardo Daddi: La Virgen con el Niño. Florencia, Uffizi. (Foto Brogi.)

35. Taller de Daddi: La Virgen con santos y donantes. Florencia, Museo dell'Opera del Duomo. (Foto Brogi.)
36. Bernardo Daddi: Nacimiento de la Virgen. Florencia, Uffizi. (Foto Brogi.)
37. Discipulo de Daddi: Santa Catalina con un donante. Florencia, Catedral. (Foto Brogi.)
38. Maestro de San Martino alla Palma: El Escarnio de Cristo. Manchester, Colección Barlow. (Foto Brogi.)
39. Maestro de la Pietà. Fogg: Pietà Cambridge, Museo Fogg. (Foto Brogi.)
40. Jacopo del Casentino: Retablo de San Miniato. Florencia, San Miniato. (foto Cipriani.)
41. Jacopo del Casentino: San Miniato llevando su cabeza al lugar de su futura Iglesia. Detalle del retablo. Florencia, San Miniato.
42. Francesco Traini: La Tebaida. Pisa, Camposanto. (Foto Alinari.)
43. Francesco Traini: Ermitaños. Detalle del Triunfo de la Muerte. Pisa, Camposanto. (Foto Anderson.)
44. Maestro de las Efigies Dominicanas: Cristo y la Virgen con santos dominicos. Florencia, Santa María Novella. (Foto Alinari.)
45. Nardo di Cione: Cristo con la Cruz a cuestras. Detalle, Florencia. Abadía. (Foto Alinari.)
46. Nardo di Cione: El Paraíso. Florencia, Santa María Novella. (Foto Brogi.)
47. Nardo di Cione: Los condenados. Detalle del Juicio Final. Florencia, Santa María Novella. (Foto Alinari.)
48. Nardo di Cione: El Infierno. Florencia, Santa María Novella. (Foto Brogi.)
49. Nardo di Cione: El Infierno. Detalle. Florencia, Santa María Novella. (Foto Brogi.)
50. Andrea Orcagna: El retablo Strozzi. Florencia, Santa María Novella. (Foto Alinari.)
51. Andrea Orcagna: La Misa de Santo Tomás. Predeia del retablo Strozzi. Florencia, Santa María Novella. (Foto Brogi.)
52. Iluminador Biadaiole: Glorificación de Santo Tomás. Nueva York, Colección Lehman.
53. Francesco Traini: Los liados. Detalle del Triunfo de la Muerte. Pisa, Camposanto. (Foto Anderson.)
54. Andrea Orcagna. Los liados. Fragmento del Triunfo de la Muerte. Florencia, Santa Croce. (Foto Alinari.)
55. Jacopo di Cione: Virgen de la Humildad. Nueva York, Colección Lehman. (Por cortesía de P. Lehman.)
56. Anónimo florentino, h. 1350: Virgen de la Humildad con santos. Bayona, Museo Bonnat.
57. Jacopo di Cione: La Coronación de la Virgen. Florencia, Uffizi. (Foto Alinari.)
58. Imitador de Maso: San Pedro Mártir fundando la Compañía de la Virgen. Florencia, Bigallo. (Foto Alinari.)
59. Barna da Siena: Cristo con la Cruz a cuestras. Nueva York, Colección Frick. (Foto Braun.)
60. Giovanni da Milano: Pietà. Antes en París, Colección Leroy.
61. Giovanni da Milano: Nacimiento de la Virgen. Florencia, Santa Croce. (Foto Alinari.)
62. Bartolo di Fredi: Degollación de los Inocentes. Antes, en París, Colección d'Hendrecourt.
63. Anónimo florentino, h. 1380: La Natividad. Fièsole, Museo Bandini. (Foto Reali.)
64. Círculo del Maestro Rinuccini: Un santo repartiendo limosnas. Florencia, Academia. (Foto Brogi.)
65. Niccolò di Tommaso: Pietà. Antes en Oxford, Colección Grisell.
66. Barna da Siena: Crucifixión. San Gimignano, Colegiata. (Foto Anderson.)
67. Andrea da Firenze: Crucifixión. Florencia, Santa María Novella. (Foto Anderson.)
68. Andrea da Firenze: Crucifixión. Detalle. Florencia, Santa María Novella. (Foto Alinari.)
69. Andrea da Firenze: Descenso al Limbo. Florencia, Santa María Novella. (Foto Alinari.)
70. Andrea da Firenze: San Pedro Mártir predicando contra los herejes. Florencia, Santa María Novella. (Foto Alinari.)
71. Lorenzo di Bicci: San Martín y el pobre. Florencia, Uffizi. (Foto Brogi.)
72. Andrea da Firenze: Curación de un enfermo por San Pedro Mártir. Florencia, Santa María Novella. (foto Alinari.)
73. Andrea da Firenze: Curación de un enfermo en el sepulcro de San Pedro Mártir. Florencia, Santa María Novella. (Foto Alinari.)
74. Andrea da Firenze: Escenas de la vida de San Rainiero. Detalle, Pisa, Camposanto. (Foto Brogi.)

75. Agnolo Gaddi (?): La Virgen de la Merced. Florencia, Academia. (Foto Alinari.)
76. Agnolo Gaddi: Construcción de la Cruz. Florencia, Santa Croce. (Foto Alinari.)
77. Gherardo Starnina: Tentación de San Antonio. Detalle. Florencia, Santa Croce. (Foto Alinari.)
78. Antonio Veneziano: La Virgen y el Niño. Boston, Museo de Bellas Artes. (Foto Museo de Bellas Artes, Boston.)
79. Giovanni del Biondo: La Virgen y el Niño con donantes. San Felice a Ema. (Foto Reali.)
80. Giovanni del Biondo: Santa Catalina discutiendo con San Cosme y San Damián. Nueva York, Mogmar Art Foundation. (Foto Mogmar Art Foundation.)
81. Giovanni del Biondo: La última comunión. Worcester, Colección Smith. (Por cortesía de F. C. Smith, Esq.)
82. Spinello Aretino: Santa Catalina en prisión, convirtiéndose a la Emperatriz y recibiendo la visita de Cristo. Antella, Santa Caterina. (Foto Alinari.)
83. Spinello Aretino: San Benito resistiendo las tentaciones. Florencia, San Miniato. (Foto Alinari.)
84. Spinello Aretino: San Miguel entregando el estandarte a San Eféso, con la posterior derrota de los paganos. Pisa, Camposanto. (Foto Alinari.)
85. Niccolò Gerini: La Ascensión. Pisa, San Francesco. (Foto Brogi.)
86. Niccolò Gerini: San Antonio distribuyendo sus riquezas. Prato, San Francesco. (Foto Brogi.)
87. El prefecto Olybrio sale de caza. Miniatura de un manuscrito con la leyenda de Santa Margarita. Florencia, Laurenziana.
88. Giotto: La Justicia. Padua, Capilla de la Arena. (Foto Alinari.)
89. Taller de Andrea Pisano. El planeta Venus. Florencia, Campanile. (Foto Alinari.)
90. Maestro de la bóveda de Asís: Desposorios de San Francisco con la pobreza. Asís, San Francesco. (Foto Alinari.)
91. Taller de Andrea Pisano: El médico. Florencia, Campanile. (Foto Alinari.)
92. Taller de Andrea Pisano: El tejedor de lana. Florencia, Campanile. (Foto Brogi.)
93. Francesco Traini: Los tres vivos y los tres muertos. Detalle del Triunfo de la Muerte. Pisa, Camposanto. (Foto Anderson.)
94. Giovanni del Biondo: La Virgen y el Niño con santos y esqueleto. Roma, Museo Vaticano. (Foto Anderson.)
95. Maestro de la bóveda de Asís (?): San Francisco con un esqueleto. Asís, San Francesco.
96. Andrea da Firenze: Apoteosis de Santo Tomás de Aquino. Florencia, Santa María Novella. (Foto Alinari.)
97. Discipulo de Francesco Traini: Apoteosis de Santo Tomás de Aquino. Pisa, Santa Caterina. (Foto Alinari.)
98. Andrea da Firenze: Apoteosis de Santo Tomás de Aquino. Detalle. Florencia, Santa María Novella. (Foto Alinari.)
99. Andrea da Firenze: El Gobierno de la Iglesia. Florencia, Santa María Novella. (Foto Alinari.)
100. Andrea da Firenze: El Gobierno de la Iglesia. Detalle. Florencia, Santa María Novella. (Foto Alinari.)
101. Discipulo de Daddi: La Misericordia. Florencia, Bigallo. (Foto Alinari.)
102. La visita al enfermo. Miniatura de «De Vitius et Virtutibus». Florencia, Biblioteca Nacional.
103. Dante, Virgilio y los adivinos. Miniatura del Códice Poggiale de la «Divina Commedia». Florencia, Laurenziana.
104. Cristo, con la Cruz, apareciéndose a un ermitaño. Speculum Humanae Salvationis. Shenley, Colección Riches.
105. Los Siete Dolores: La Virgen ante el Sepulcro. Speculum Humanae Salvationis. Shenley, Colección Riches.
106. El banquete de Asuero. Speculum Humanae Salvationis. Shenley, Colección Riches.
107. Taller de Alberto Arnaldi: El Sacramento del Matrimonio. Florencia, Campanile. (Foto Brogi.)
108. Discipulo de Maso: Expulsión del Duque de Atenas. Florencia, antes en la prisión de la ciudad. (Foto Alinari.)
109. Maestro de las Efigies Dominicanas: La rueda de la Fortuna. Miniatura de «Ammaestramenti degli Antichi», de Bartolommeo da San Concordio. Florencia, Biblioteca Nacional. (Foto Brogi.)
110. El iluminador Biadaiole: Vendedor de grano. Florencia, Laurenziana.
111. El iluminador Biadaiole: La buena cosecha. Florencia, Laurenziana.

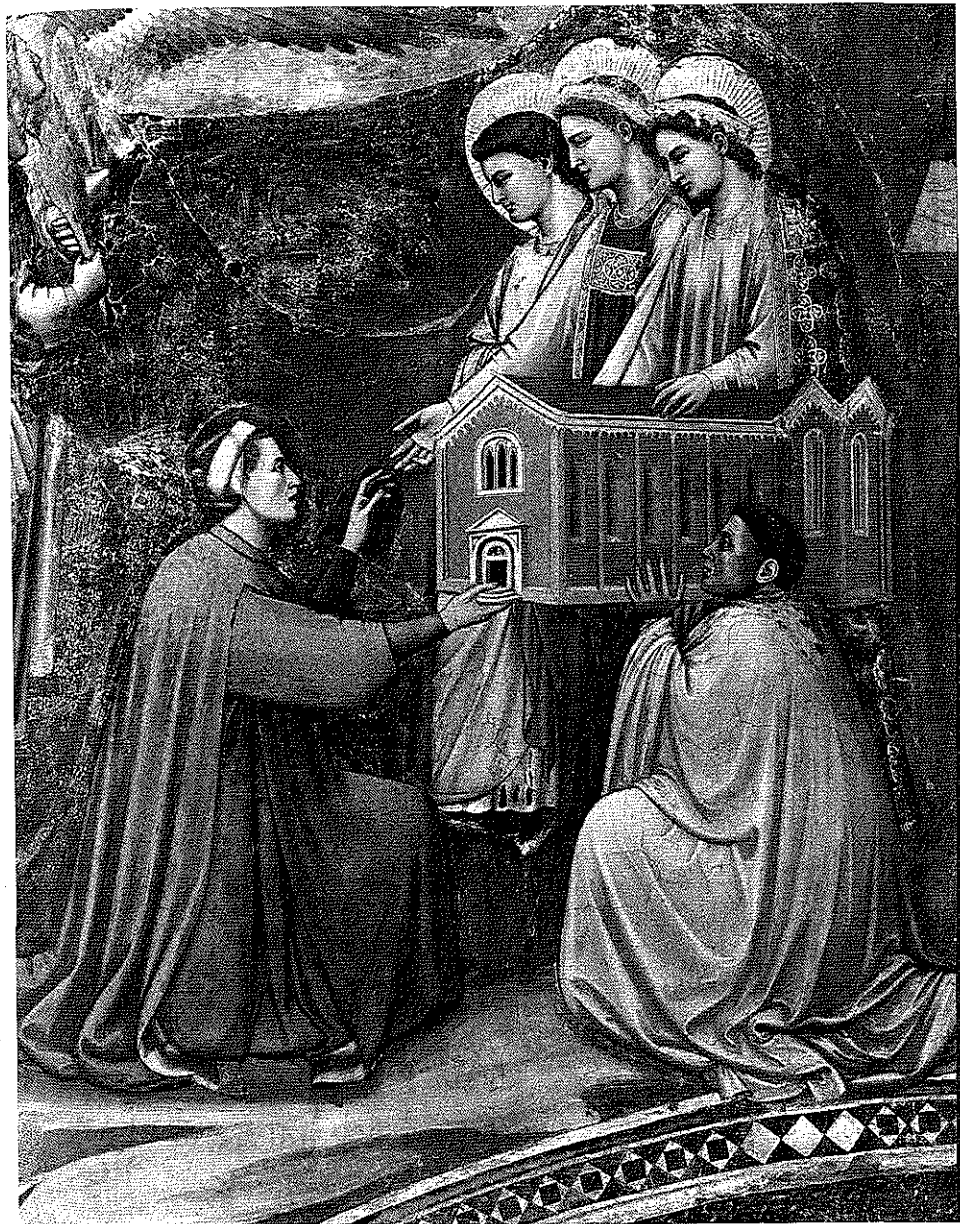
112. El Iluminador Biadaolo: Escena en el mercado de Orsanmichele. Florencia, Laurenziana.
113. Niccolò Gerini (y Ambrogio di Baldese): Los capitanes de la «Compañía de la Misericordia» devuelven los niños expósitos a sus madres. Florencia, Bigallo. (Foto Alinari.)
114. Anónimo florentino, h. 1395: Historia de la «Chastelaine de Vergi». Florencia, Palazzo Davanzati. (Foto Brogi.)
115. Francesco da Barberino: La Industria. Miniatura de «Documenti d'Amore». Roma, Museo Barberini. (Según «L'Arte».)
116. Copia de Francesco da Barberino: La Industria. Miniatura de «Documenti d'Amore». Roma, Museo Barberini. (Según «L'Arte».)
117. Toma de Fiésolo por los florentinos. Miniatura de la «Cronaca di Villani». Roma Vaticano. (Según Magnani, «Cronaca di Villani».)
118. Asalto de Carmignano por los florentinos. Miniaturas de la «Cronaca di Villani». Roma, Vaticano. (Según Magnani, «Cronaca di Villani».)
119. Masaccio: El tributo de la moneda. Florencia, Santa María del Carmine. (Foto Alinari.)
120. Masaccio: San Pedro y San Juan curando a un enfermo con su sombra. Florencia, Santa María del Carmine. (Foto Alinari.)
121. Masaccio: San Pedro bautizando. Florencia, Santa María del Carmine. (Foto Alinari.)
122. Masaccio: La Virgen y el Niño. Londres, National Gallery. (Foto National Gallery.)
123. Gentile da Fabriano: La Virgen y el Niño. Londres, Colección Real.
124. Masaccio: Adoración de los Reyes, Museo.
125. Gentile da Fabriano: Adoración de los Reyes. Florencia, Uffizi. (Foto Brogi.)
126. Gentile da Fabriano: Adoración de los Reyes. Detalle. Florencia, Uffizi. (Foto Brogi.)
127. Bartolo di Fredi: Adoración de los Reyes. Siena, Pinacoteca. (Foto Alinari.)
128. Hermanos Limbourg: Adoración de los Reyes. «Très Riches Heures du Duc de Berry». Chantilly, Museo Condé.
129. Gentile da Fabriano: Presentación en el Templo. París, Louvre.
130. Nanni di Banco: Los cuatro santos escultores en su taller. Florencia, Orsanmichele. (Foto Alinari.)
131. Gentile da Fabriano: La huida a Egipto. Florencia, Uffizi. (Foto Brogi.)
132. Lorenzo Mónaco: La huida a Egipto. Florencia, Santa Trinità. (Foto Alinari.)
133. Maestro de las Madonnas: Virgen de la Humildad con ángeles. Berlín, Museo.
134. Lorenzo Mónaco: Las Marías en el Sepulcro. Gablete sobre la Deposición, de Fra Angelico. Florencia, Museo de S. Marco. (Foto Alinari.)
135. Lorenzo Mónaco: Crucifixión. Florencia, San Giovanni dei Cavalieri. (Foto Brogi.)
136. Lorenzo Mónaco: El Varón de Dolores. Florencia, Academia. (Foto Brogi.)
137. Masolino: El Varón de Dolores. Empoli, Colegiata. (Foto Alinari.)
138. Simone Martini: La Anunciación. Florencia, Uffizi. (Foto Alinari.)
139. Lorenzo Mónaco: La Anunciación. Florencia, Academia. (Foto Alinari.)
140. Lorenzo Mónaco: Escenas de la vida de San Onofre. Florencia, Trinità. (Foto Brogi.)
141. Gherardo Starnina. La Tebaida. Florencia, Uffizi. (Foto Alinari.)
142. Gherardo Starnina. La Tebaida. Detalle. Florencia, Uffizi. (Foto Alinari.)
143. Lorenzo Mónaco: Profeta. Miniatura de un día dominical. Florencia, Laurenziana.
144. Gentile da Fabriano: Flores en el marco de la Adoración de los Reyes. Florencia, Uffizi. (Foto Brogi.)
145. Lorenzo Mónaco: Viaje de los Tres Magos. Berlín, Sala de Estampas.
146. Agnolo Gaddi (?): La Asunción. Roma, Museo Vaticano. (Foto Anderson.)
147. Masolino: La Asunción. Nápoles, Museo. (Foto Anderson.)
148. Masolino: Herodías recibiendo la cabeza del Bautista. Castiglione d'Olona, Baptisterio. (Foto Anderson.)
149. Masolino: La Anunciación. Castiglione d'Olona, Colegiata. (Foto Anderson.)
150. Anónimo florentino, h. 1410: El Varón de Dolores. San Giovanni Valdarno. S. Lucia. (Foto Alinari.)
151. Maestro de la Crucifixión Griggs: La incredulidad de Santo Tomás. Florencia, Uffizi. (Foto Alinari.)
152. Niccolò Gerini: Intercesión de Cristo y la Virgen. Balcarres, Colección del Conde de Crawford y Balcarres. (Por cortesía del Conde de Crawford.)

153. Mariotto di Nardo: El Varón de Dolores. Florencia, claustro de las Oblatas. (Foto Brogi.)
154. Mariotto di Nardo: La Trinidad, San Francisco y la Magdalena. Fiésolo, Bandini, (Foto Alinari.)
155. Francesco d'Antonio: Virgen y Niño con ángeles. Londres, National Gallery.
156. Agnolo Gaddi: El Rey Cosroes sale de Jerusalén llevando la Cruz. Florencia, Santa Croce. (Foto Alinari.)
157. Cenni di Francesco: El Rey Cosroes sale de Jerusalén llevando la Cruz. Volterra, San Francesco. (Foto Brogi.)
158. Cenni di Francesco: San Francisco recibiendo los estigmas. Volterra, San Francesco. (Foto Alinari.)
159. Giovanni dal Ponte: San Pedro distribuyendo dignidades eclesiásticas. Florencia, Uffizi.
160. Bicci di Lorenzo: La Natividad. Florencia, San Giovanni dei Cavalieri. (Foto Alinari.)
161. Gentile da Fabriano: San Nicolás salvando a tres muchachas. Roma, Museo Vaticano. (Foto Anderson.)
162. Bicci di Lorenzo: San Nicolás salvando a las muchachas. Nueva York, Metropolitan Museum. (Foto: Metropolitan Museum.)
163. Maestro del Bambino Vispo: Decapitación de Santa Catalina. Londres, National Gallery.
164. Francesco d'Antonio: Crucifixión. Figline, San Francesco. (Foto Alinari.)
165. Maestro del Juicio de París: Virgen y Niño. Kinnaid Castle, Colección del Conde de Southesk. (Por cortesía del Conde de Southesk.)
166. Cenni di Francesco: La Virgen de la Humildad con ángeles y santos. Lugano. Colección Thyssen.
167. Maestro de la Madonna Strauss: Santa Catalina, Florencia, Uffizi. (Foto Brogi.)
168. Maestro de la Madonna Strauss: San Francisco. Florencia, Uffizi. (Foto Brogi.)
169. Fra Angelico: Santos y Beatos de la Orden Dominicana. Londres, National Gallery.
170. Fra Angelico: El Juicio Final. Florencia, Museo de San Marco. (Foto Alinari.)
171. Fra Angelico: La Anunciación. Florencia, Museo de San Marco. (Foto Alinari.)
172. Fra Angelico: El Juicio Final. Detalle. Florencia, Museo de San Marco. (Foto Alinari.)
173. Fra Angelico: Visión de Santo Domingo. París, Louvre.
174. Fra Angelico: El Varón de Dolores. París, Louvre.
175. Lorenzo Ghiberti: La Crucifixión. Florencia, Baptisterio. (Foto Alinari.)
176. Maestro del Juicio de París: Expulsión de Agar. Florencia, Santa María Novella. (Foto Alinari.)
177. Paolo Uccello: Creación de Adán. Florencia, Santa María Novella. (Foto Alinari.)
178. Masaccio: Expulsión del Paraíso. Florencia, Santa María del Carmine. (Foto Alinari.)
179. Masolino: Caída de Adán y Eva. Florencia, Santa María del Carmine. (Foto Alinari.)
180. Paolo Uccello: Caída de Adán y Eva. Florencia, Santa María Novella. (Foto Alinari.)
181. Filippo Lippi: La Virgen de la Humildad con ángeles y santos. Milán, Castello Sforzesco. (Foto Anderson.)
182. Anónimo florentino, h. 1428: Plato con un nacimiento. Nueva York, Historical Society. (Por cortesía de la Historical Society.)
183. Spinello Aretino: Fundación de Alejandria por el papa Alejandro III. Siena, Palazzo Pubblico. (Foto Brogi.)
184. Spinello Aretino: El papa Alejandro III bendiciendo al Emperador. (Foto Alinari.)
185. Bicci di Lorenzo: Consagración de la iglesia de San Egidio por el papa Martín V. Florencia, San Egidio. (Foto Alinari.)
186. Filippo Lippi: Vida de los Carmelitas bajo la nueva Regla. Fragmento. Florencia, Santa María del Carmine. (Foto Brogi.)
187. Masaccio: Trinidad con la Virgen, San Juan y donantes. Florencia, Santa María Novella. (Foto Alinari.)
188. Mariotto di Nardo: Trinidad con donantes. Impruneta. Colegiata. (Foto Reali.)
189. Masaccio: Retrato de hombre. Boston, Museo Gardner. (Foto Museo Gardner.)
190. Iluminador Dominicano: El dominico Pedro de Croce haciendo frente al demonio y a las serpientes. Buffalo, Albright Gallery. (Foto Albright Gallery.)
191. Rossello di Jacopo Franchi: Carrera del Palio en Florencia. Cleveland, Museo.
192. Rossello di Jacopo Franchi: Fiesta Campestre. Berlín, Museo.

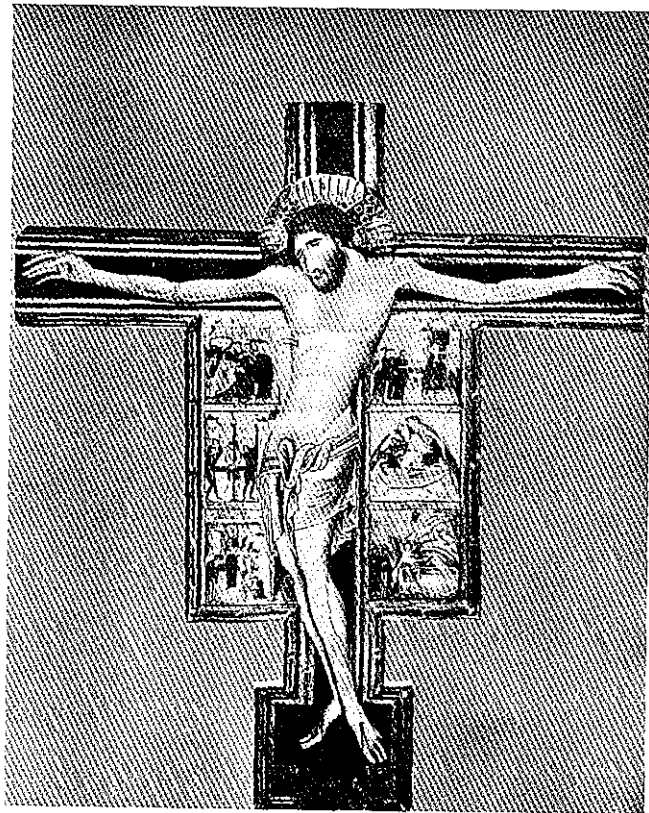


193. Mariotto di Nardo: Plato Nupcial. Nueva York, Metropolitan Museum. (Foto Metropolitan Museum.)
194. Giovanni dal Ponte: Las Artes Liberales. Madrid, Museo del Prado.
195. Rossello di Jacopo Franchi: Ilustración para el *Decamerón* de Boccaccio. Edimburgo, Museo Nacional de Escocia.
196. Círculo de Lorenzo Mónaco: Monjes cantando. Miniatura para un diurno dominical. Florencia.
197. Maestro del Juicio de Paris: El rapto de Helena. Richmond, Colección Cook.
198. Anónimo florentino, h. 1430-40: Enamorados en un jardín. Antes en Viena.
199. Maestro del Juicio de Paris: Juicio de Paris. Florencia, Bargello. (Foto Alinari.)

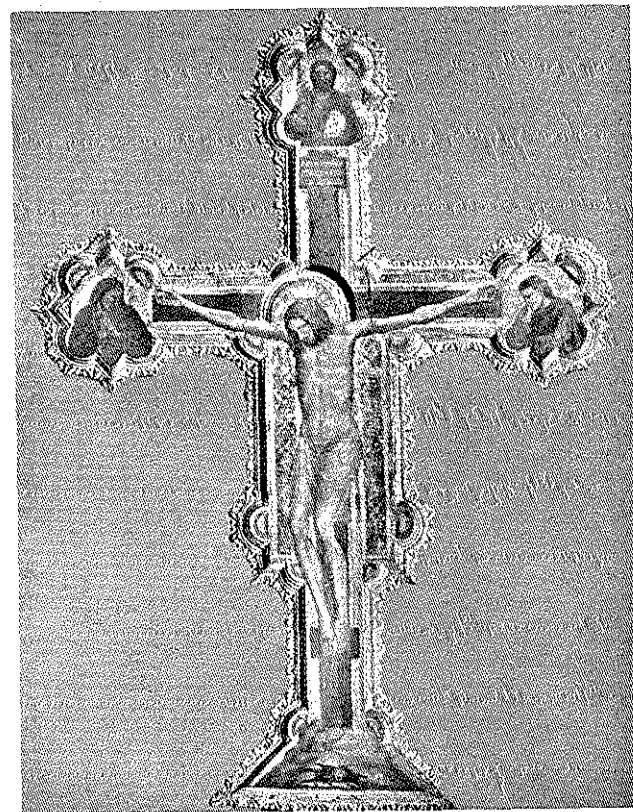
## Ilustraciones



1. Enrico Scrovegni ofreciendo la Capilla de la Arena.—Giotto



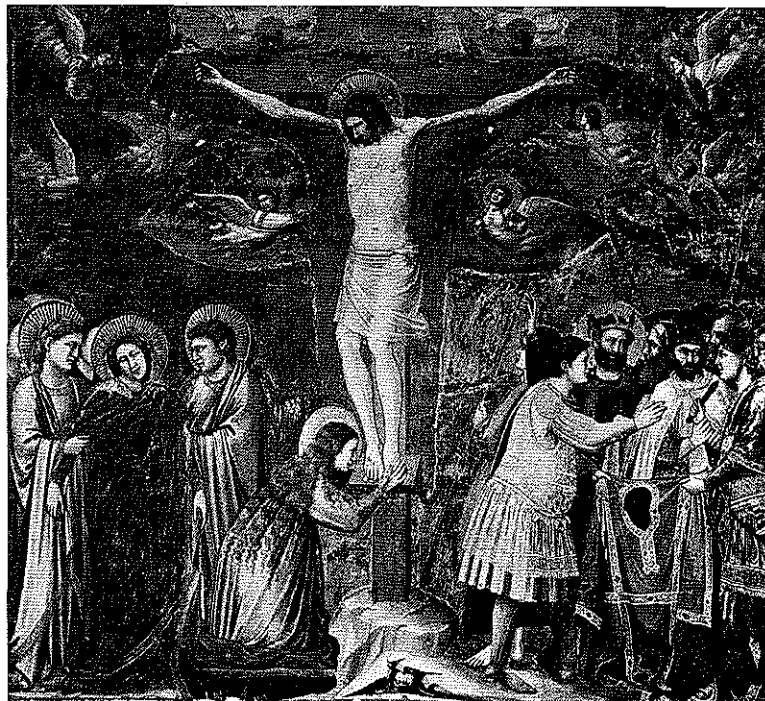
2. Crucifijo.—Coppo di Marconaldo (y Coppo di Salerno)



3. Crucifijo.—Giotto



4. Crucifixión.—Cimabue

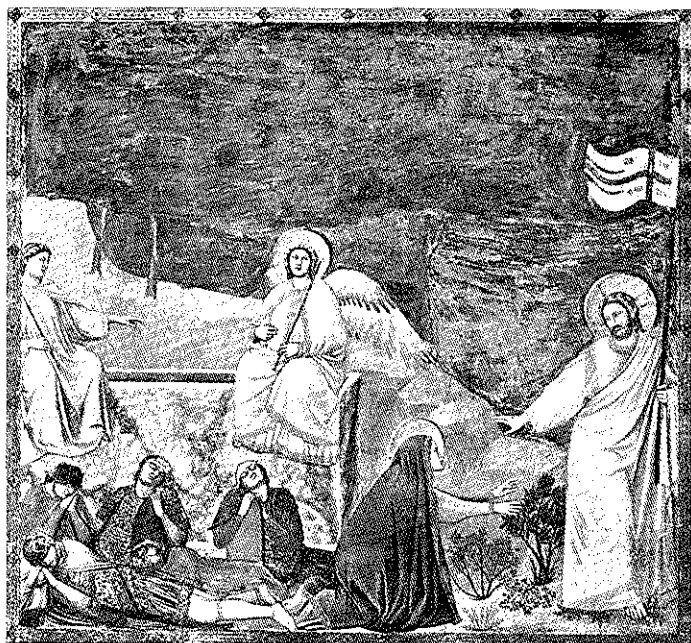


5. Crucifixión.—Giotto



6. El infierno.—Detalle del juicio final.—Giotto





7. *Noli me tangere*.—Giotto



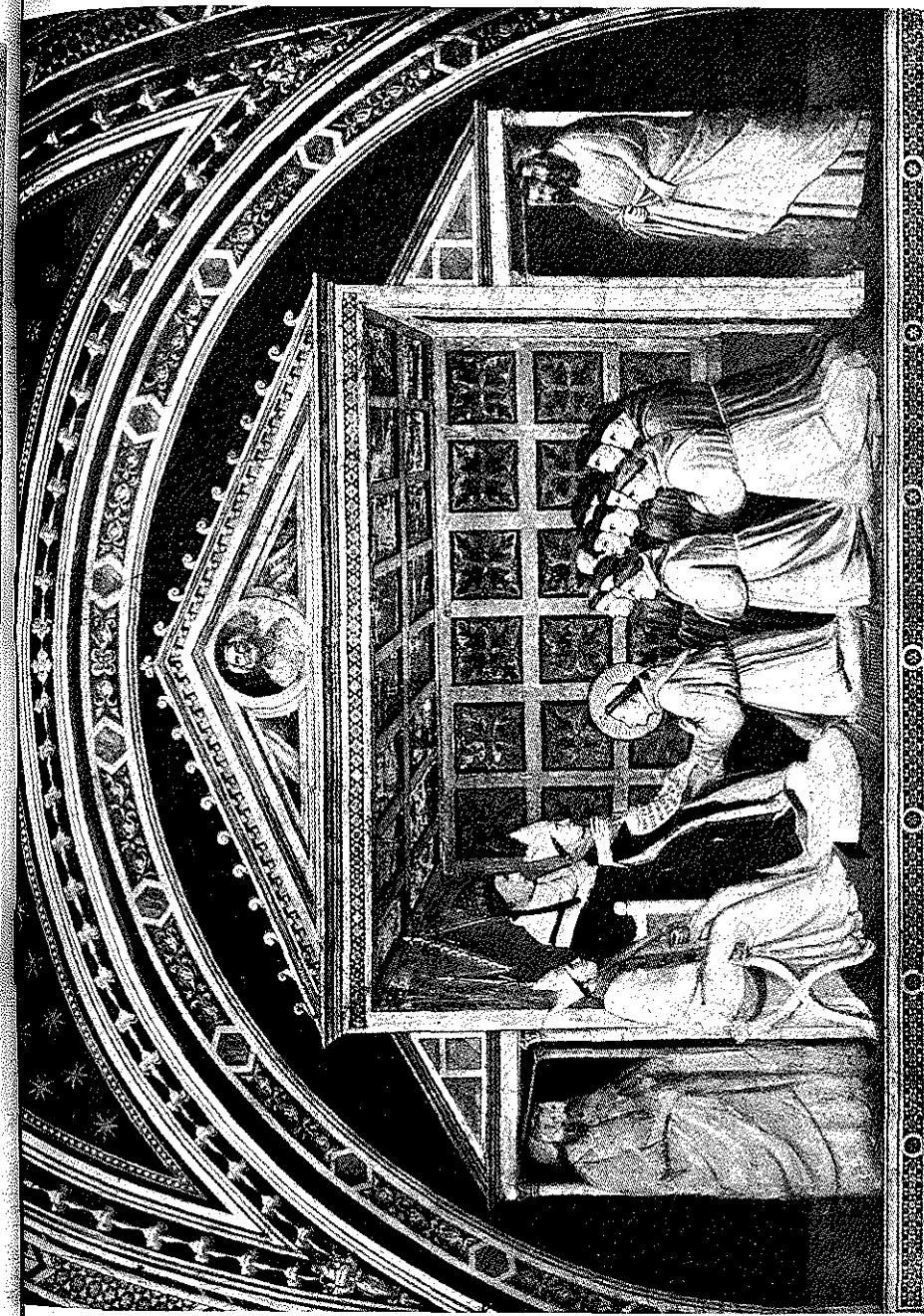
8. *Noli me tangere*.—Escuela Austriaca



9. *Fietà*.—Giotto

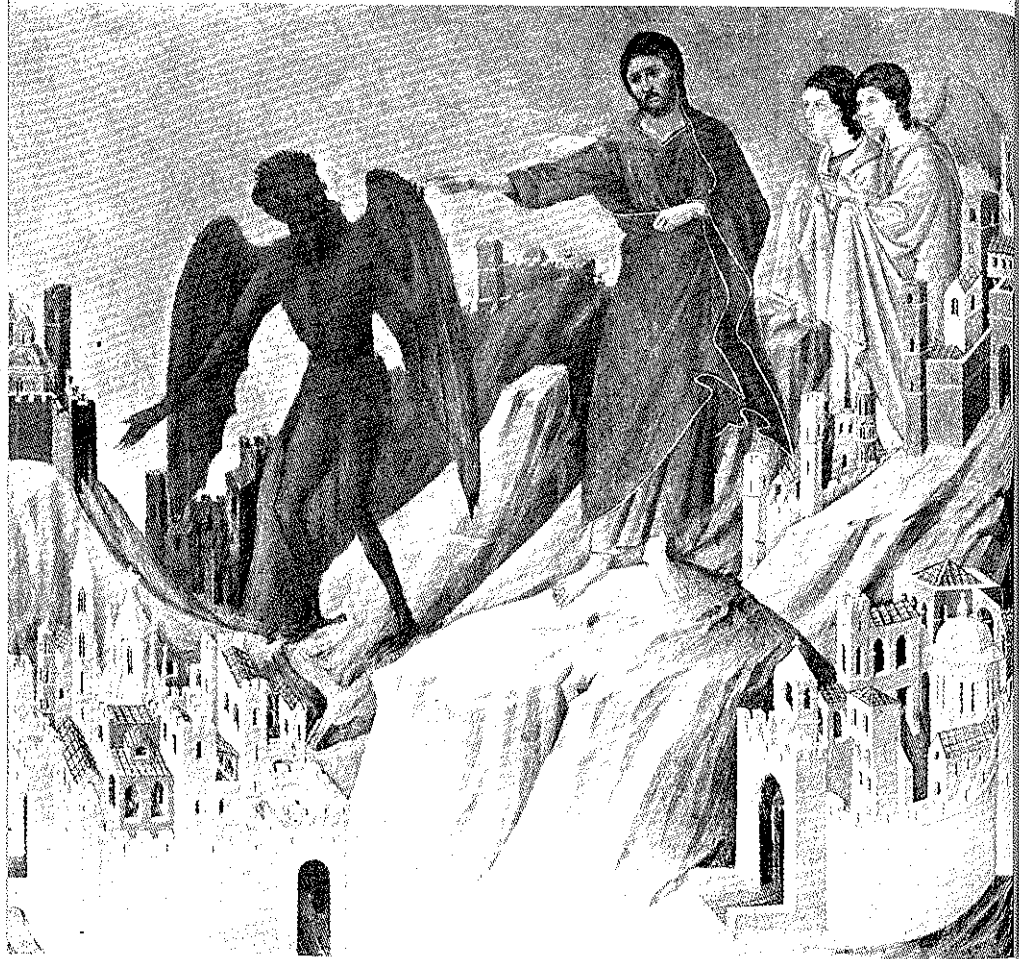


10. Pietà.—Discipulo de Giotto



11. Honorio III aprueba la regla de San Francisco.—Giotto

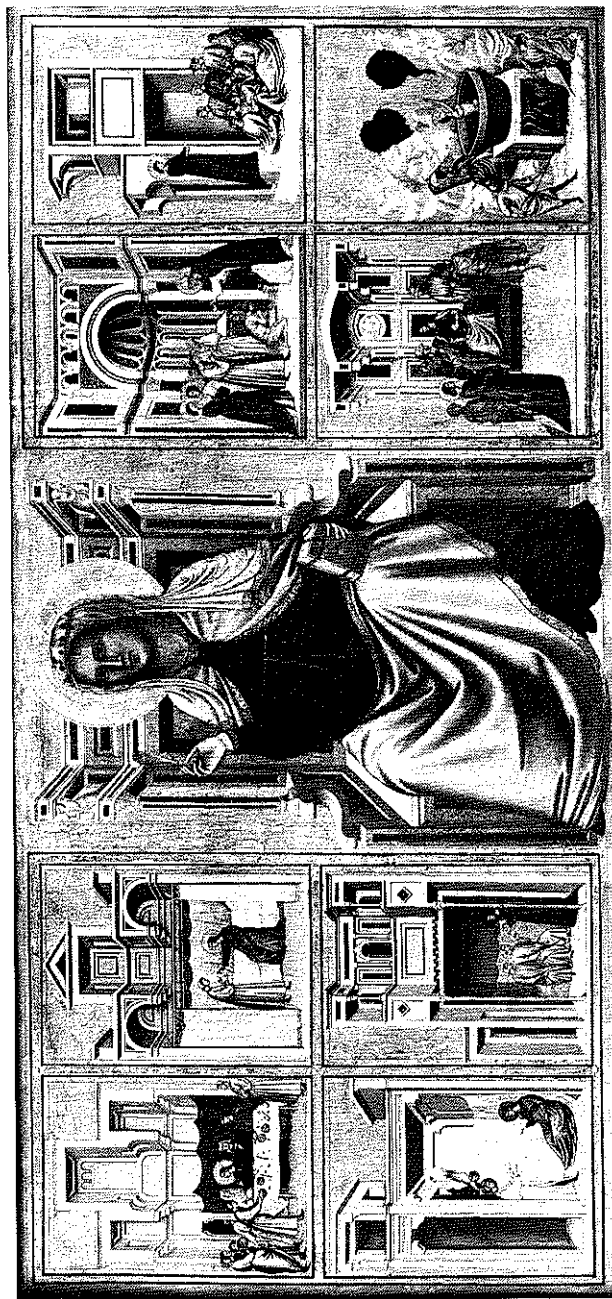




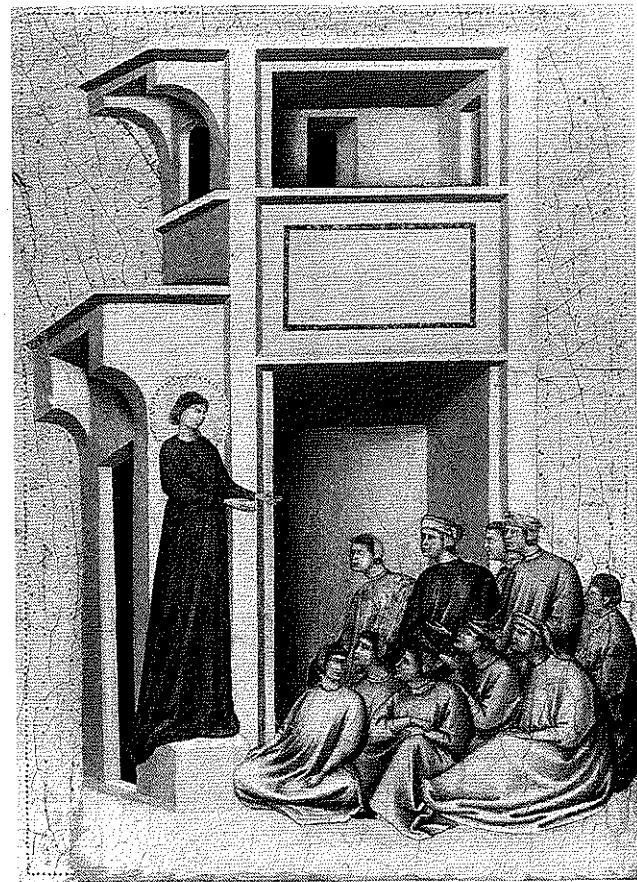
12. Tentación de Cristo.—Duccio



13. Retablo de La Magdalena.—Maestro de La Magdalena

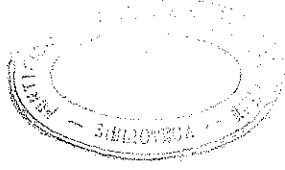


14. Retablo de Santa Cecilia.—Maestro de Santa Cecilia



15. Santa Cecilia predicando.—Maestro de Santa Cecilia

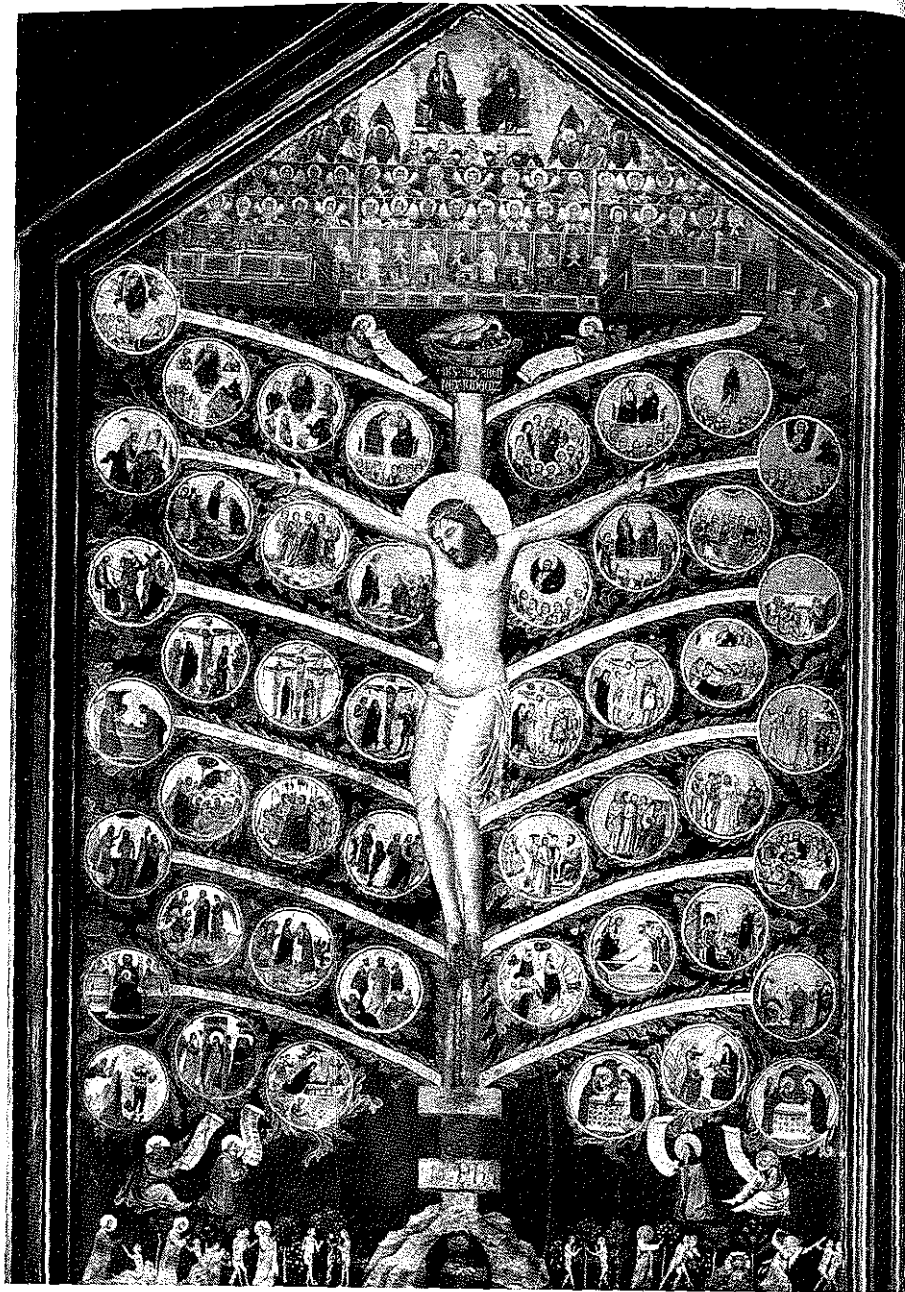




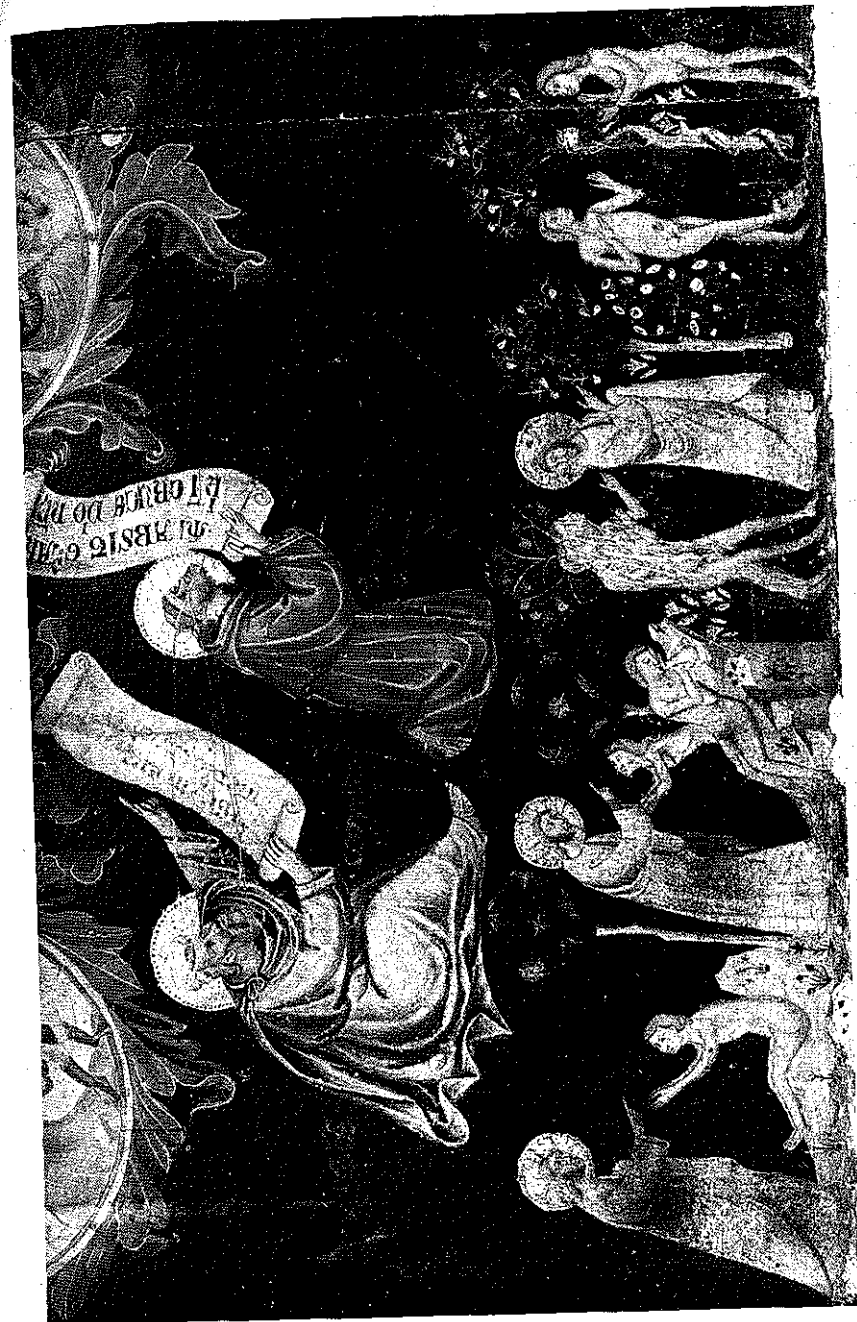
16. Martirio de Santa Cecilia.—Maestro de Santa Cecilia



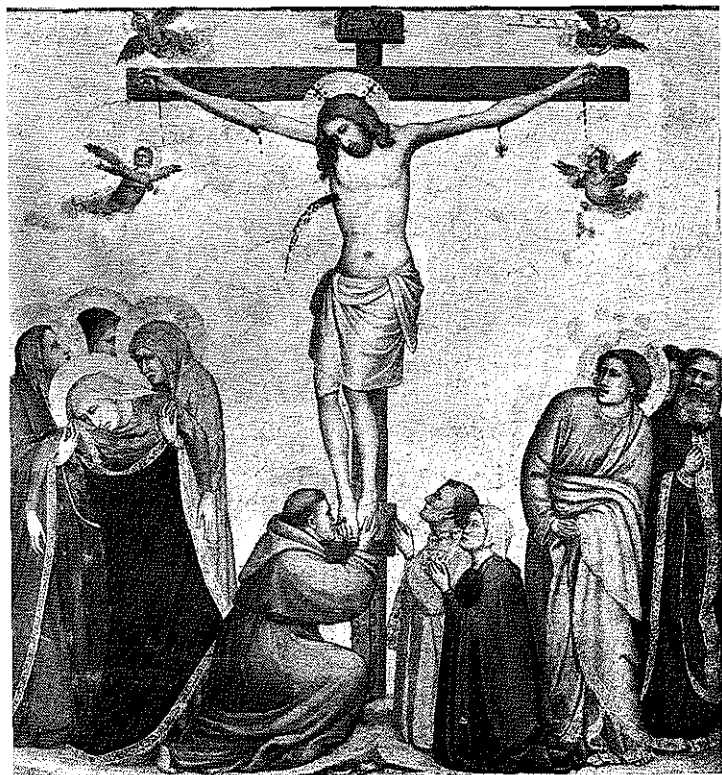
17. Confesión de la mujer de Benevento.—Maestro de Santa Cecilia



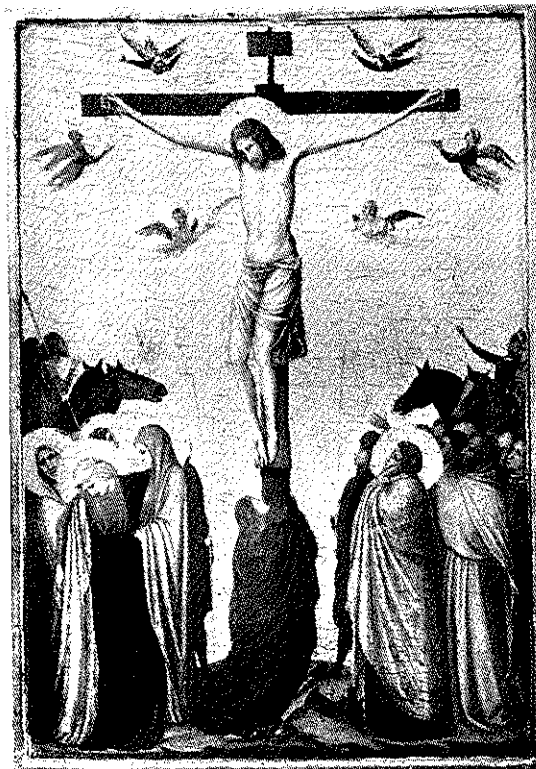
18. Alegoría de la cruz.—Pacino di Bonaguida



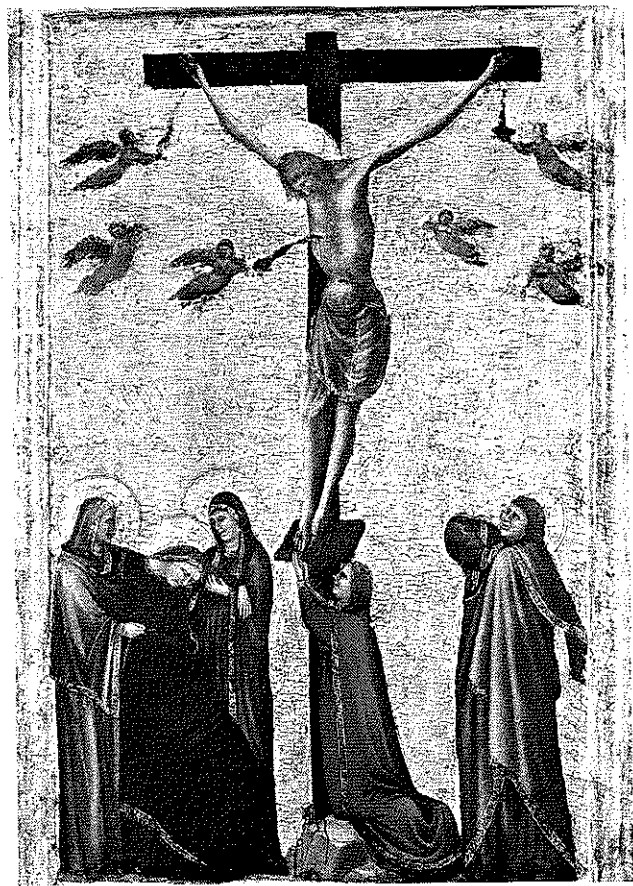
19. Adán y Eva.—Pacino di Bonaguida



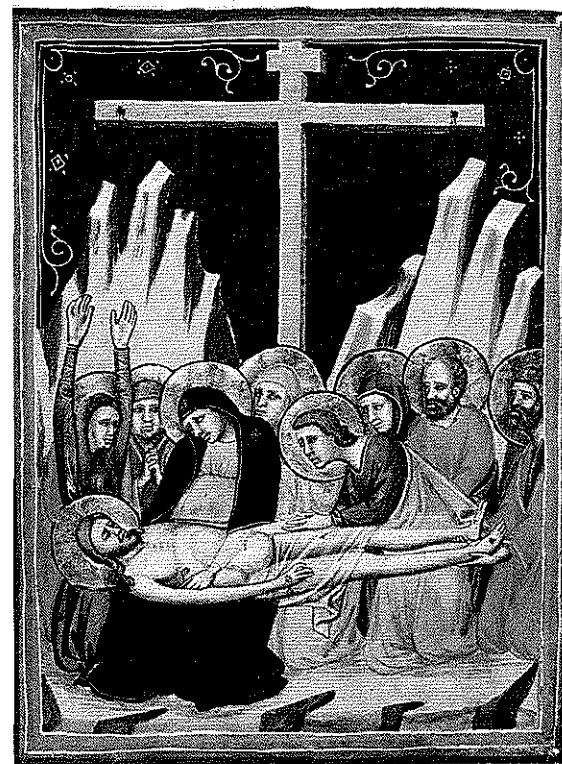
20. Crucifixión.—Taller de Giotto



21. Crucifixión.—Discípulo de Giotto



22. Crucifixión.—Escuela de Roma

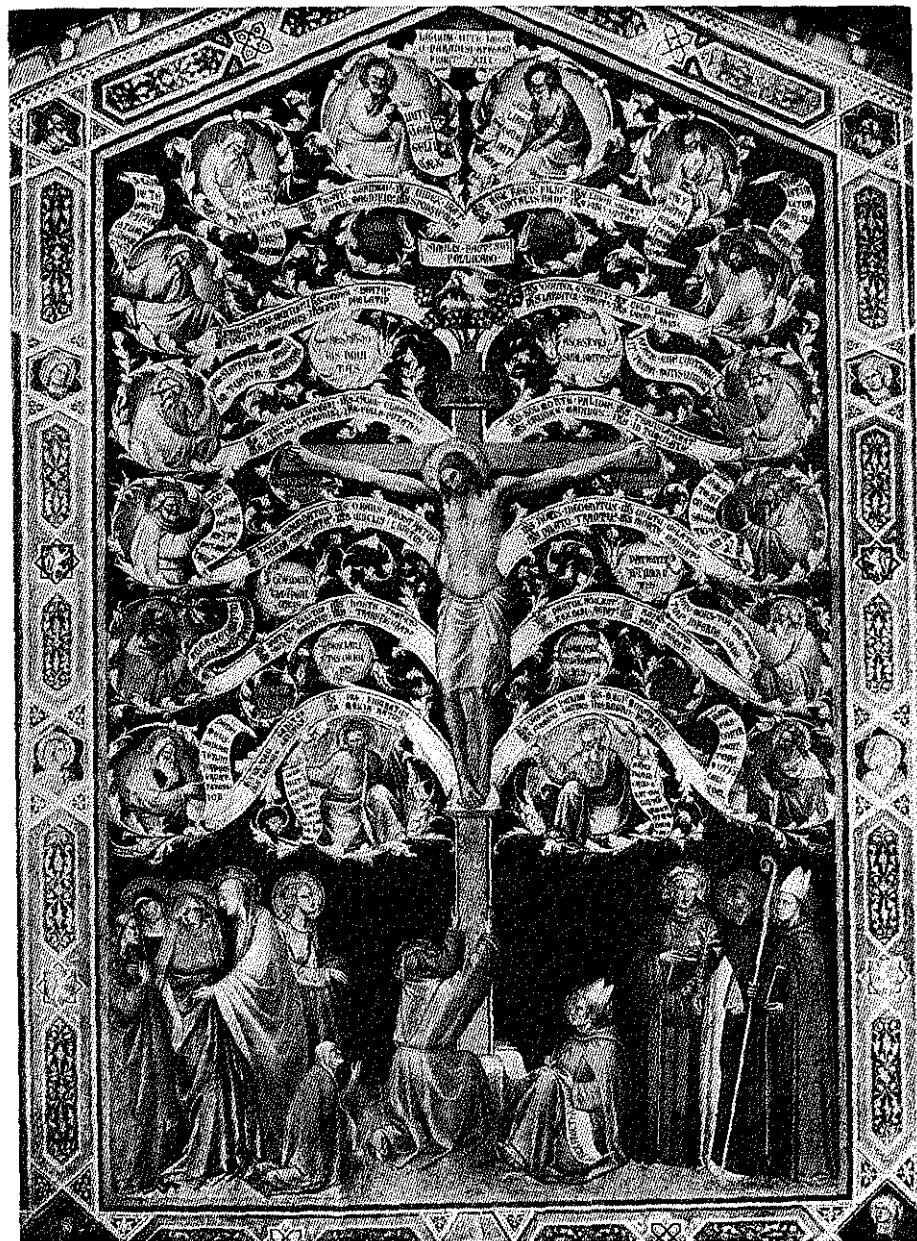


23. Pietà.—Pacino di Bonaguida





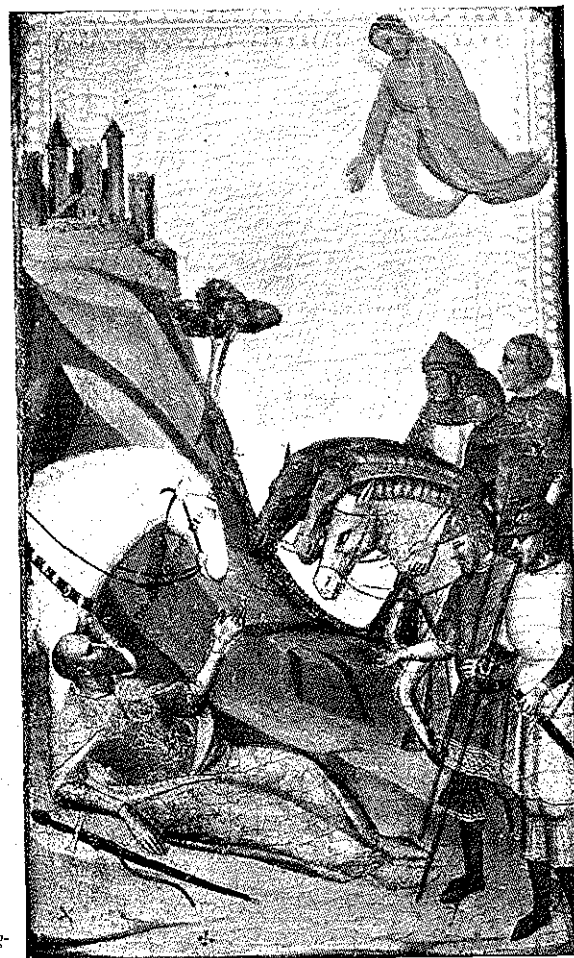
24. Alegoría de la cruz.—Taddeo Gaddi



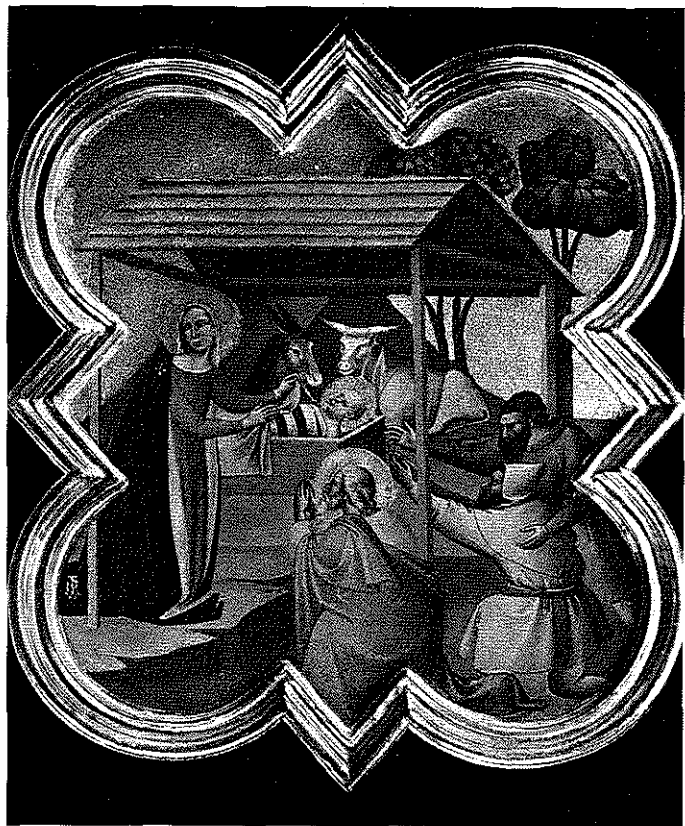
25. Alegoría de la cruz.—Detalle.—Taddeo Gaddi



26. Anunciación a los pastores.—Taddeo Gaddi



27. Conversión de San Pablo.—Agnolo Gaddi (?)

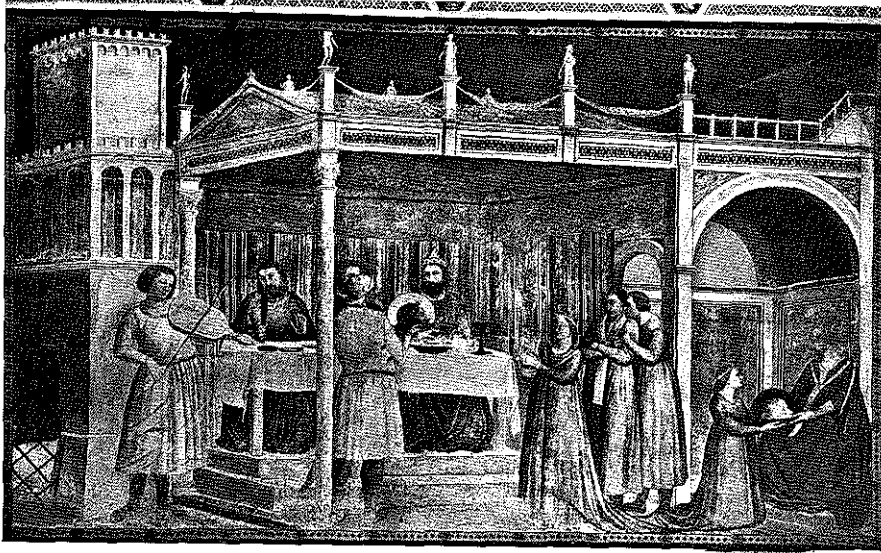


28. *La Natividad.*—*Taddeo Gaddi*



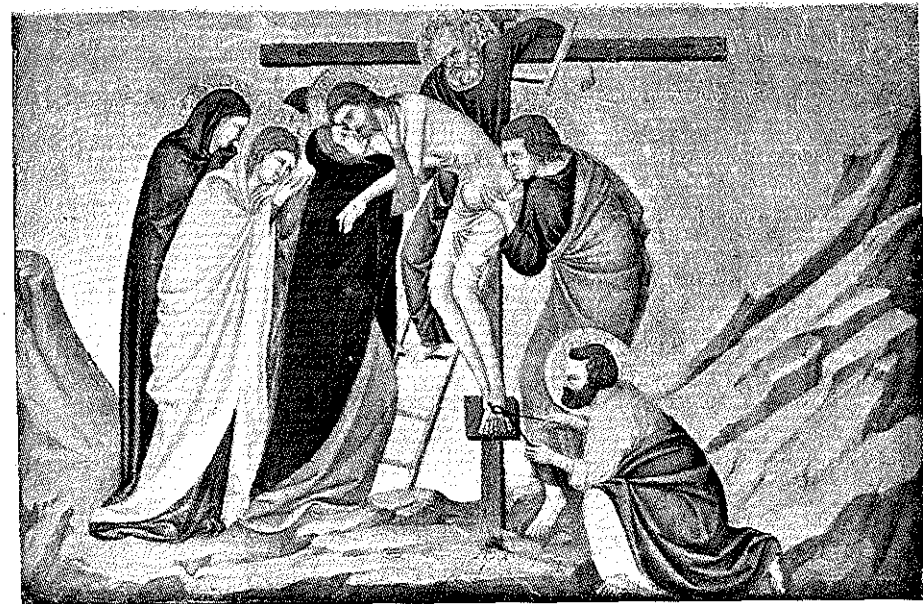
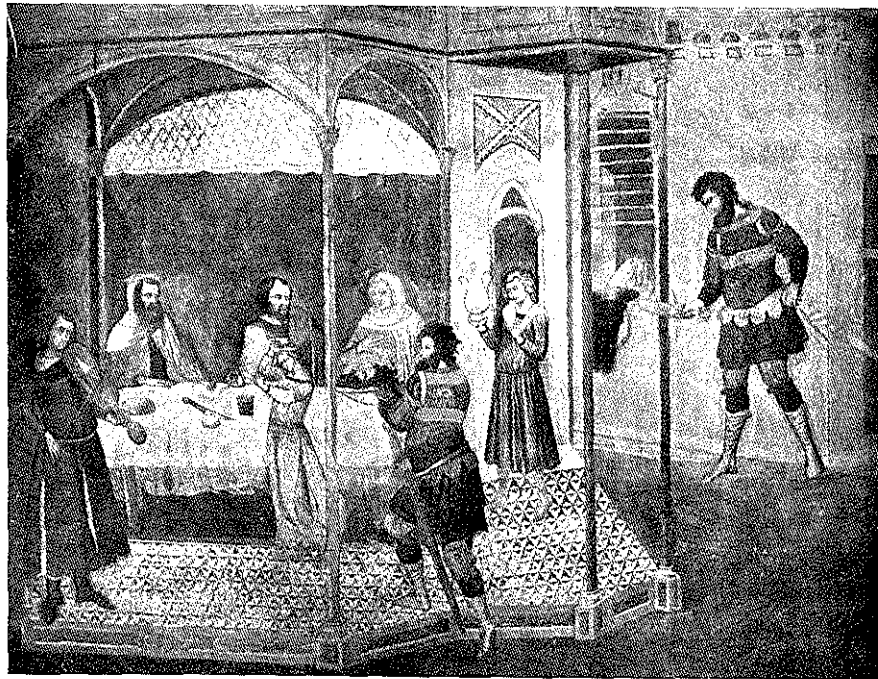
29. *La Natividad.*—*Bernardo Daddi*





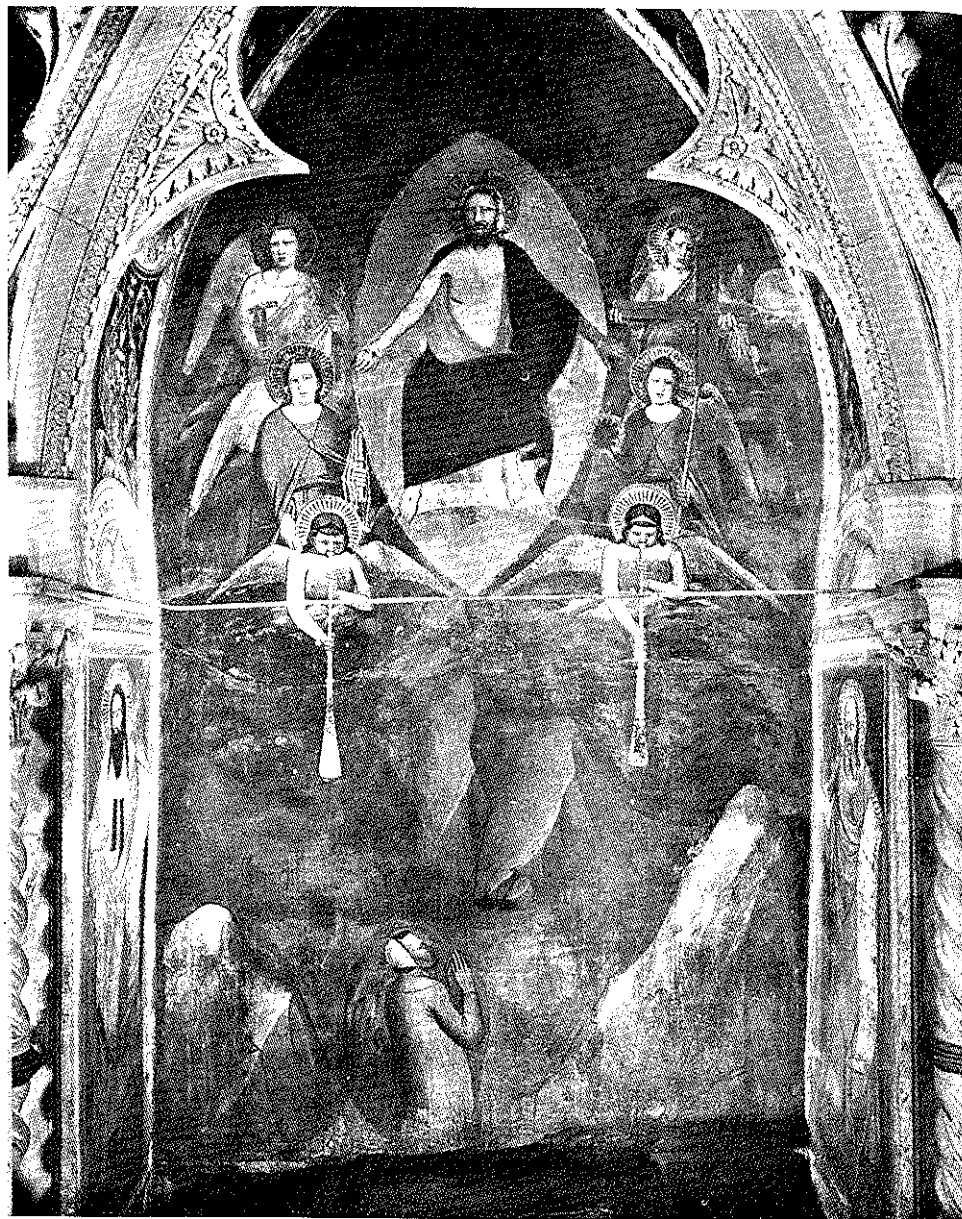
30. *El banquete de Herodes.*—Giotto

31. *El banquete de Herodes.*—Pietro Lorenzetti

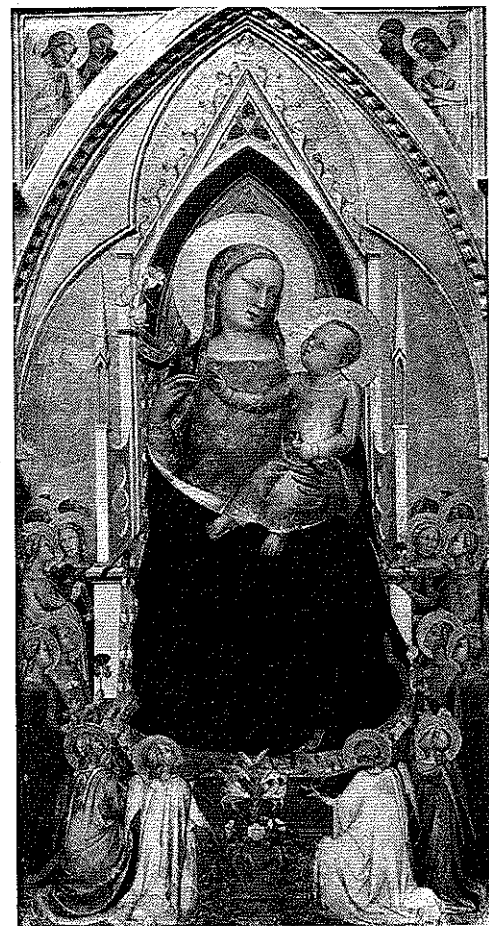


32. *Descendimiento.*—Ugolino da Siena

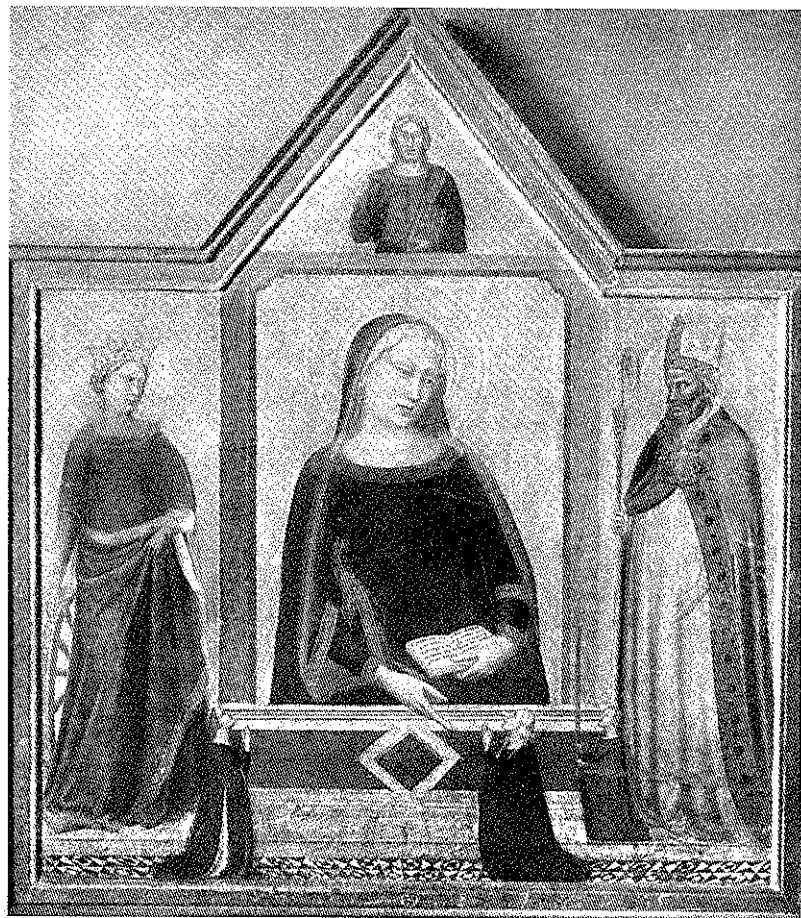




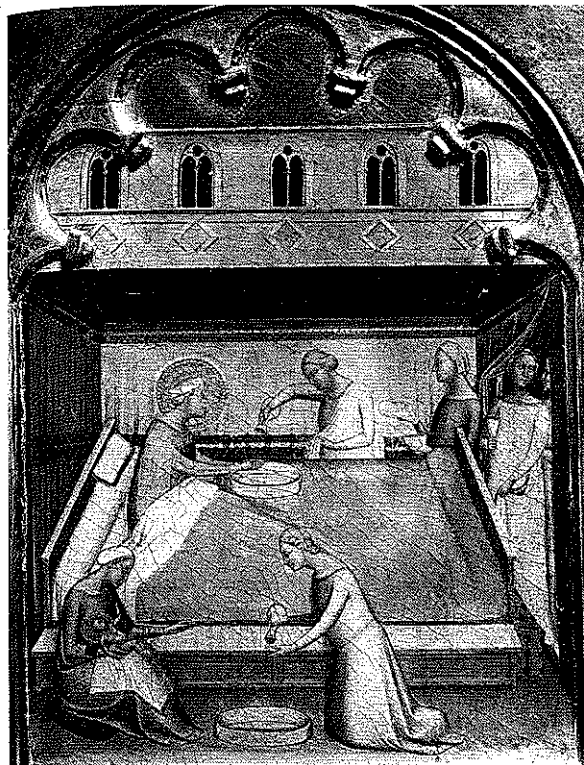
33. *El Juicio Final.*—Maso



34. *Virgen con el niño.*—Bernardo Daddi



35. *La Virgen con santos y donantes.*—Taller de Daddi



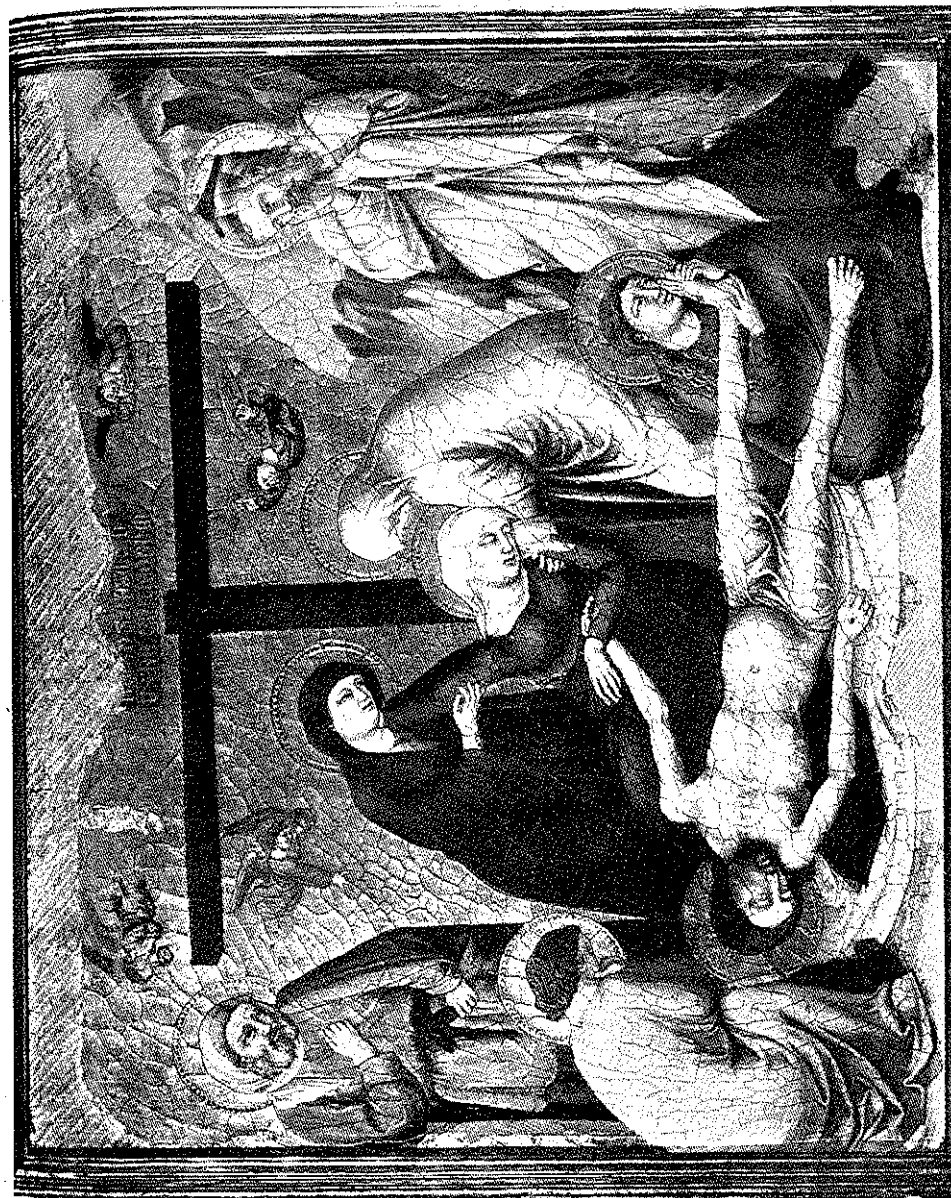
36. *Nacimiento de la Virgen.*—Bernardo Daddi



37. *Santa Catalina.*—Discípulo de Daddi



38. El escarnio de Cristo.—Maestro de San Martino alla Palma



39. Piedad.—Maestro de la Piedad Fogg

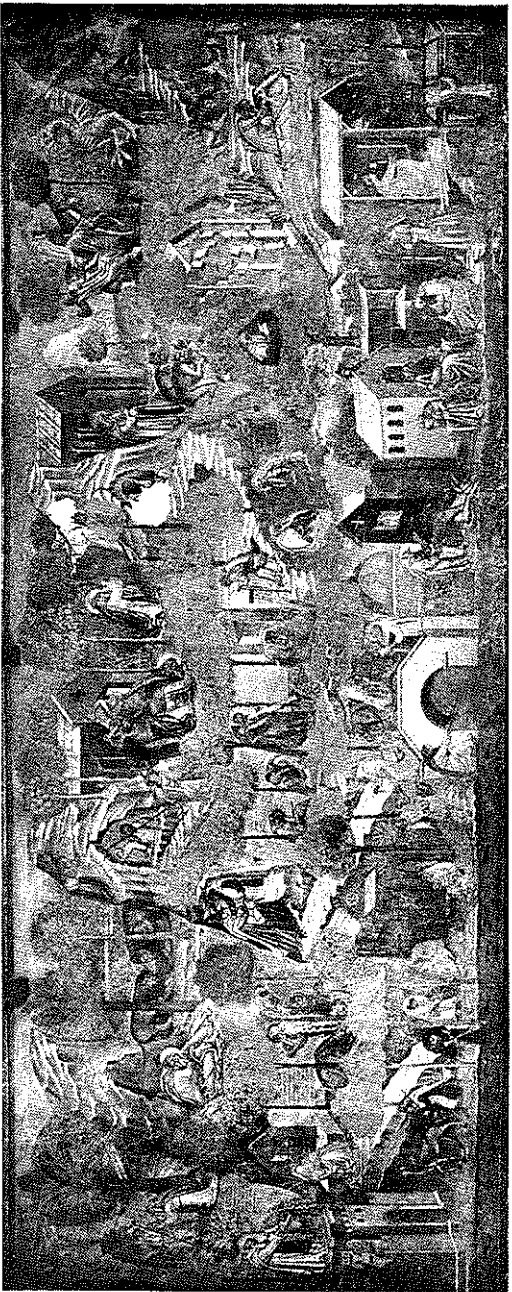




40. Retablo de San Miniato.—Jacopo del Casentino



41. San Miniato llevando su cabeza al lugar de su futura iglesia.—Jacopo del Casentino

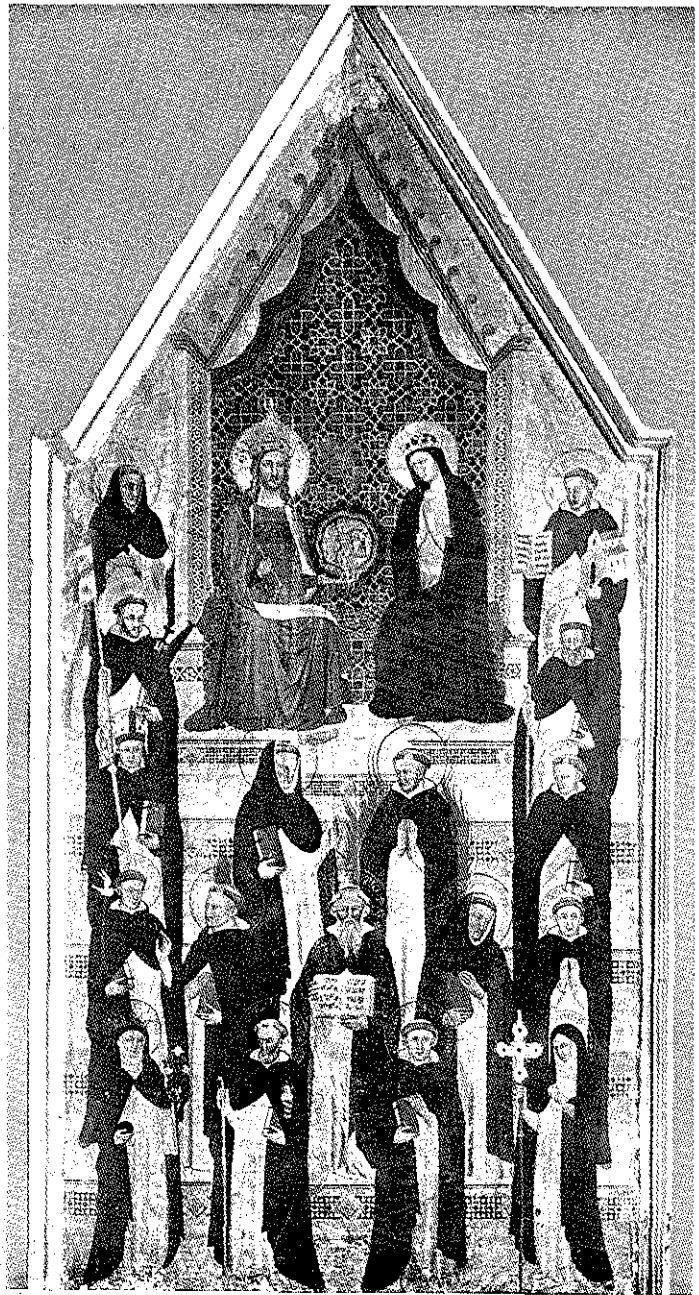


42. *La Tebaida.*—Francesco Traini



43. *Eremitaños.*—Francesco Traini

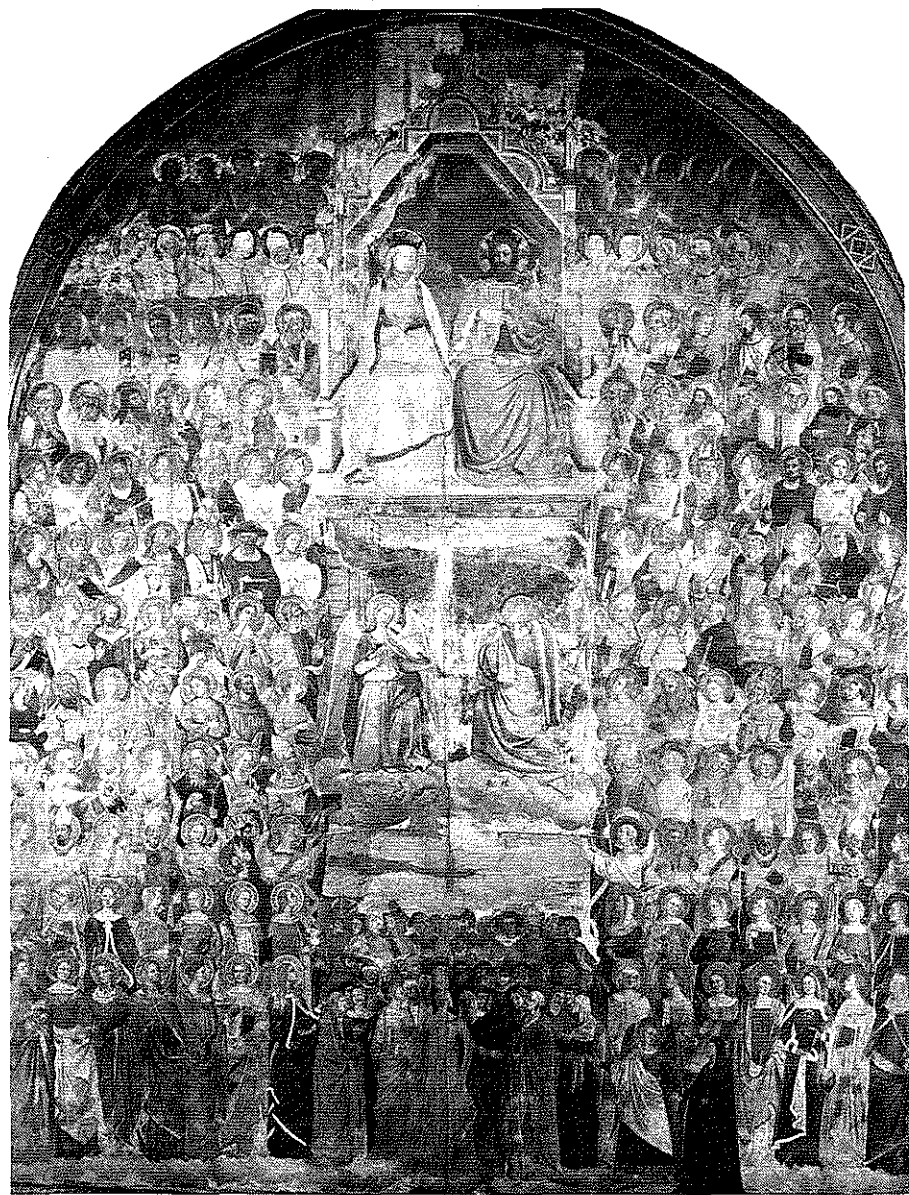




44. Cristo y la Virgen con Santos Dominicos. Maestro de las Figuras Dominicanas



45. Cristo con la cruz a cuestas. —Detalle. —Nardo di Cione

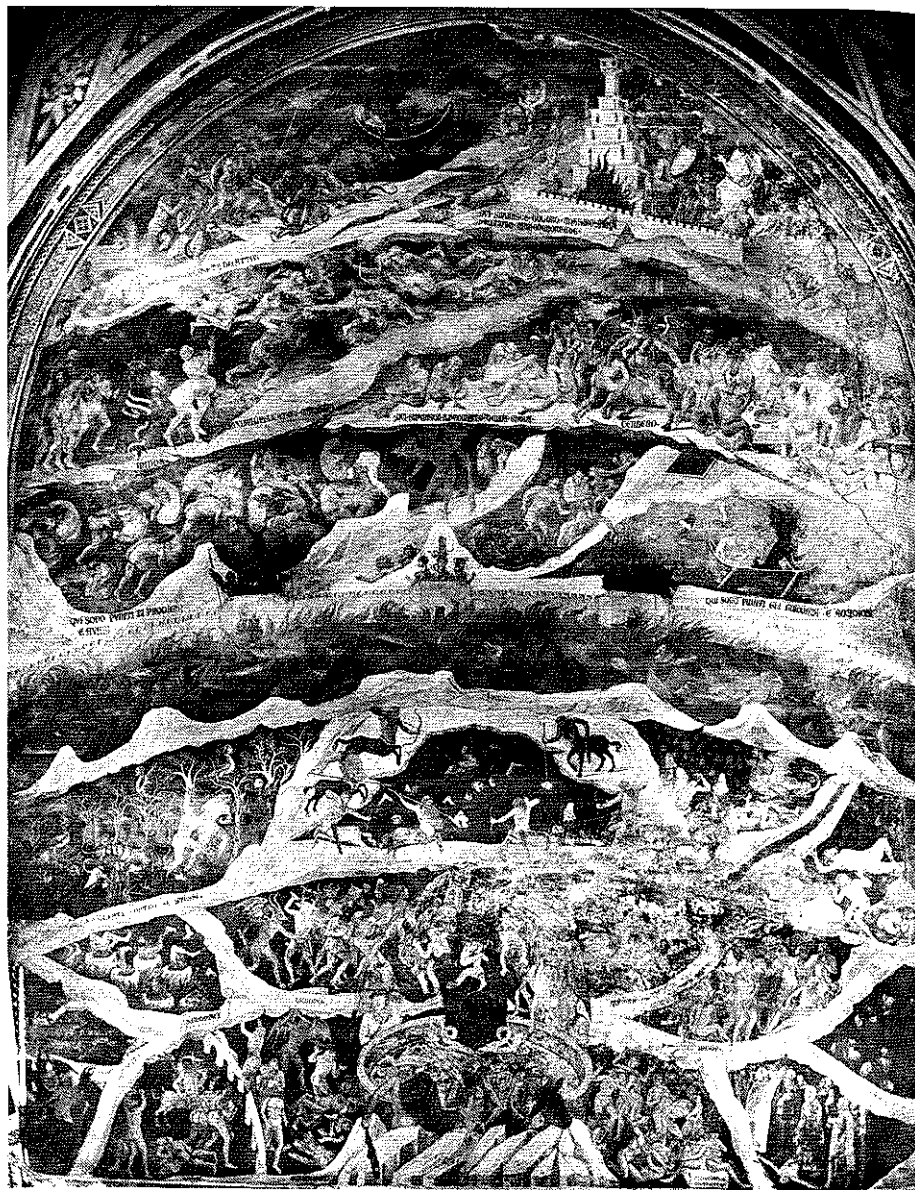


46. El paraíso.—Nardo di Cione



47. Los condenados.—Detalle del Juicio Final.—Nardo di Cione



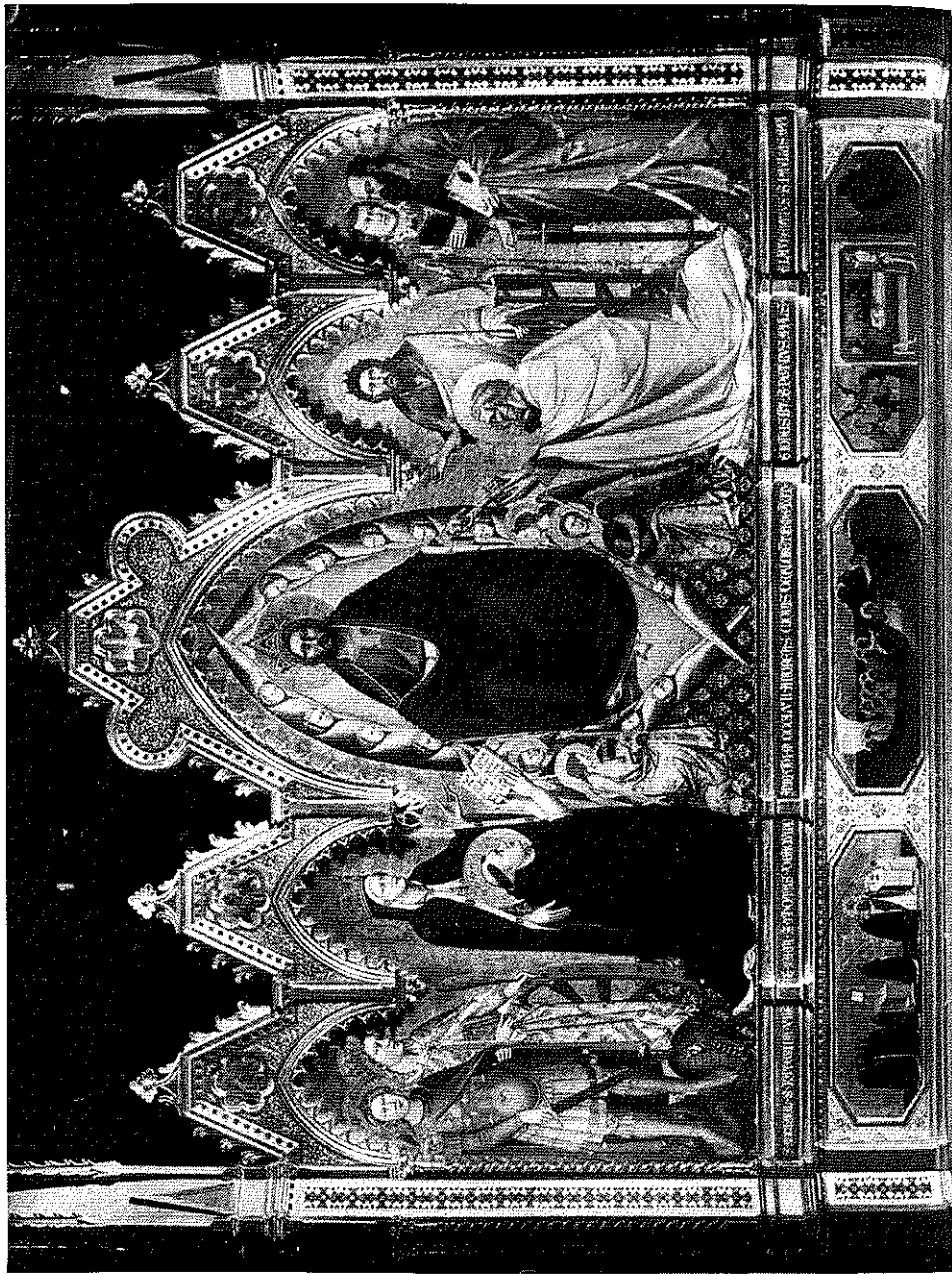


48. El infierno.—Nardo di Cione

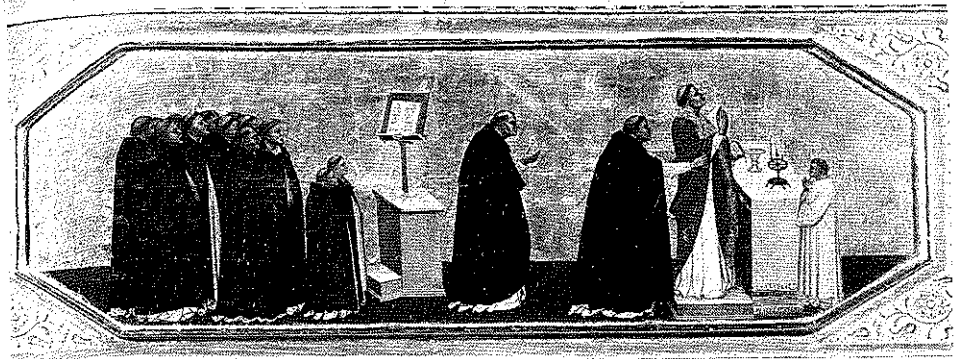


49. El infierno.—Nardo di Cione

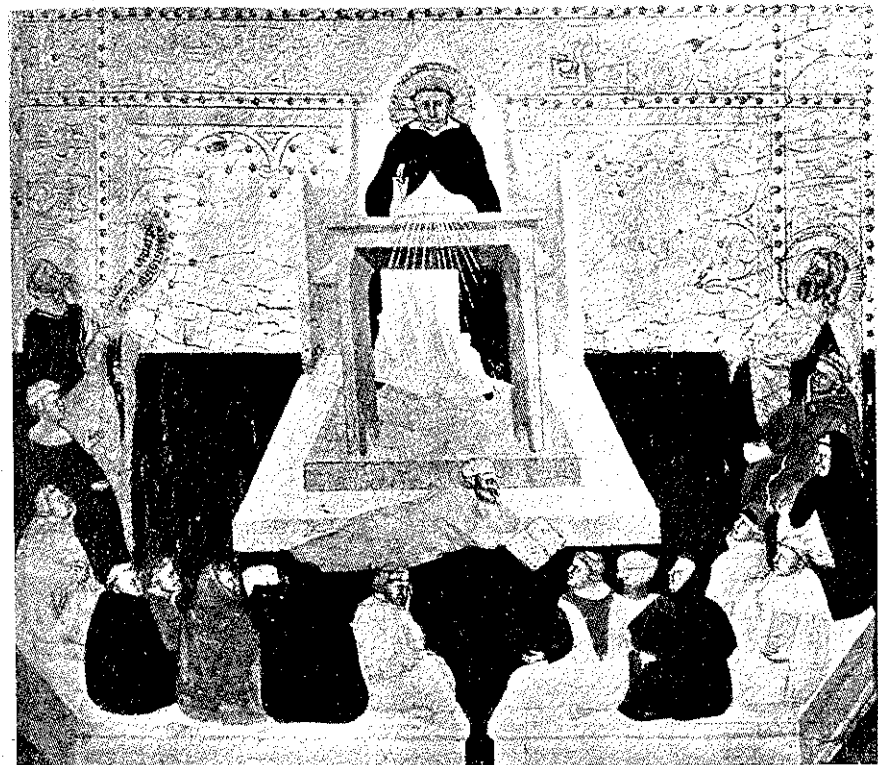




50. El misable, Strozzel.—Andrea Orcagna



51. La misa de Santo Tomás.—Andrea Orcagna



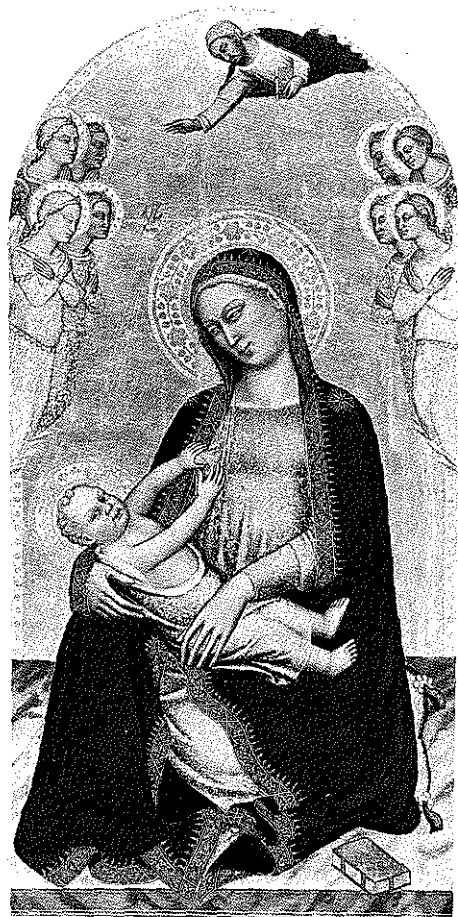
52. Glorificación de Santo Tomás.—Iluminador Biadaiolo



53. Las Híridas.—Francisco Traini



54. Los Isidros.—Andrea Oragna



55. *Virgen de la Humildad.*—Jacopo di Cione

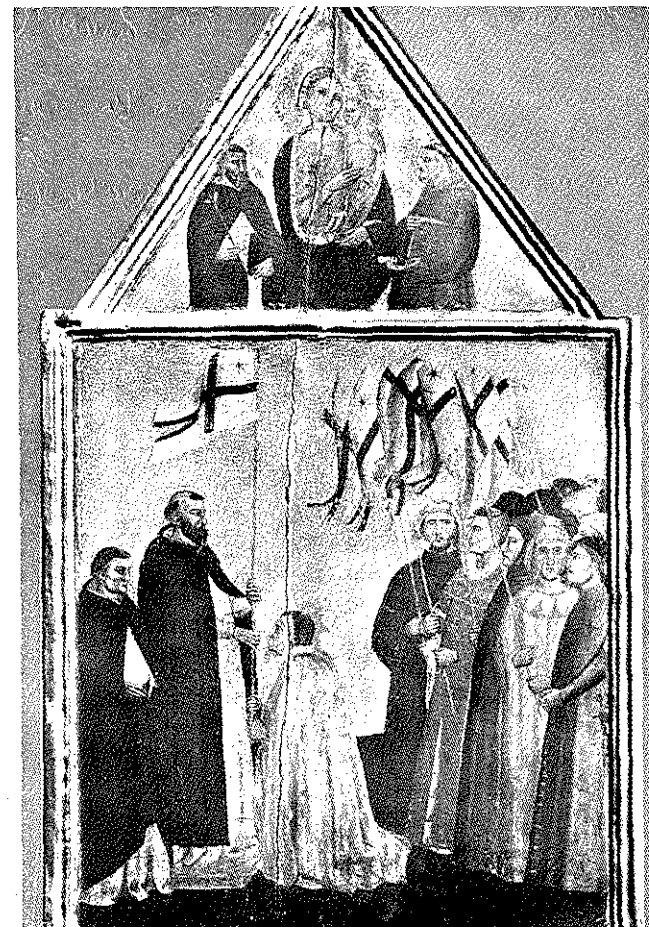


56. *Virgen de la Humildad con Santos.*—Escuela Florentina





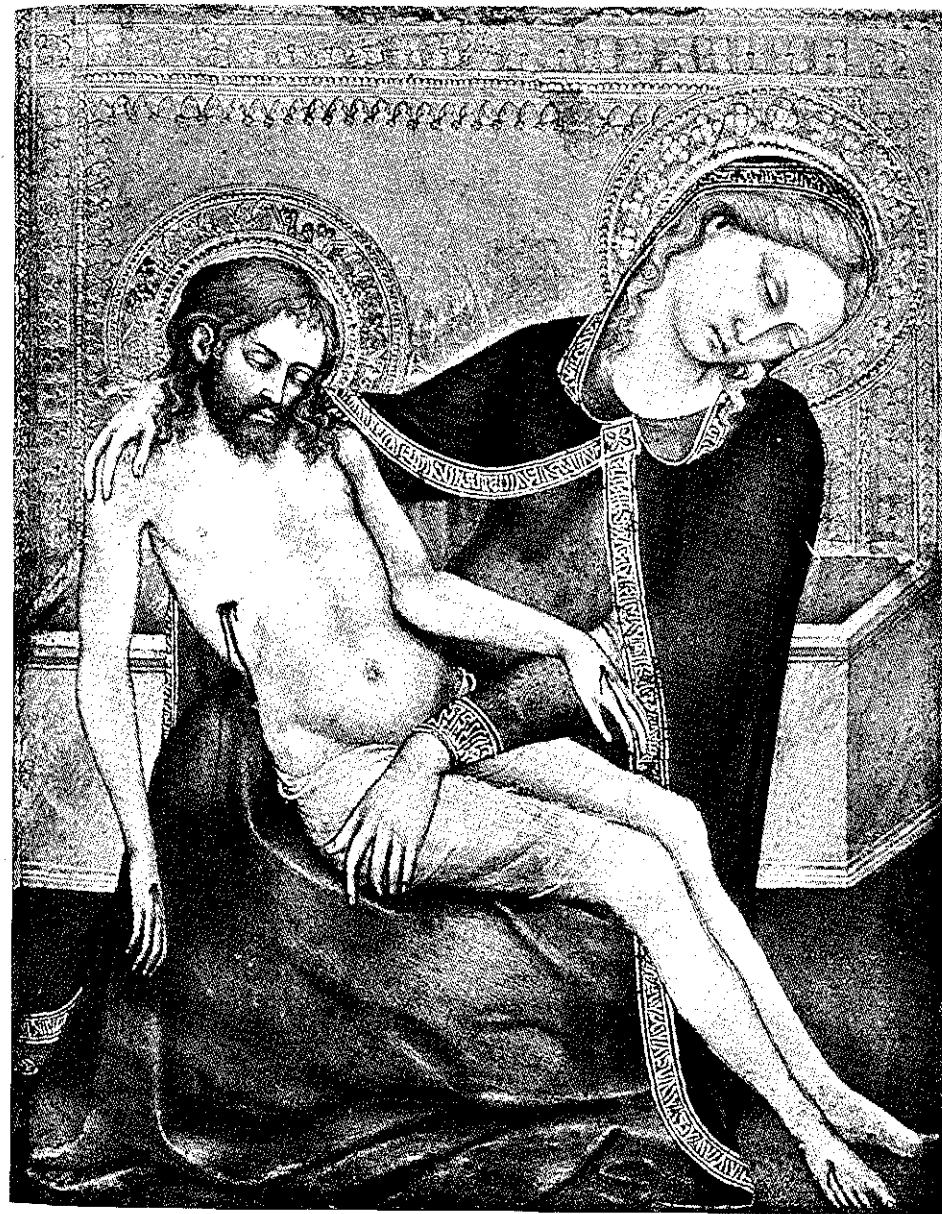
57. La Coronación de la Virgen.—Jacopo di Cione



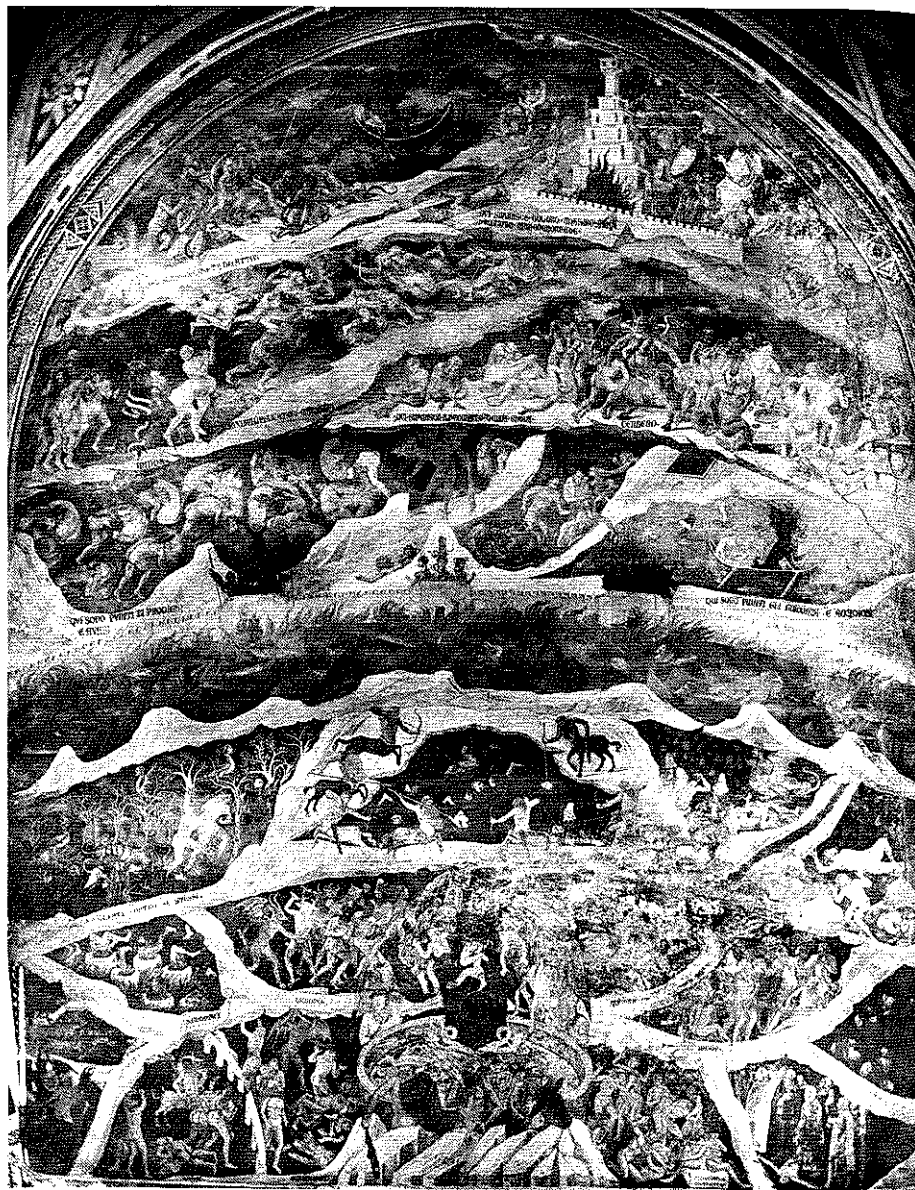
58. San Pedro Mártir fundando la Compañía de la Virgen.—Imitador de Maso



59. Cristo con la cruz a cuestas.—Barna da Siena



60. Pietà.—Giovanni da Milano

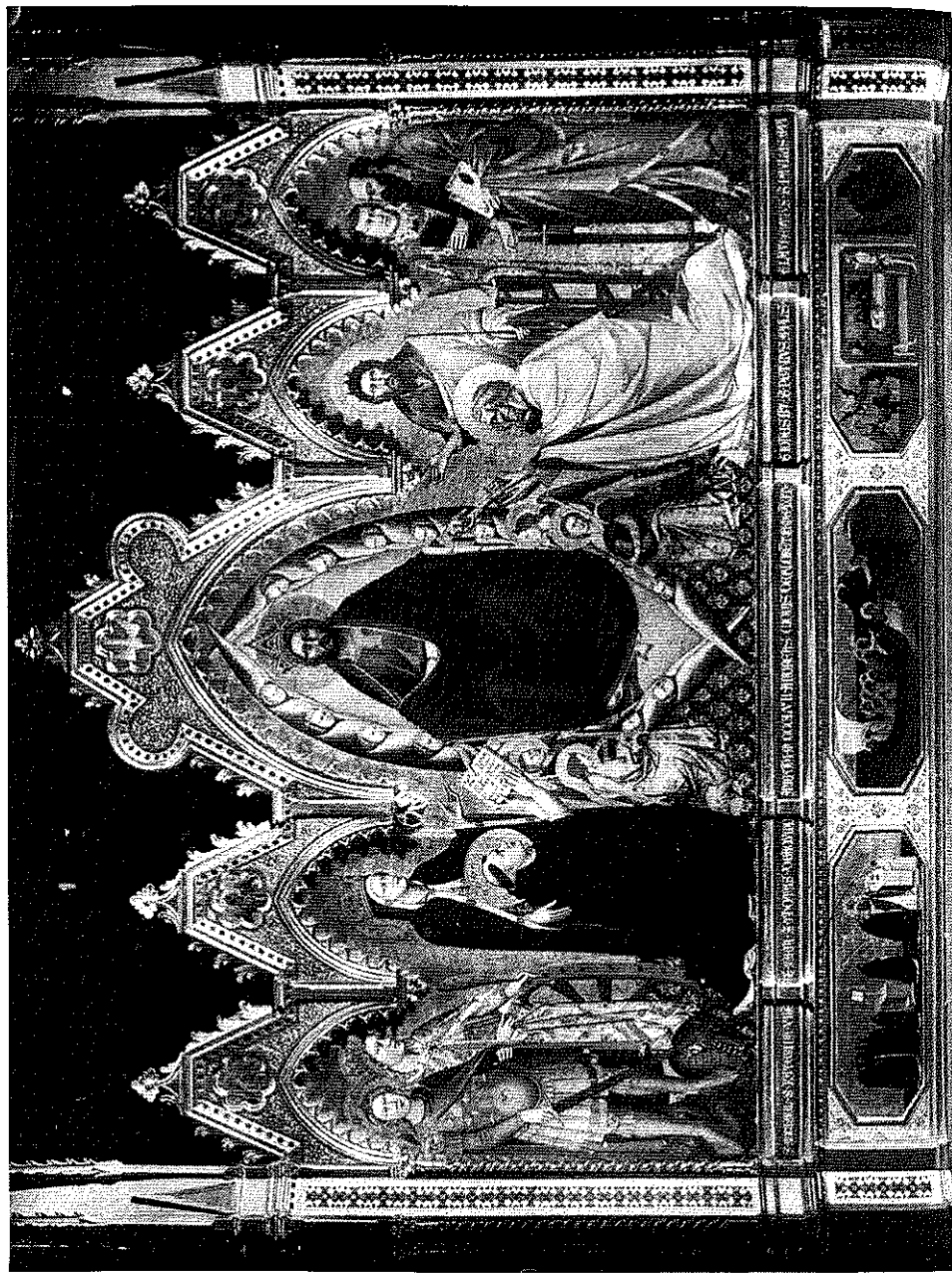


48. El infierno.—Nardo di Cione

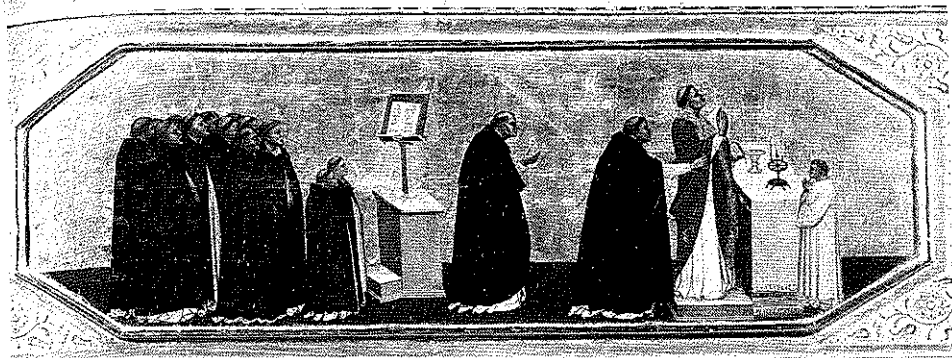


49. El infierno.—Nardo di Cione

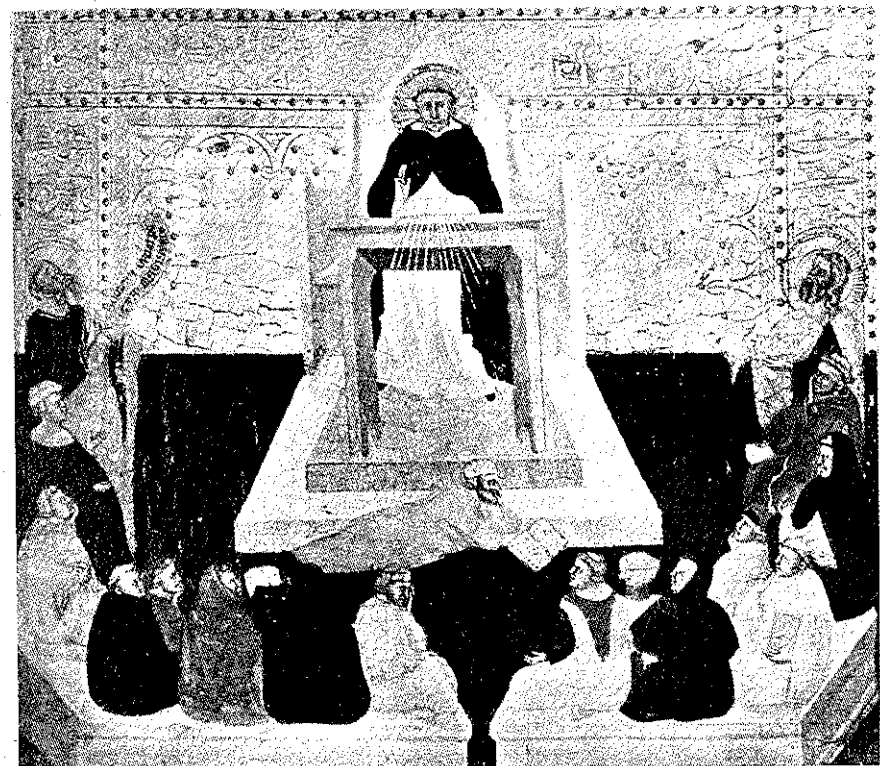




50. El misable, Strozzel.—Andrea Orcagna



51. La misa de Santo Tomás.—Andrea Orcagna



52. Glorificación de Santo Tomás.—Iluminador Biadaiolo





53. Las Híridas.—Francisco Traini



54. Los listados.—Andrea Oragna



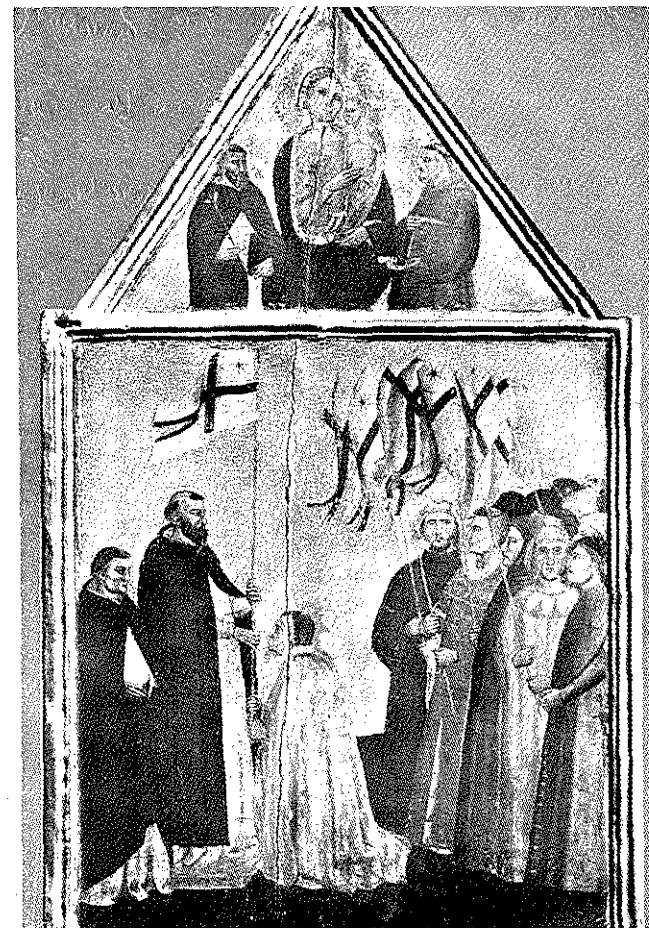
55. *Virgen de la Humildad.*—Jacopo di Cione



56. *Virgen de la Humildad con Santos.*—Escuela Florentina



57. *La Coronación de la Virgen.*—Jacopo di Cione

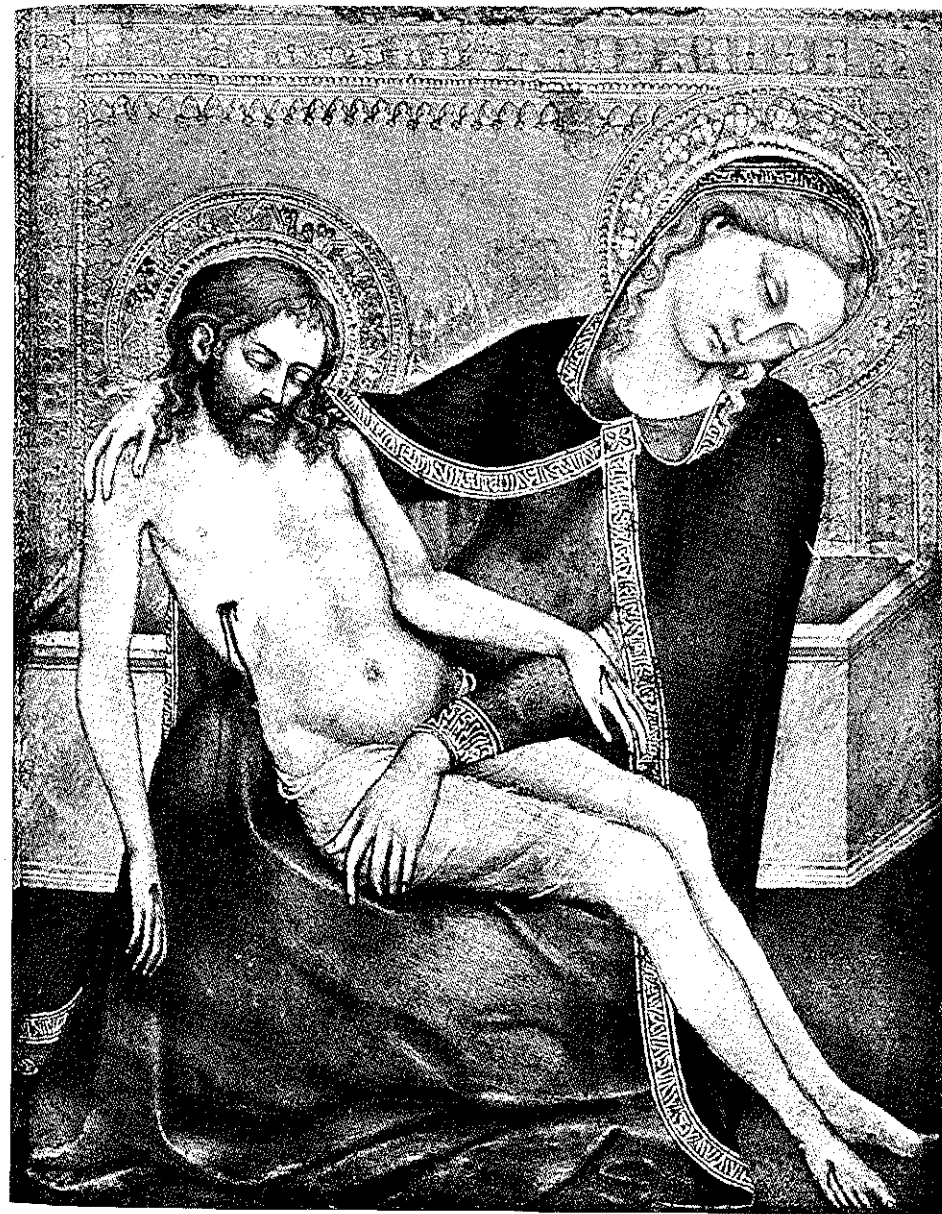


58. *San Pedro Mártir fundando la Compañía de la Virgen.*—Imitador de Maso

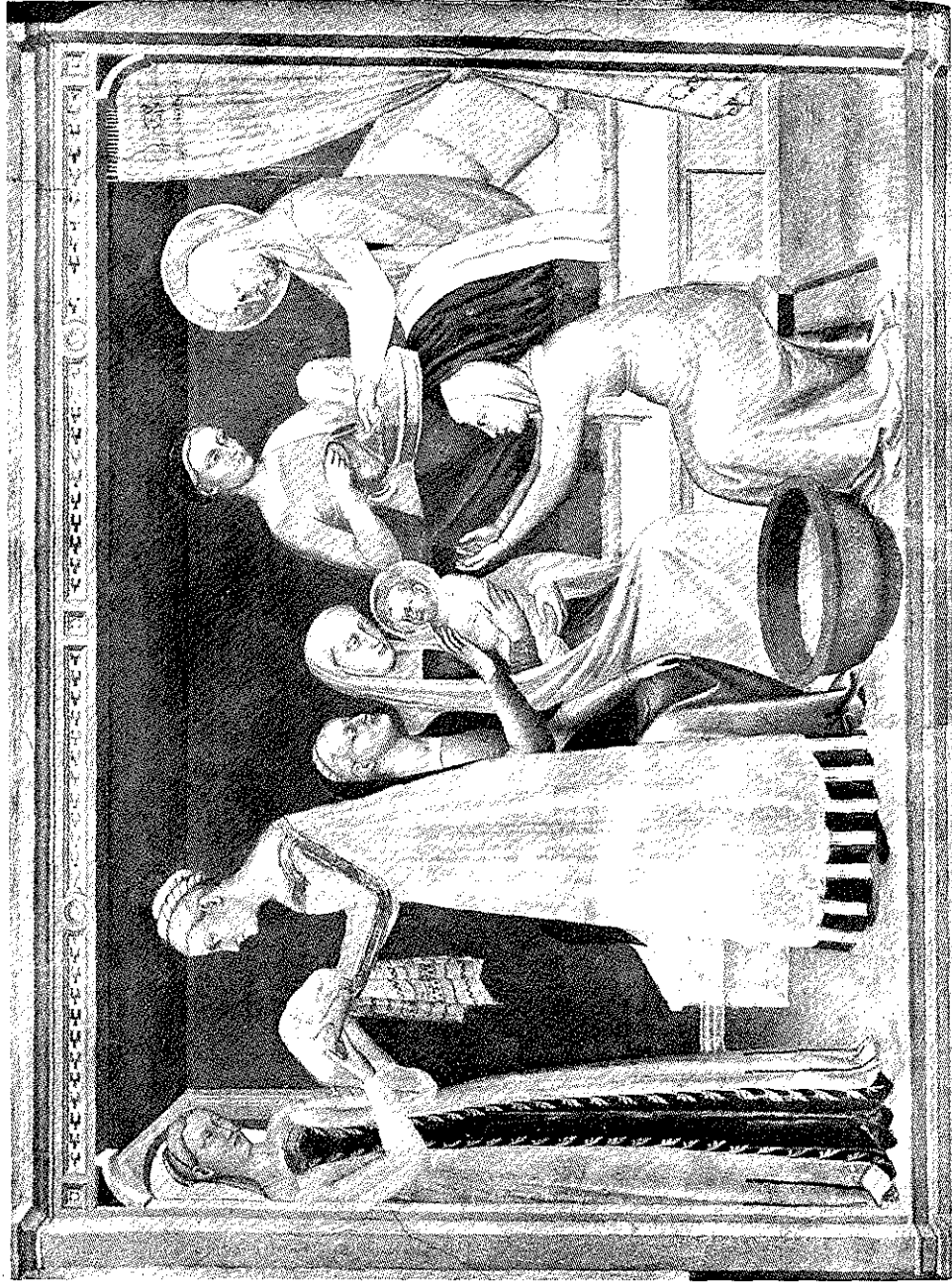




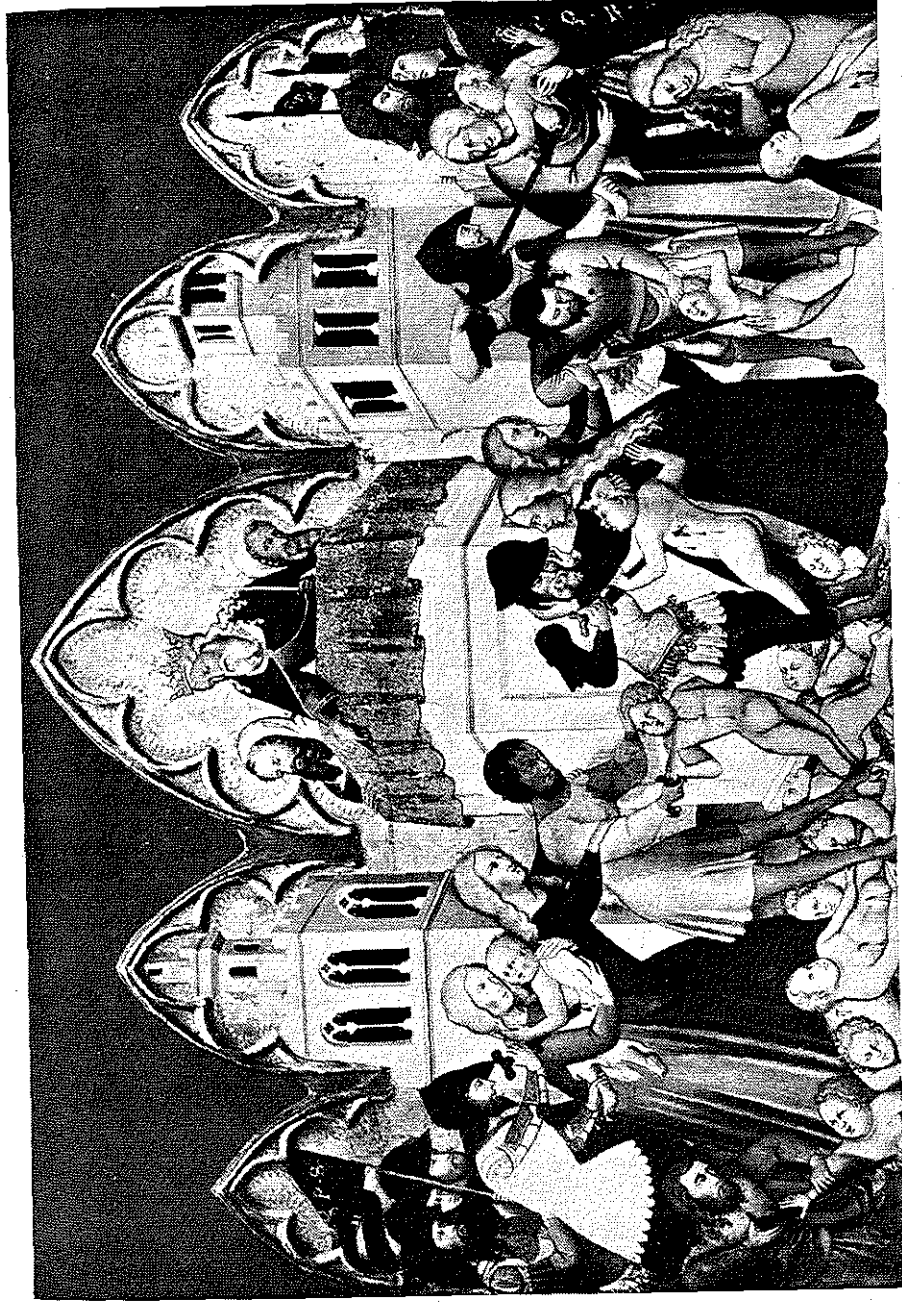
59. Cristo con la cruz a cuestas.—Barna da Siena



60. Pietà.—Giovanni da Milano

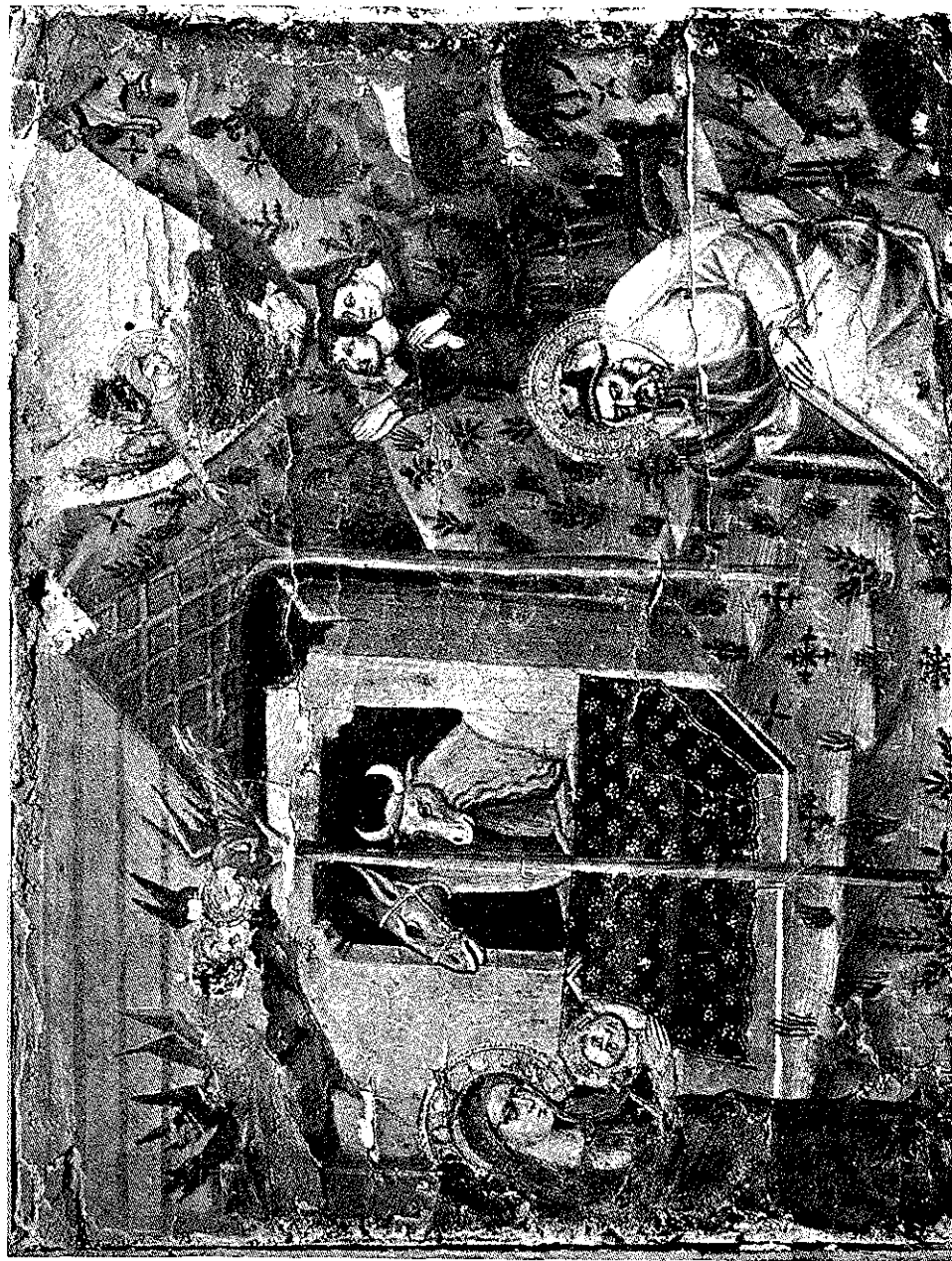


61. Nacimiento de la Virgen. — Giovanni da Milano



62. Degollación de los inocentes. — Bartolo di Fredi

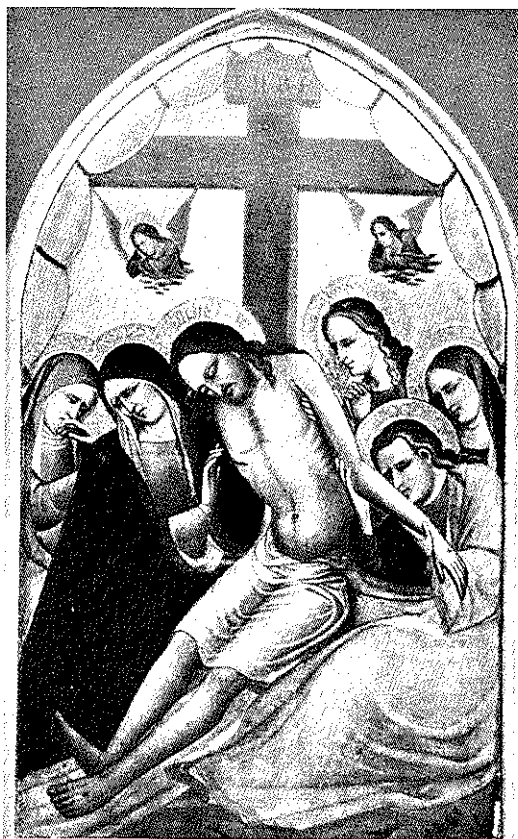




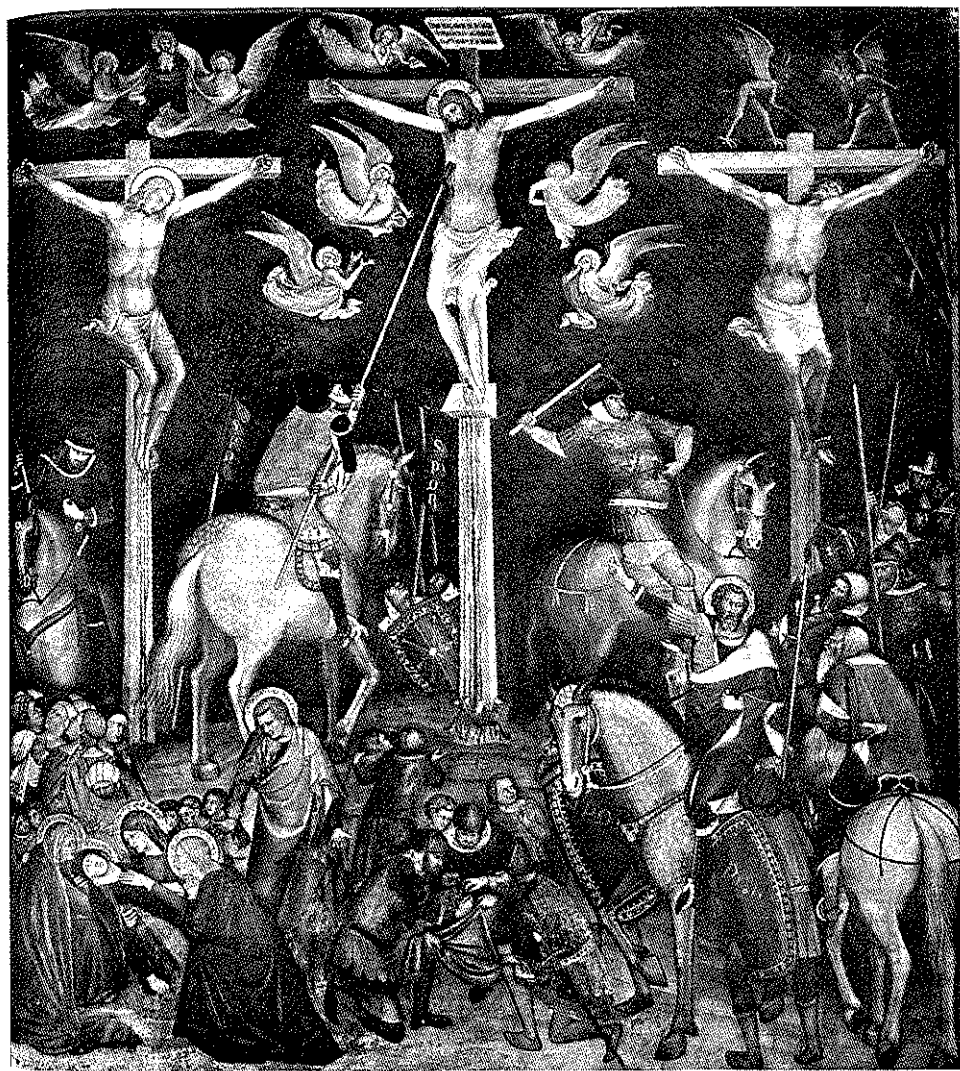
63. La Natividad



64. Un Santo repartiendo limosna

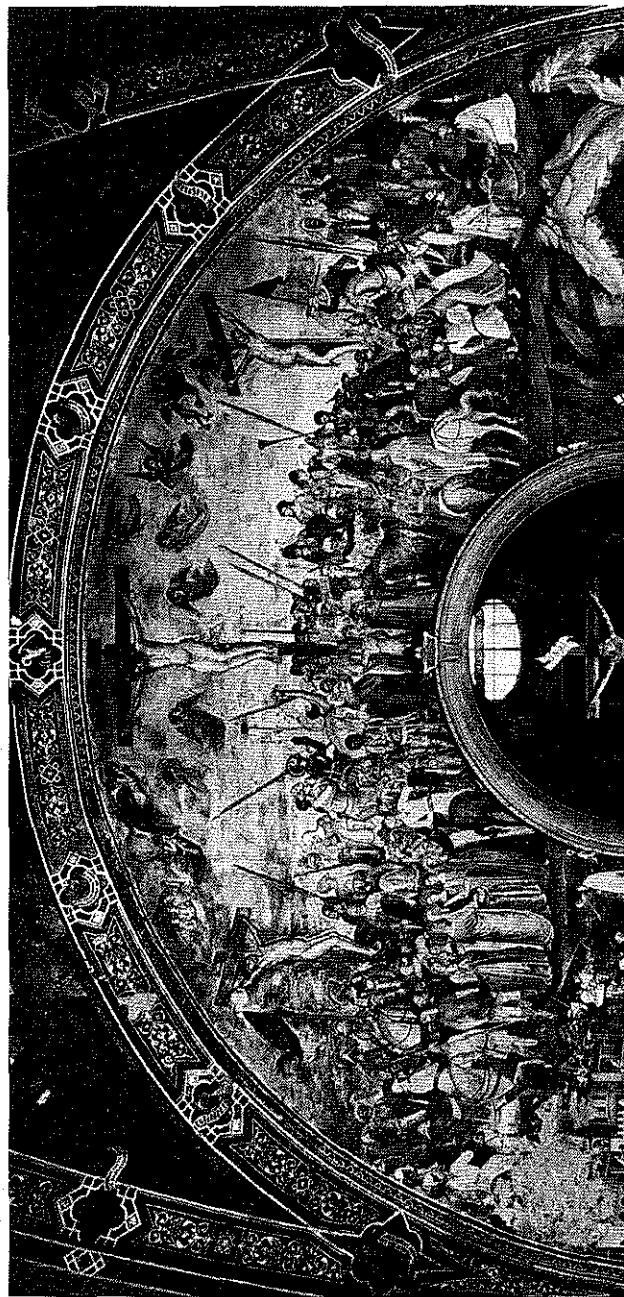


65. *Pietà*.—Nicolò di Tommaso

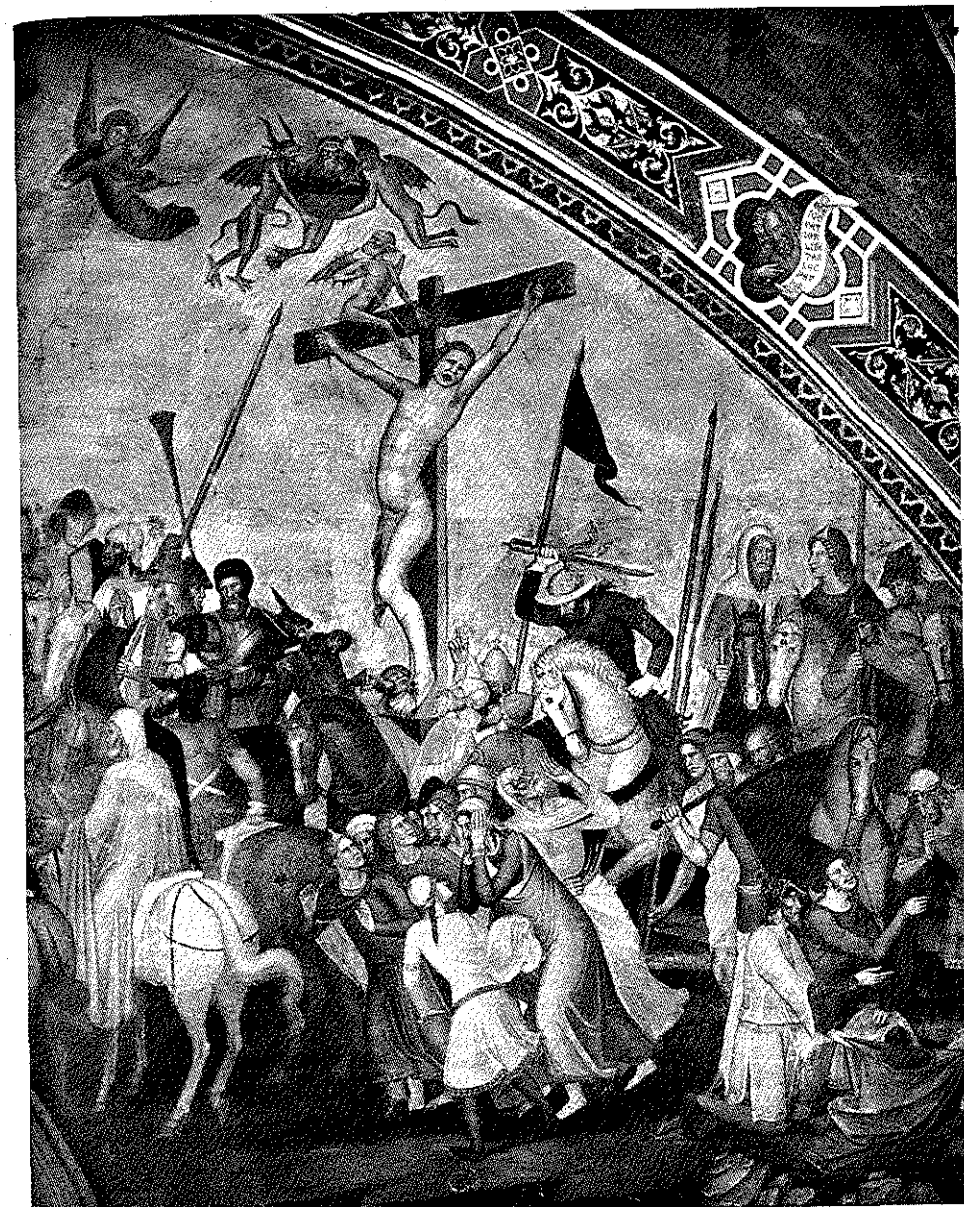


66. *Crucifixión*.—Barna da Siena

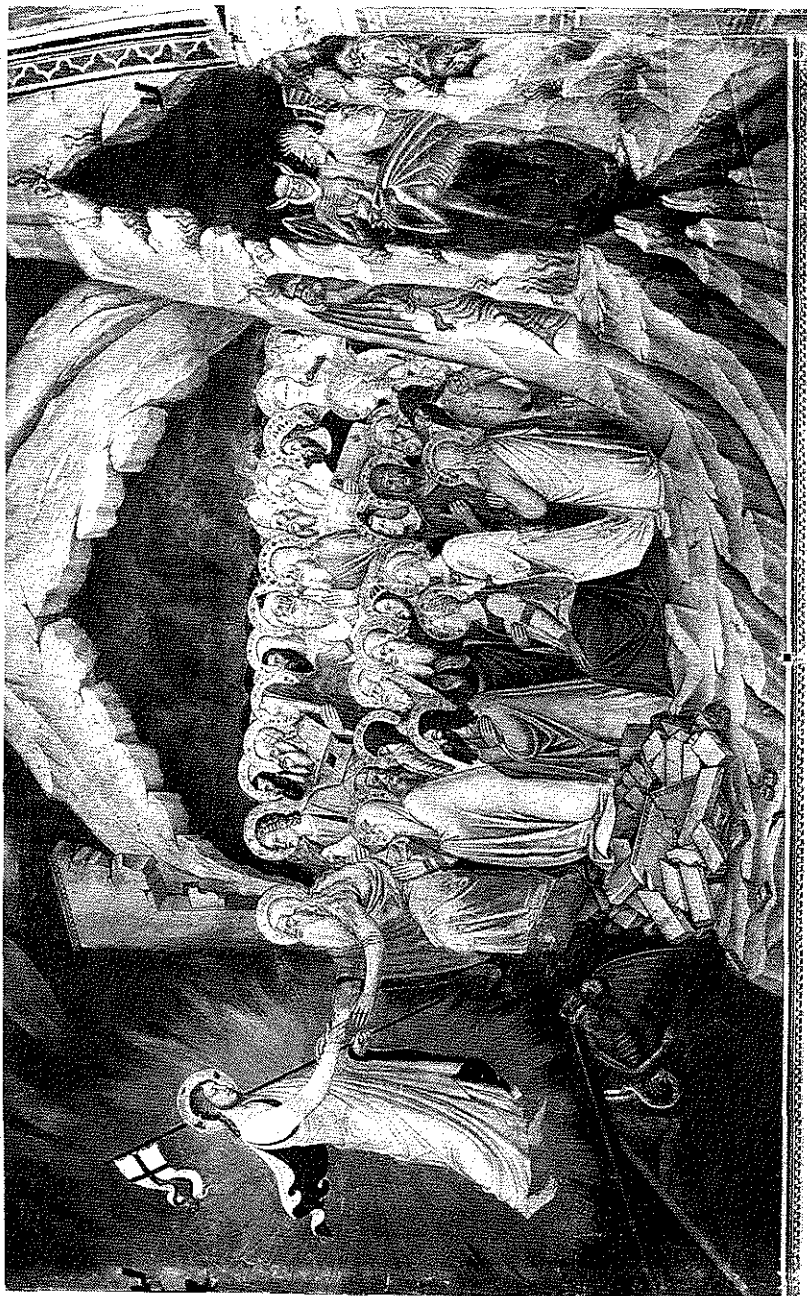




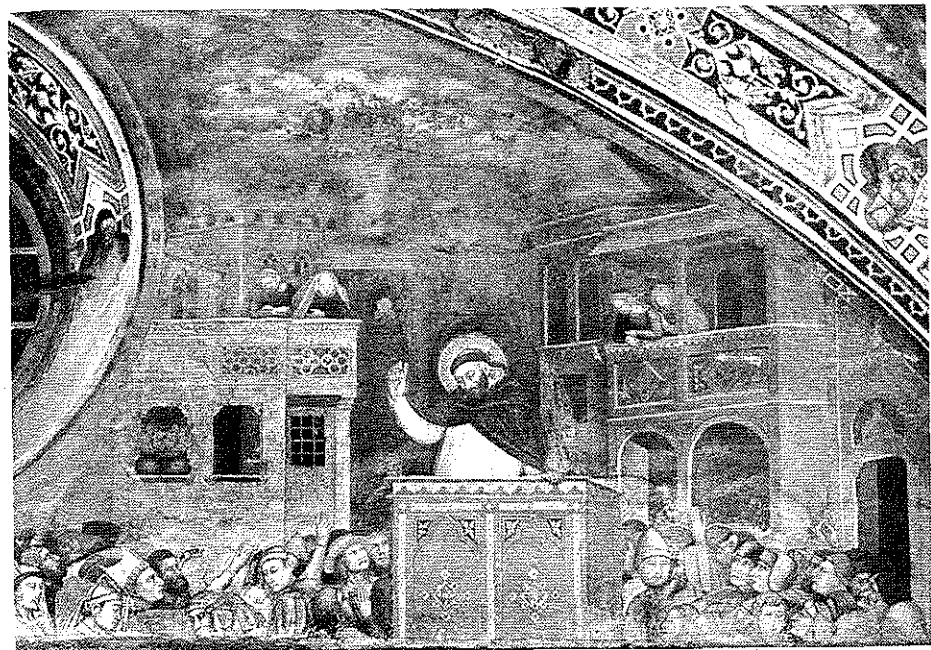
67. Crucifixión.—Andrea da Firenze



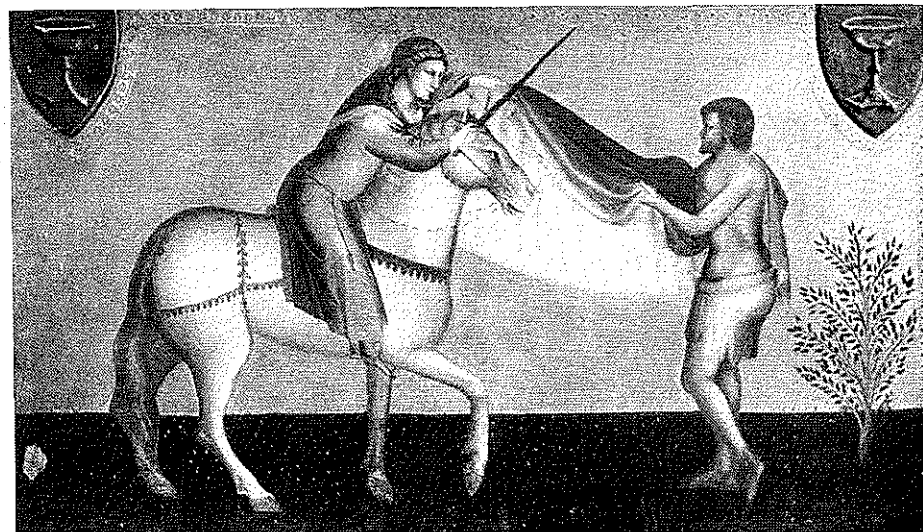
68. Crucifixión.—Detalle.—Andrea da Firenze



69. Descenso al Limbo.—Andrea da Firenze

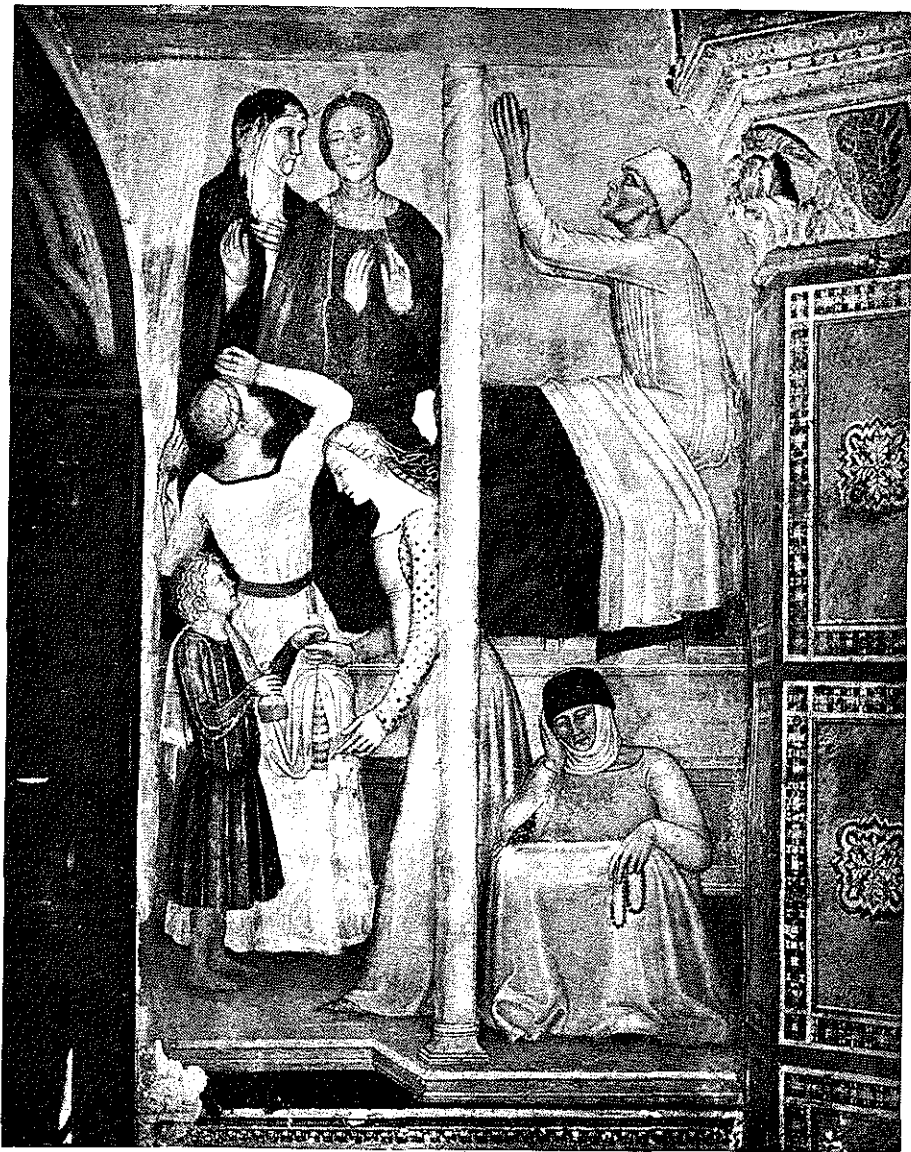


70. San Pedro Mártir predicando contra los herejes.—Andrea da Firenze



71. San Martín y el pobre.—Lorenzo di Bicci





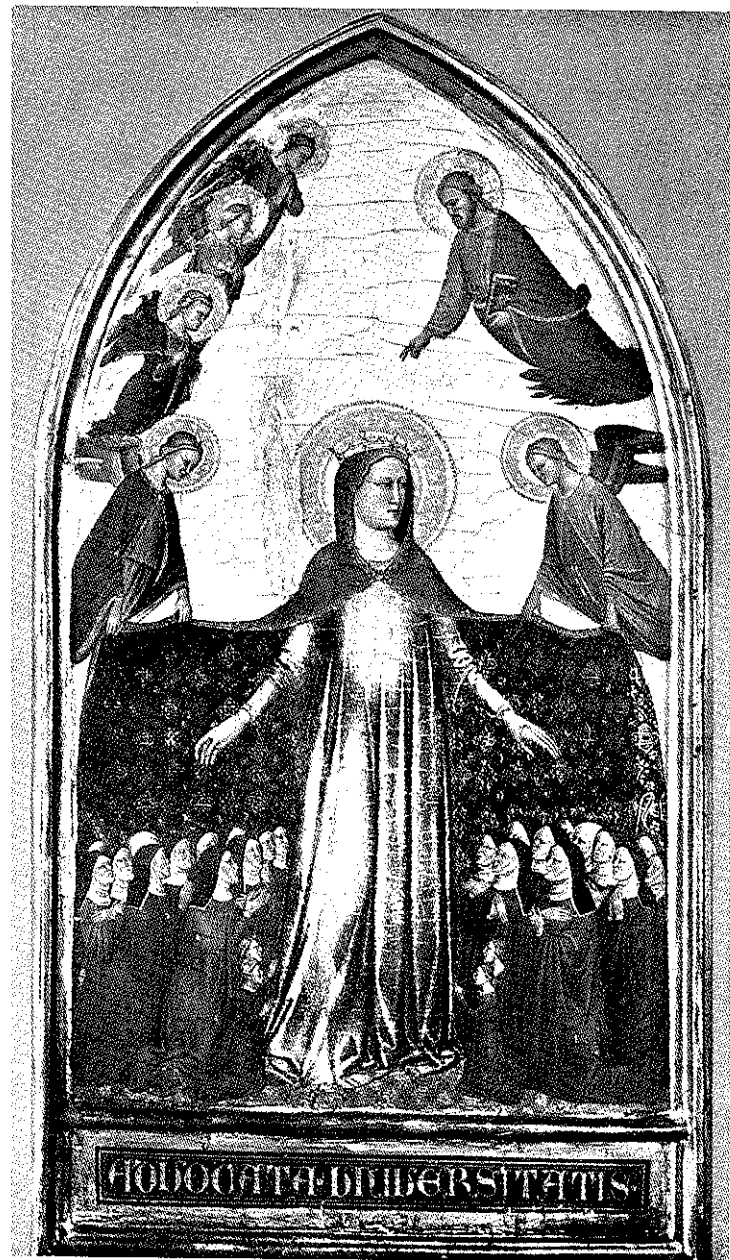
72. Curación de un enfermo por San Pedro Mártir.—Andrea da Firenze



73. Curación de un enfermo en el sepulcro de San Pedro Mártir.—Andrea da Firenze

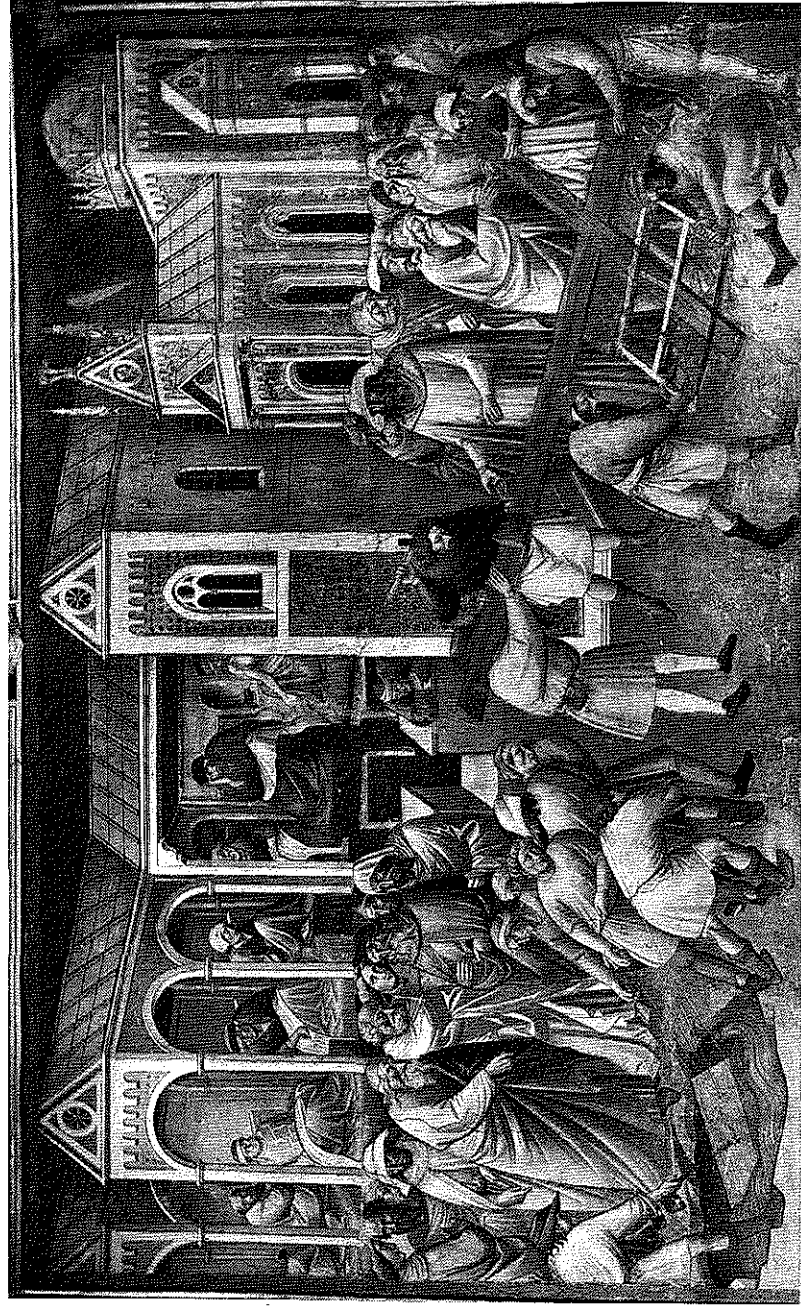


74. Escenas de la vida de San Rainiero.—Andrea da Firenze



75. La Virgen de la Merced.  
Agnolo Gaddi (?)





76. Construcción de la cruz.—Agnolo Gaddi



77. Tenición de San Antonio.—Gherardo Starnina



78. *La Virgen y el Niño.*—Antonio Veneziano

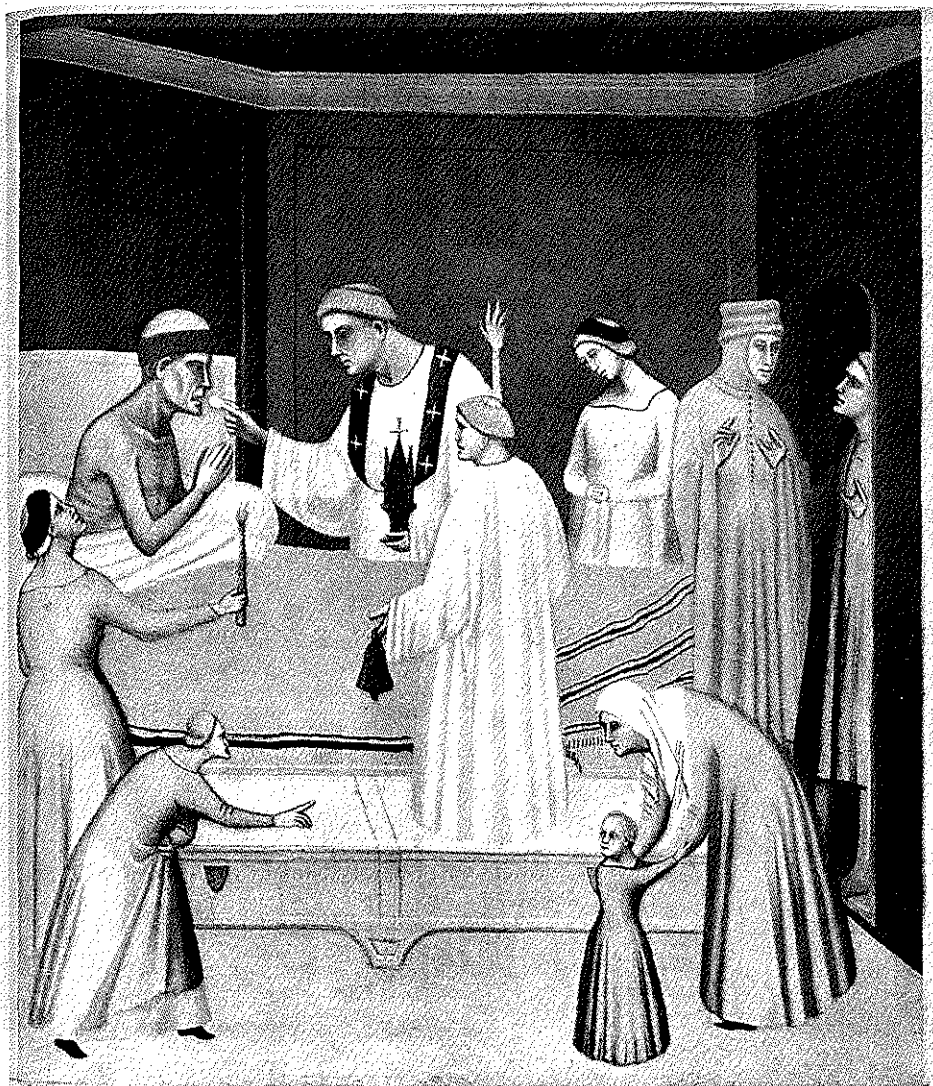


79. *La Virgen y el Niño con donantes.*—Giovanni del Biondo

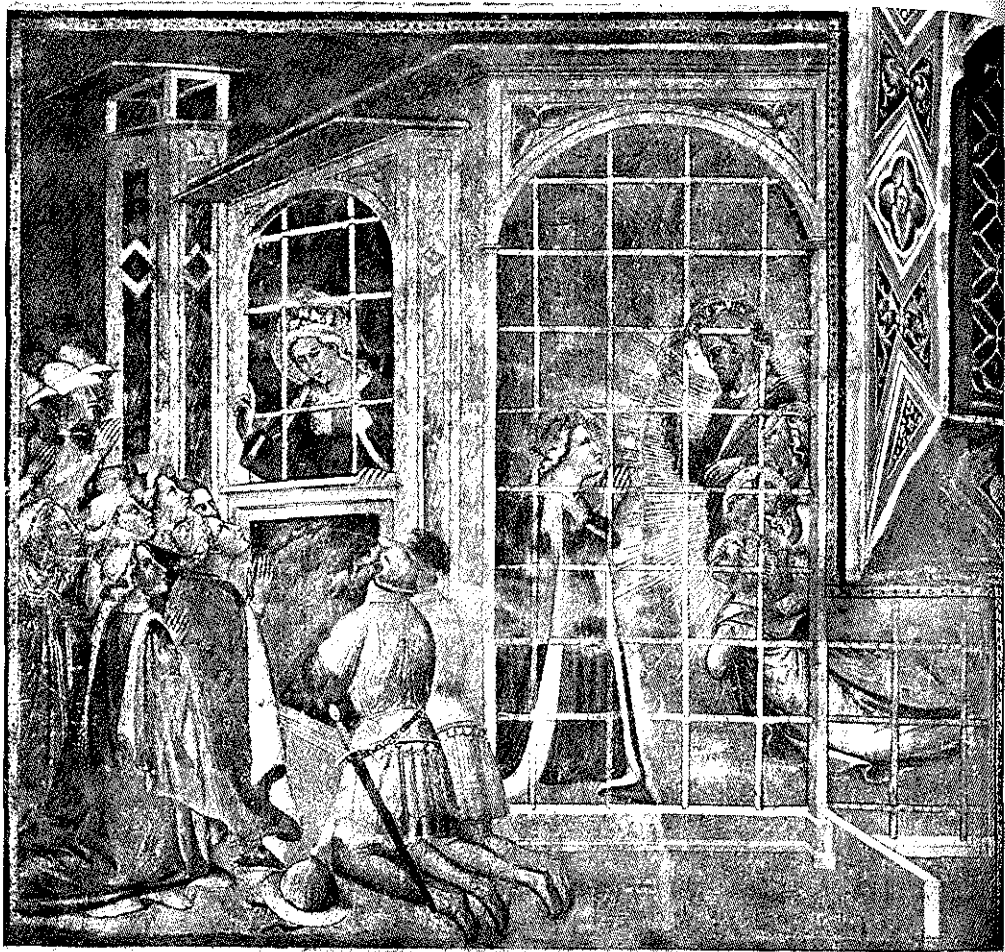




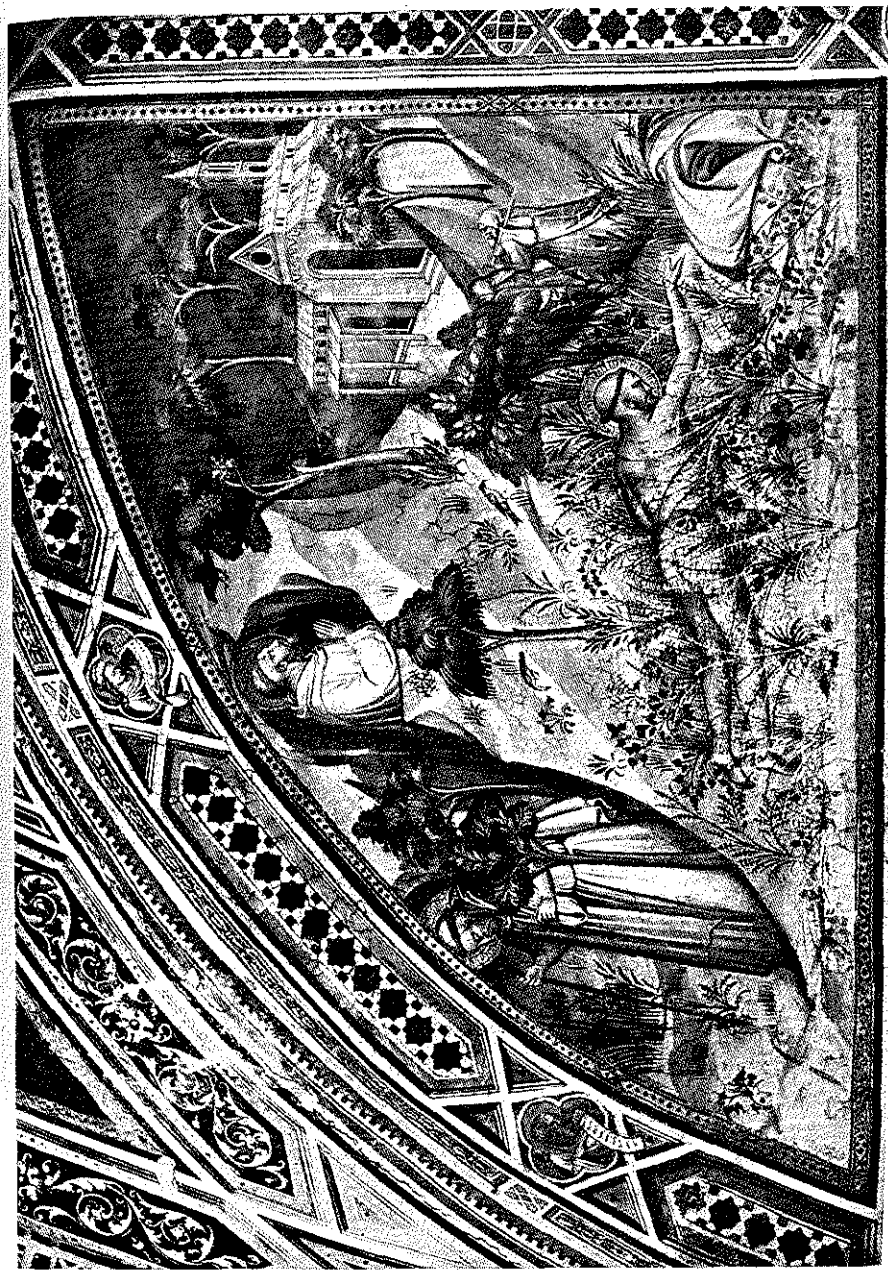
80. Santa Catalina discutiendo con San Cosme y San Damián.—Giovanni del Biondo (?)



81. La última comunión.—Giovanni del Biondo

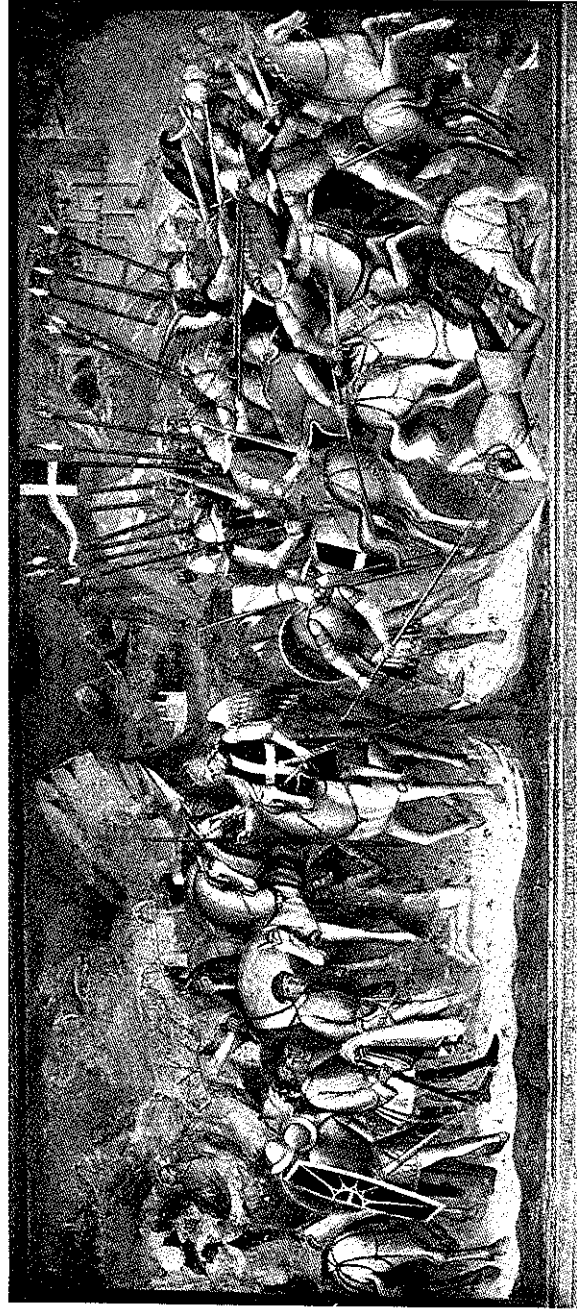


82. Santa Catalina en prisión.—Spinello Aretino



83. San Benito resistiendo las tentaciones.—Spinello Aretino





84. San Miguel entregando el estandarte a San Eufisio. — Spinello Aretino



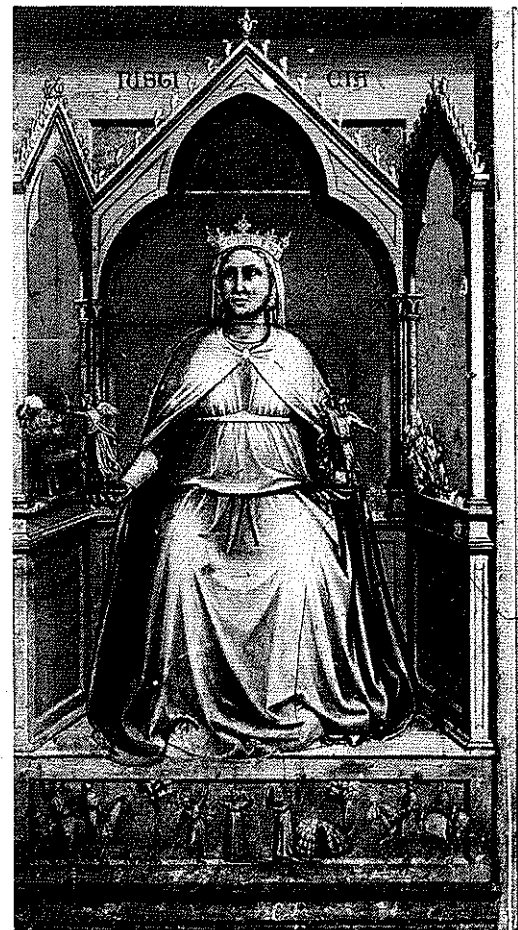
85. La Ascensión. — Nicolò Gerini



86. San Antonio distribuyendo sus riquezas.—Niccolò Gerini



87. El Prefecto Olybrio sale de caza



88. La Justicia.—Giotto



89. El planeta Venus.—  
Taller de Andrea Pisano

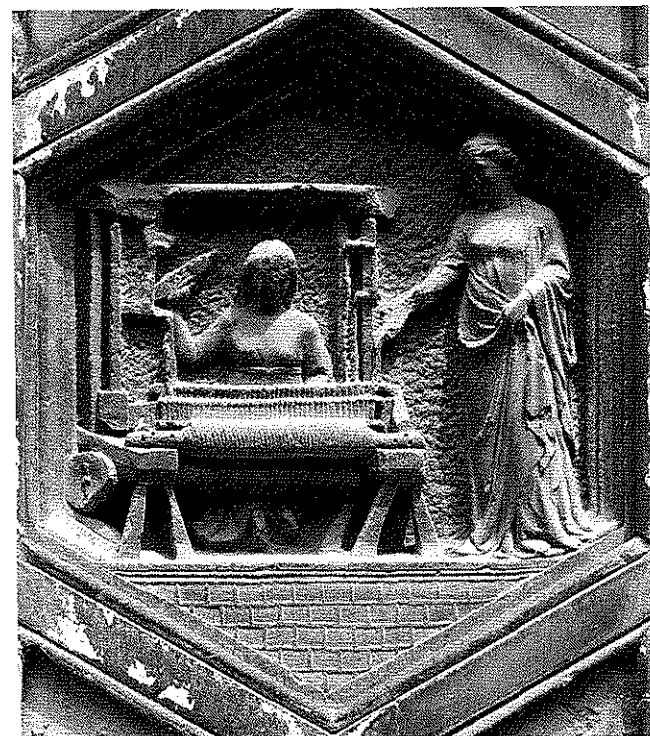


90. Desposorios de San Francisco con la pobreza.—Maestro de la bóveda de Asís



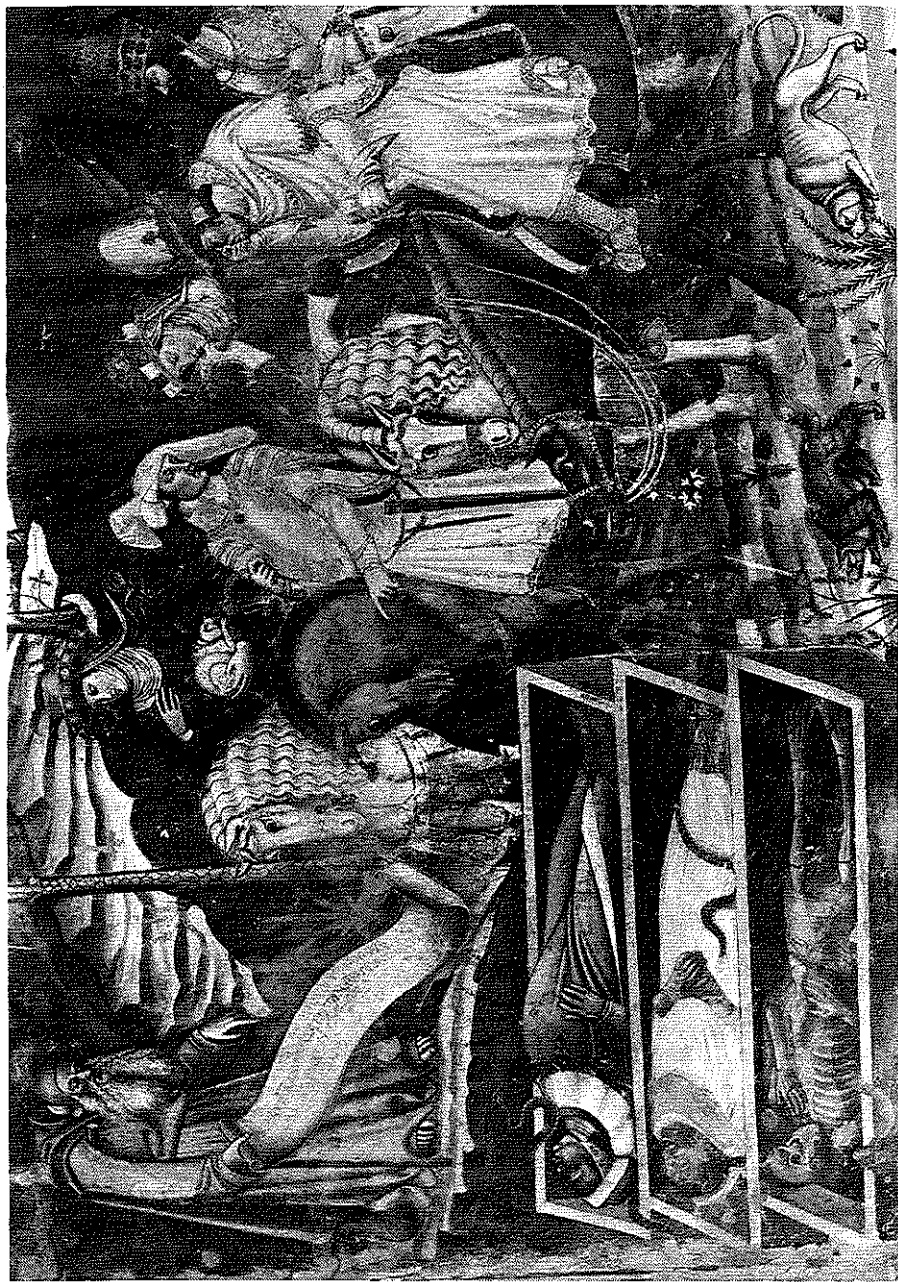


91. *El médico.*—Taller de Andrea Pisano



92. *El tejedor de lana.*—Taller de Andrea Pisano





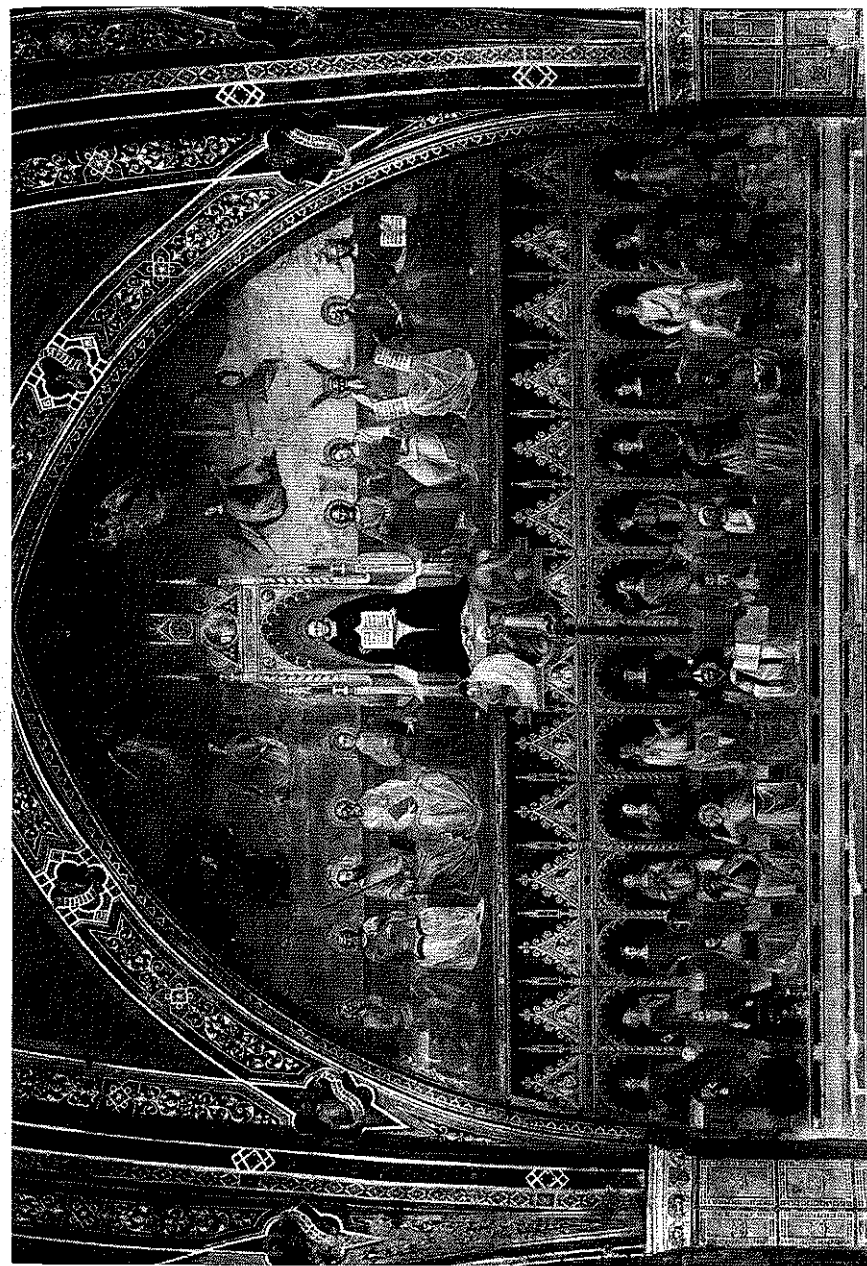
93. Los tres vivos y los tres muertos.—Francesco Traini



94. La Virgen y el Niño con santos y esqueleto.—Giovanni del Biondo



95. San Francisco con un esqueleto.—Maestro de la bóveda de Asís (?)

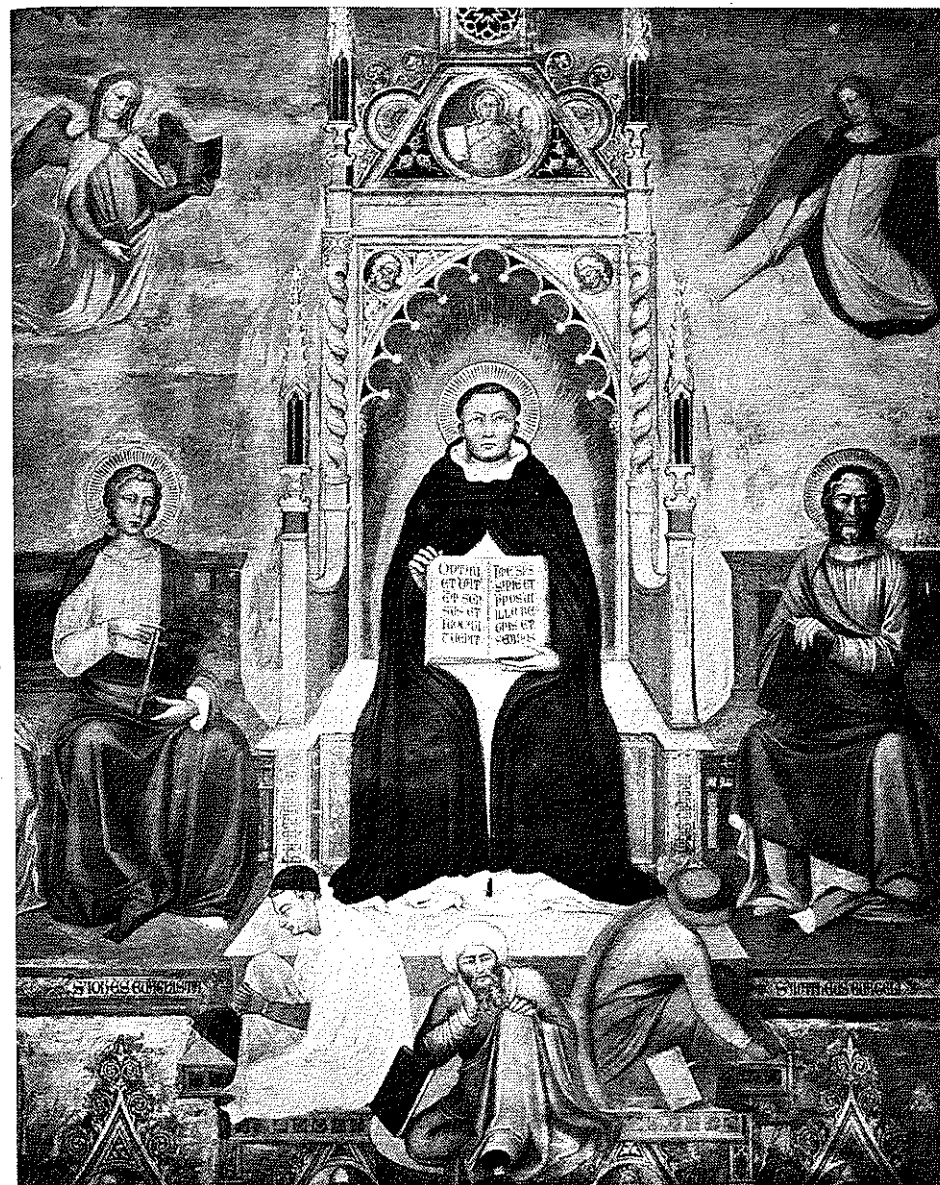


96. Apotaxis de Santo Tomás de Aquino.—Andrea da Firenze

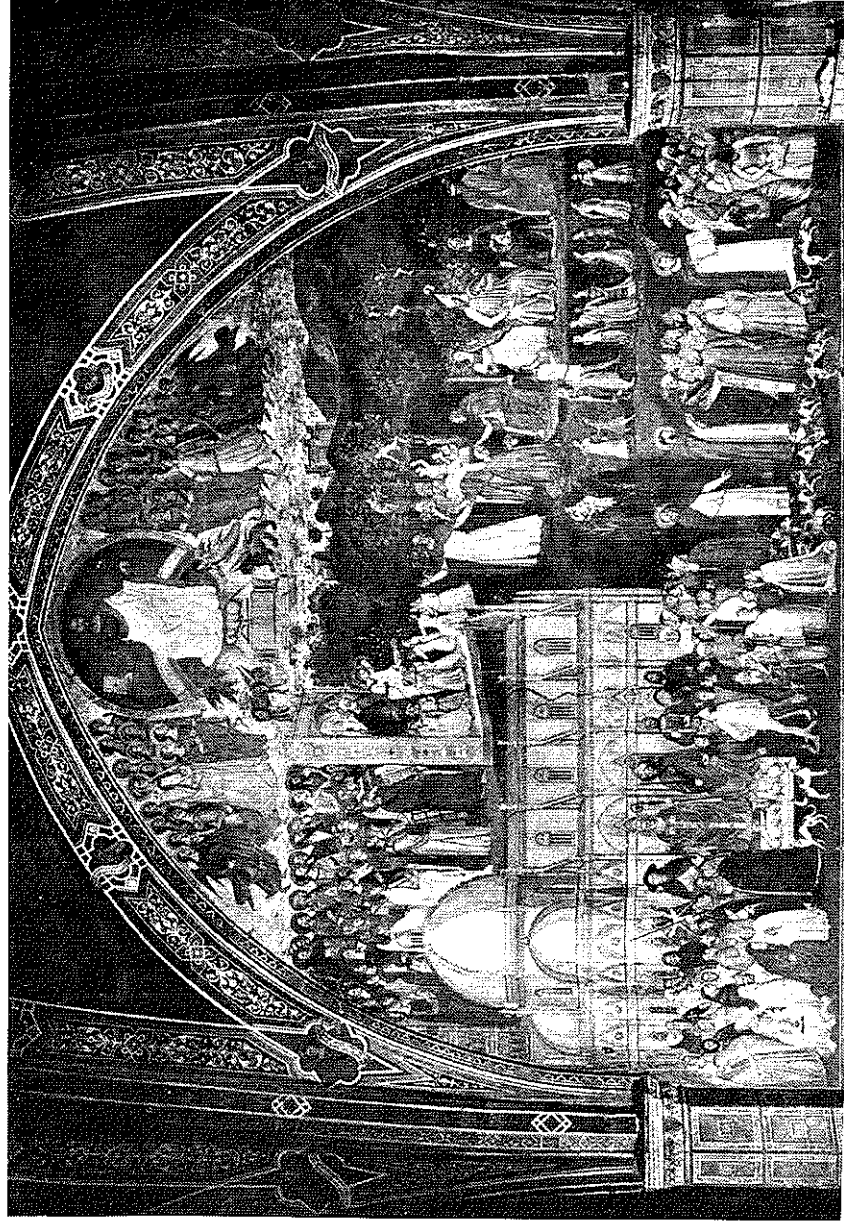




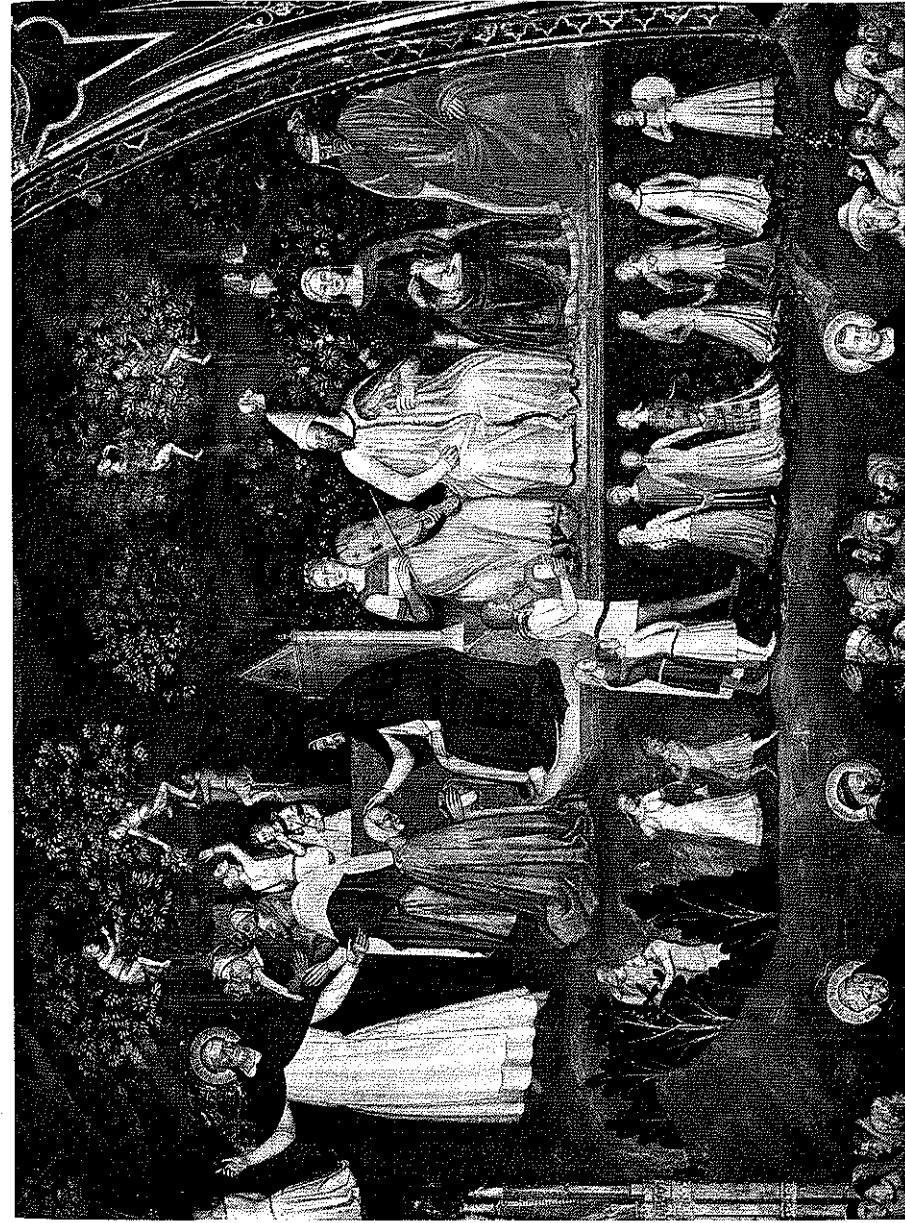
97. Apoteosis de Santo Tomás de Aquino.—Discípulo de Francesco Traini



98. Apoteosis de Santo Tomás de Aquino.—Detalle.—Andrea da Firenze

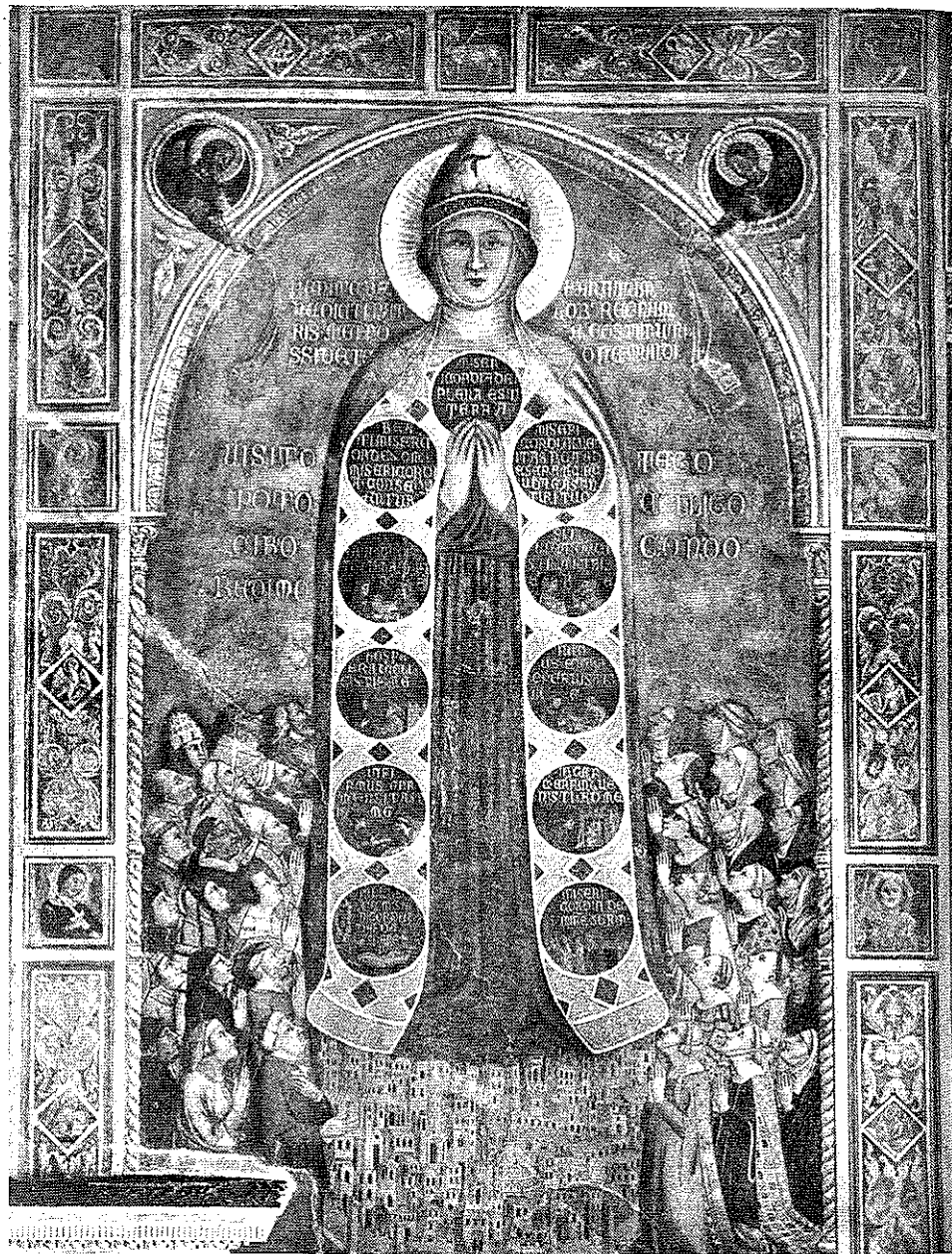


99. El gobierno de la Iglesia. — Andrea da Firenze



100. El gobierno de la Iglesia. — Andrea da Firenze





101. La Misericordia.—Discipulo de Daddi



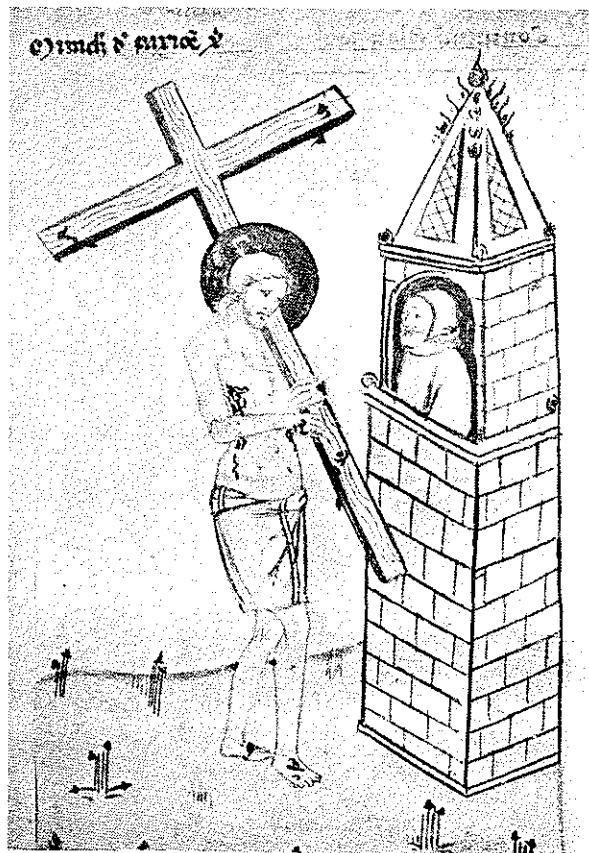
102. Visita al enfermo

103. Dante, Virgilio y los adivinos.—Miniatura

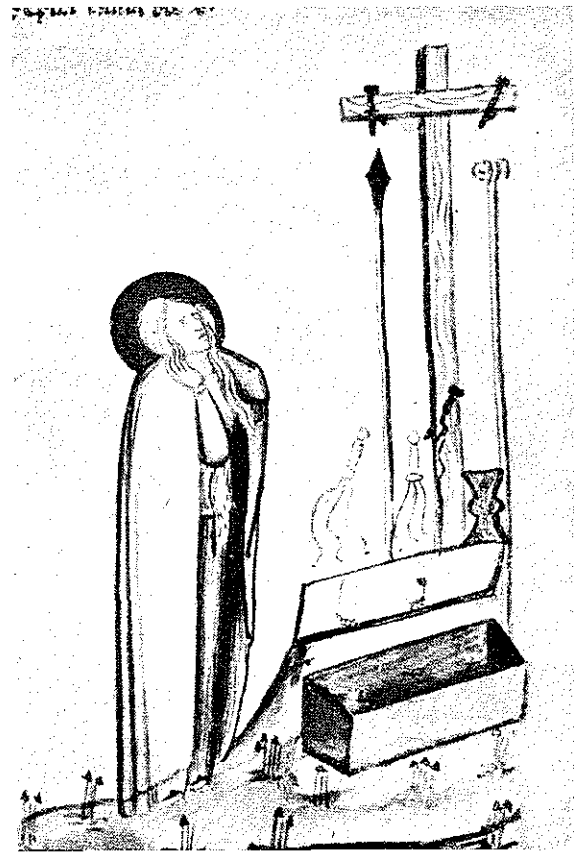


Capitolo xx. R. ca.

tuttoquanto



104. Cristo con la cruz, apareciéndose a un ermitaño



105. Los siete dolores: la Virgen ante el sepulcro





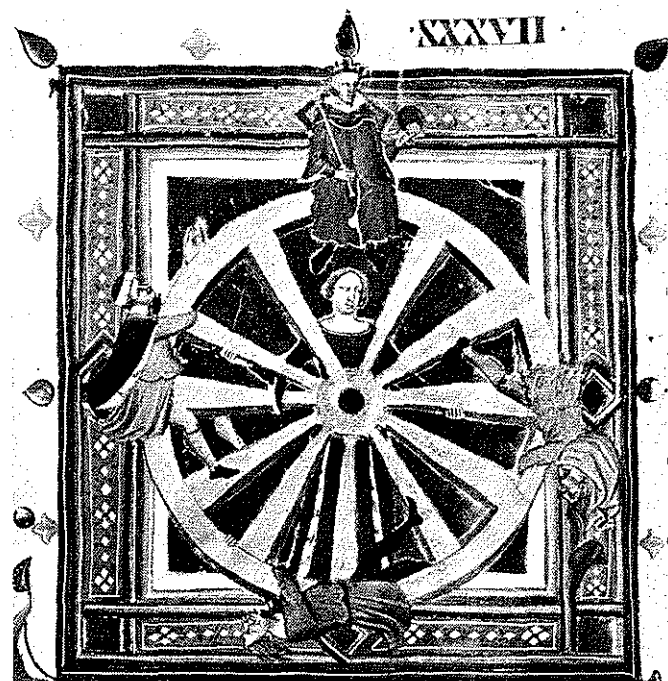
106. El banquete de Asuero



107. El sacramento del matrimonio.—Taller de Alberto Arnaldi



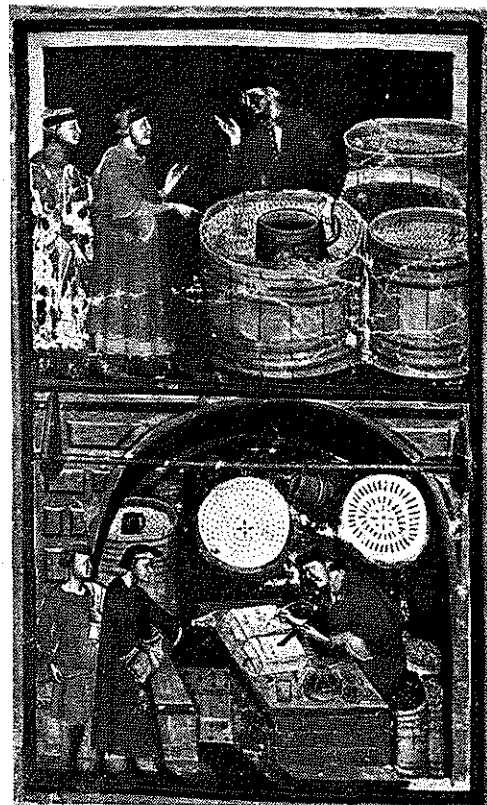
108. Expulsión del Duque de Atanas.—Discipulo de Maso



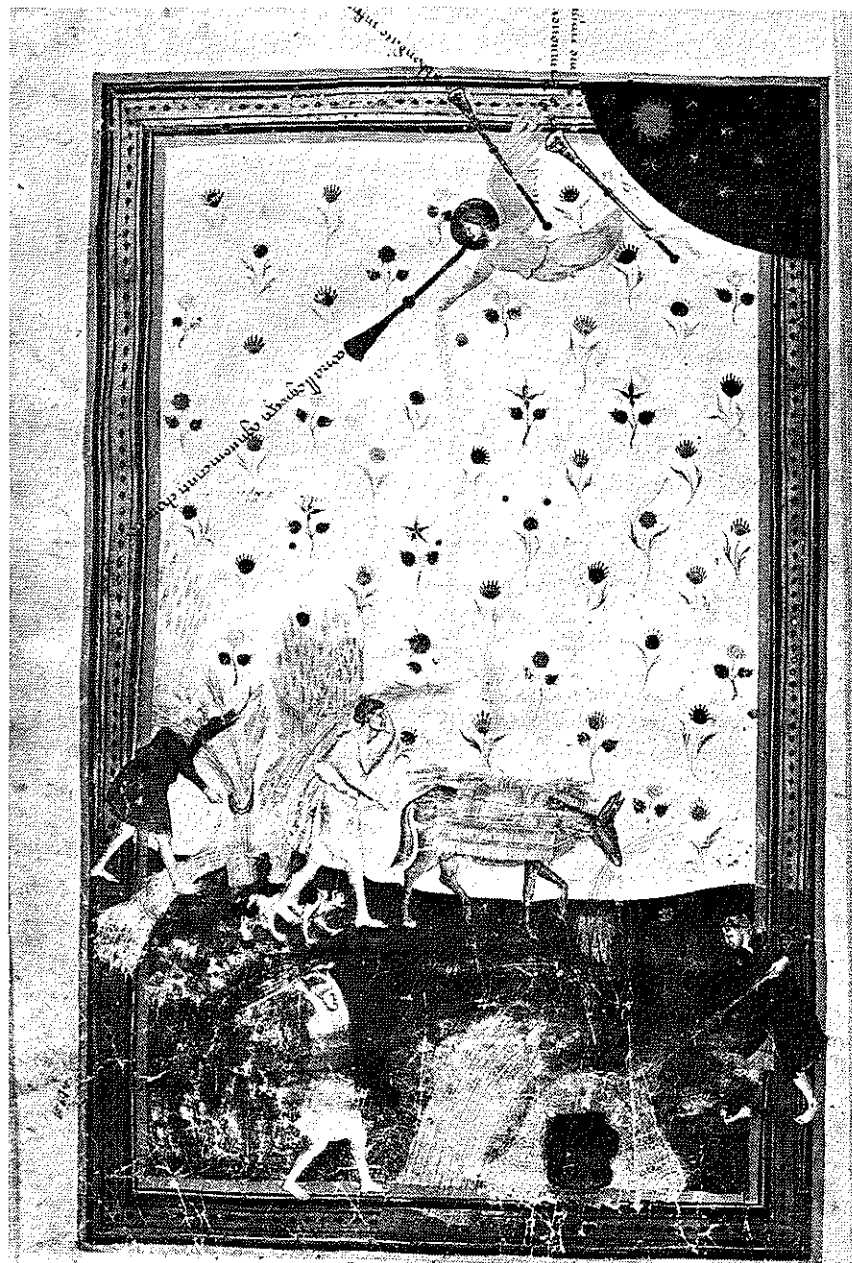
**A** P P O T E H I U E  
 mo trictato di uirtute z diuini; omi dno dicit  
 re cose diuino; cae diuise dicituna lege. se diu  
 se psona psona esse miteri si diuini a si uirtutis  
 z quito. ad no dicit qmto cose. La palu d'ipspira riel

**I**l tanto ne ple  
 se m. m. m. m. m.  
 Agostino pr  
 tepe. m. m. m. m. m.  
 Gregorio reat mozati

109. La rueda de la fortuna.—  
 Miniatura



110. Vendedor de grano.—Miniatura



111. La buena cosecha.—Miniatura

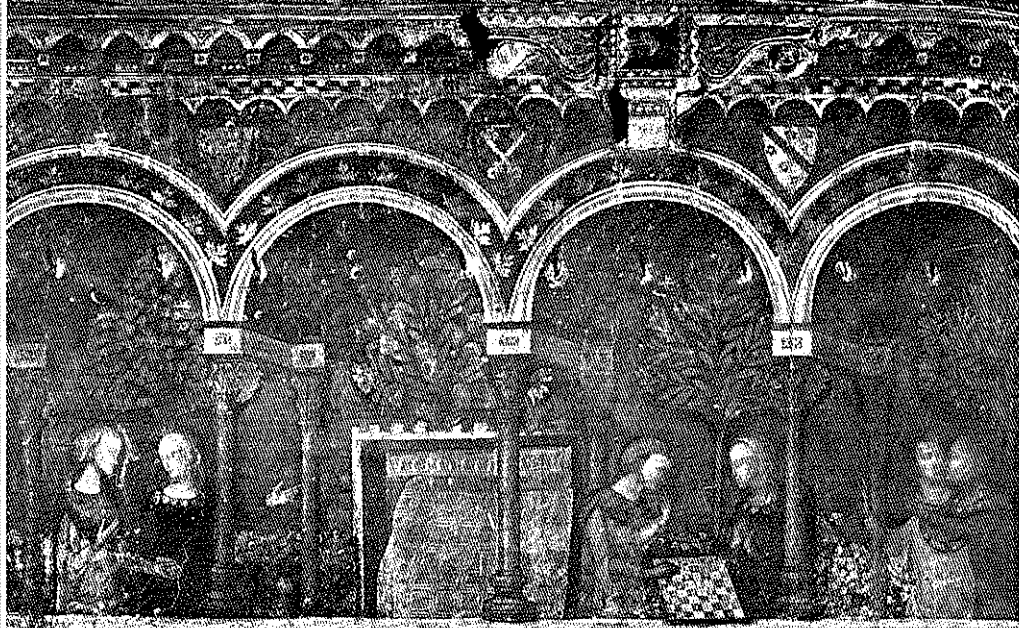


112. Escena en el mercado de Orsanmichele. Miniatura



113. Los capitales de la «compañía de la misericordia» devuelven los niños expósitos a sus madres. — Niccolò Gerini (y Ambrogio di Boliese)





114. Historia de la «Chastelaine de Vergi»



116. La industria.—Copia de Francesco da Barberino



115. La industria.—Francesco da Barberino

117. Toma de Fiesole por los florentinos.—Miniatura

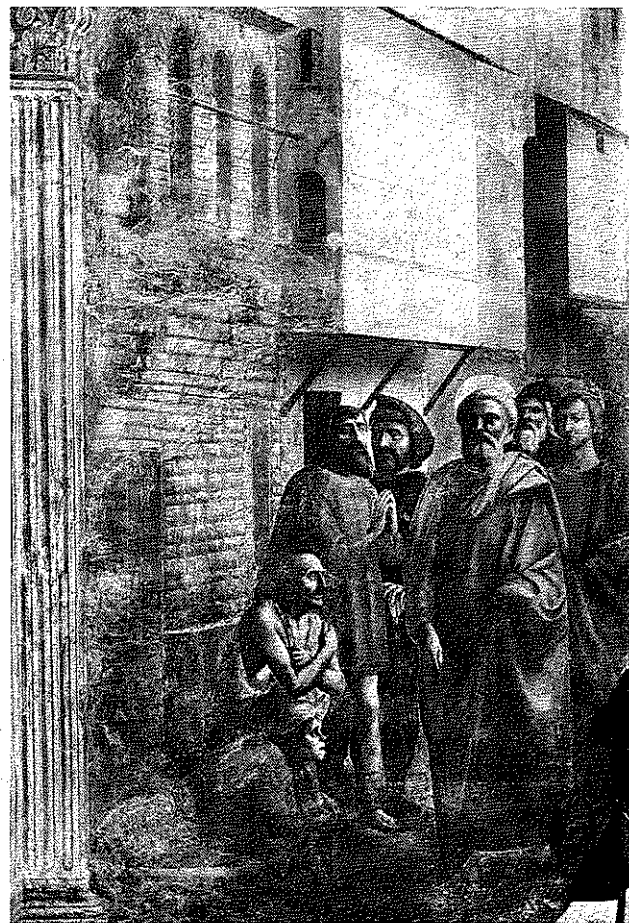




118. Asalto de Carmignano por los florentinos.—Miniatura



119. El tributo de la moneda.—Masaccio

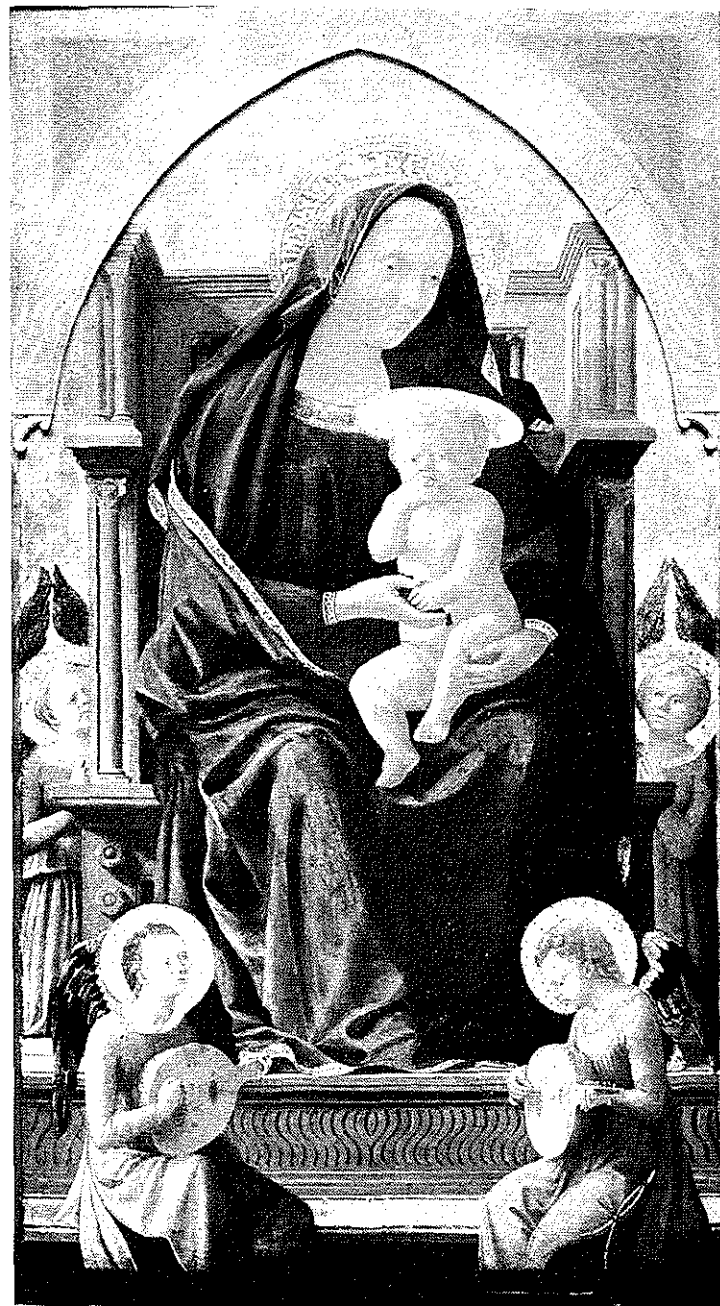


120. San Pedro y San Juan curando a un enfermo con su sombra.—Masaccio





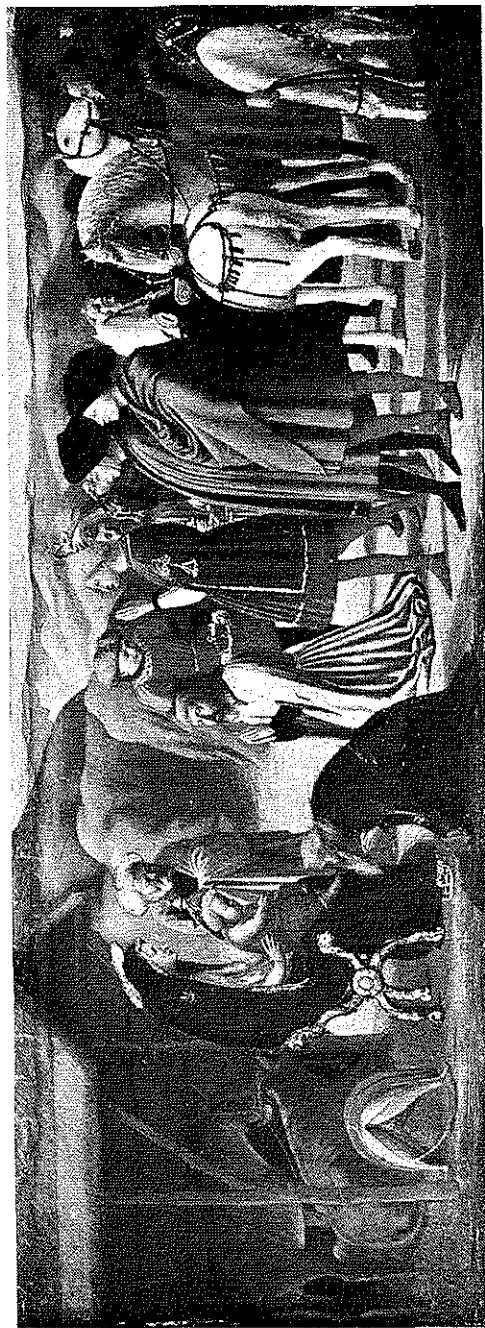
121. *San Pedro bautizando.*—Masaccio



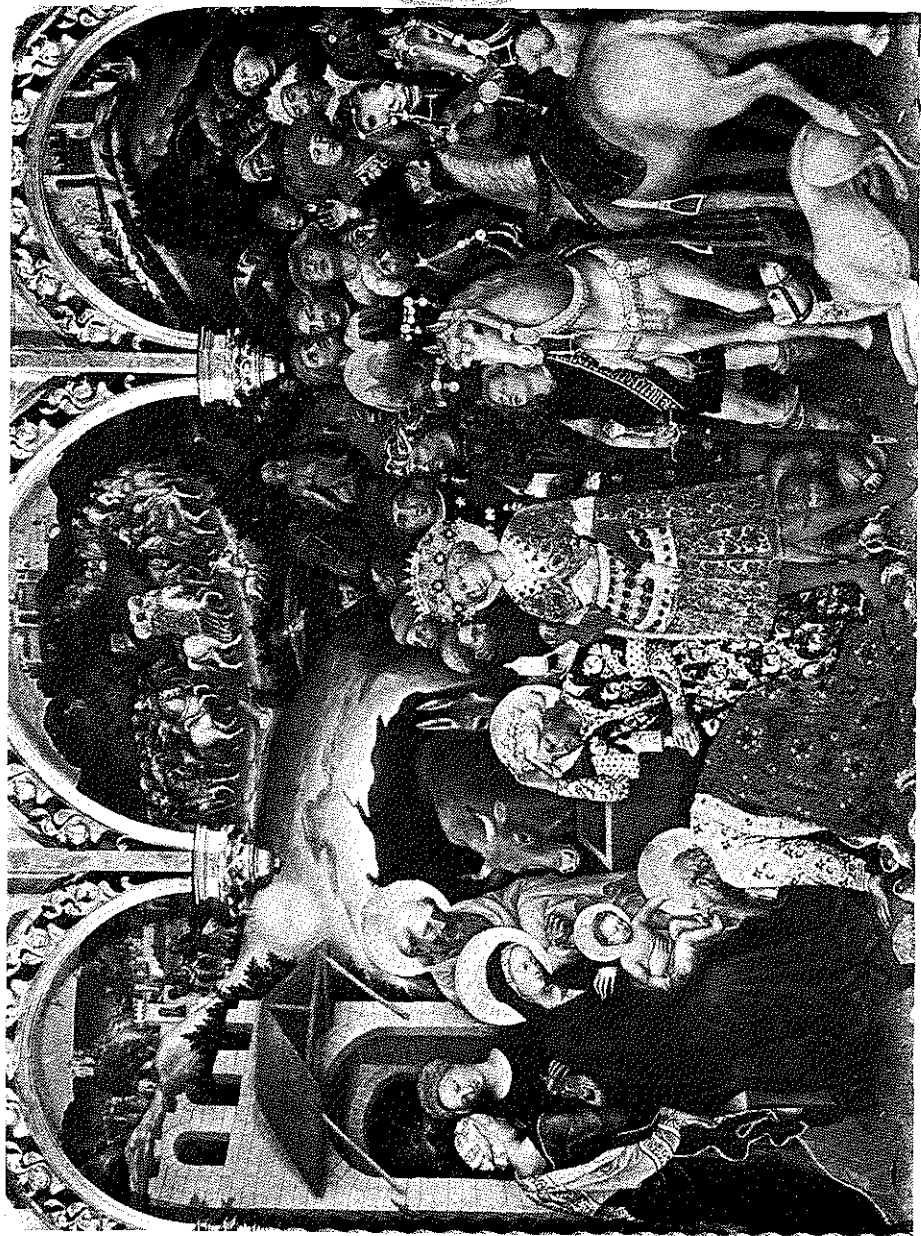
122. *La Virgen con el Niño.*—Masaccio



123. *La Virgen con el Niño.*—  
*Gentile da Fabriano*



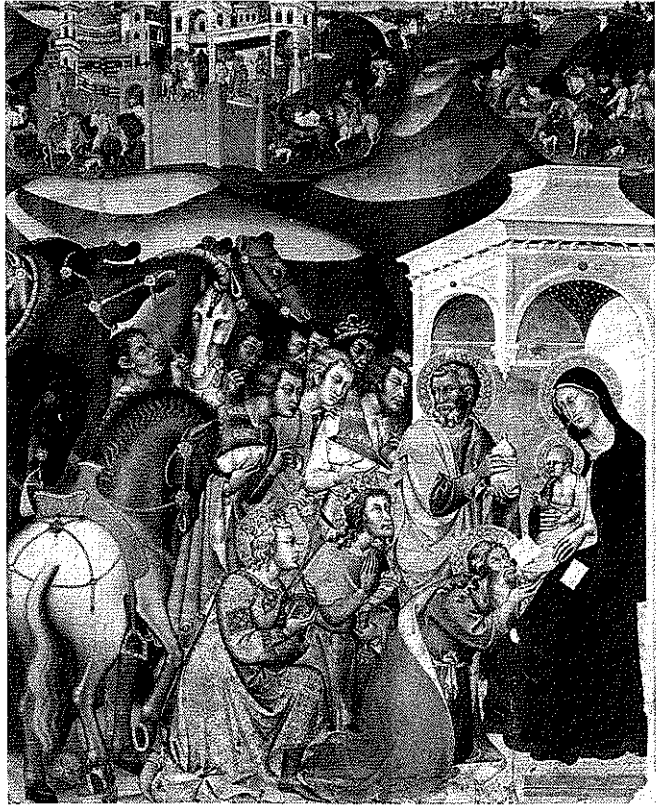
124. *Adoración de los Reyes.*—*Masaccio*



125. Adoración de los Reyes.—Gentile da Fabriano



126. Adoración de los Reyes.—Detalle.—Gentile da Fabriano

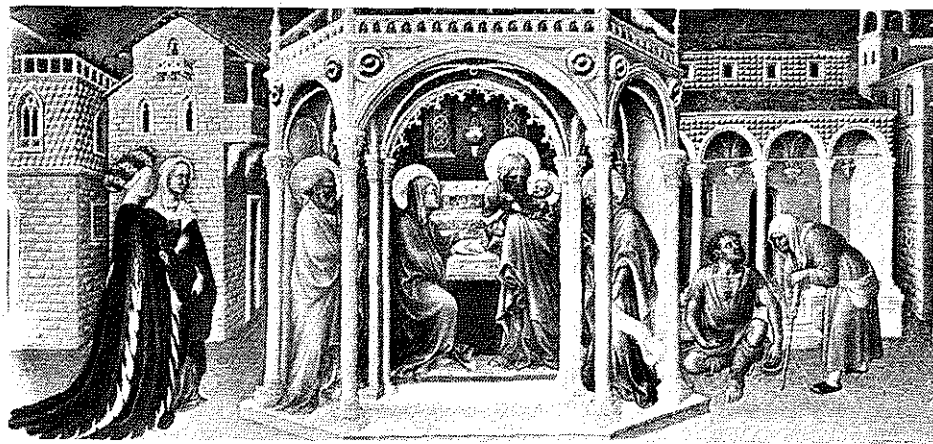


127. Adoración de los Reyes.—  
Bartolo di Fredi



128. Adoración de los Reyes.—Herma-  
nos Limbourg





129. Presentación en el Templo.—Gentile da Fabriano



130. Los cuatro santos escultores en su taller.—Nanni di Banco



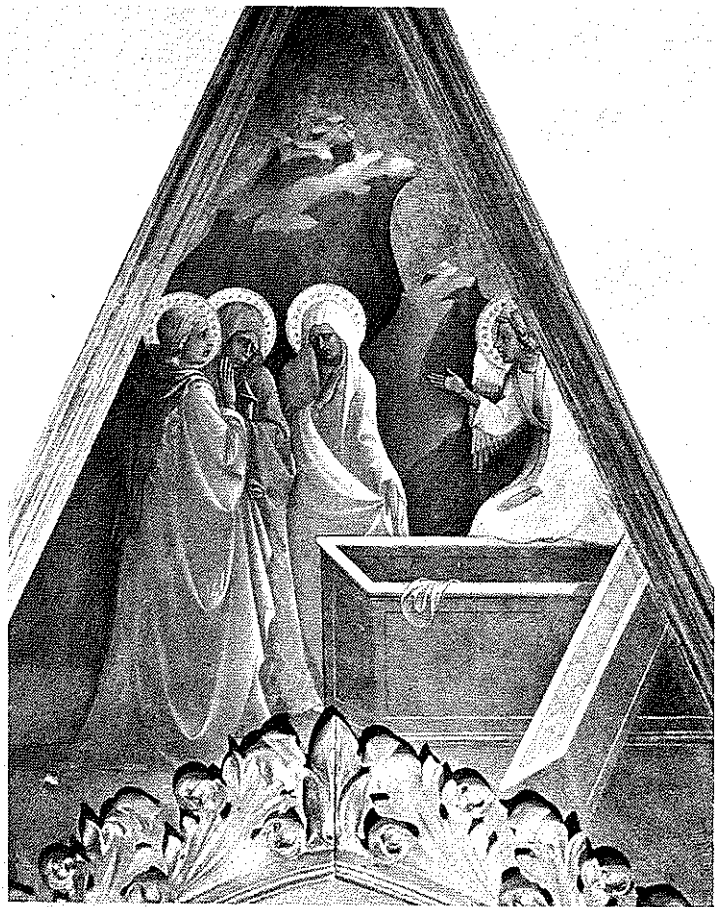
131. La huida a Egipto.—Gentile da Fabriano



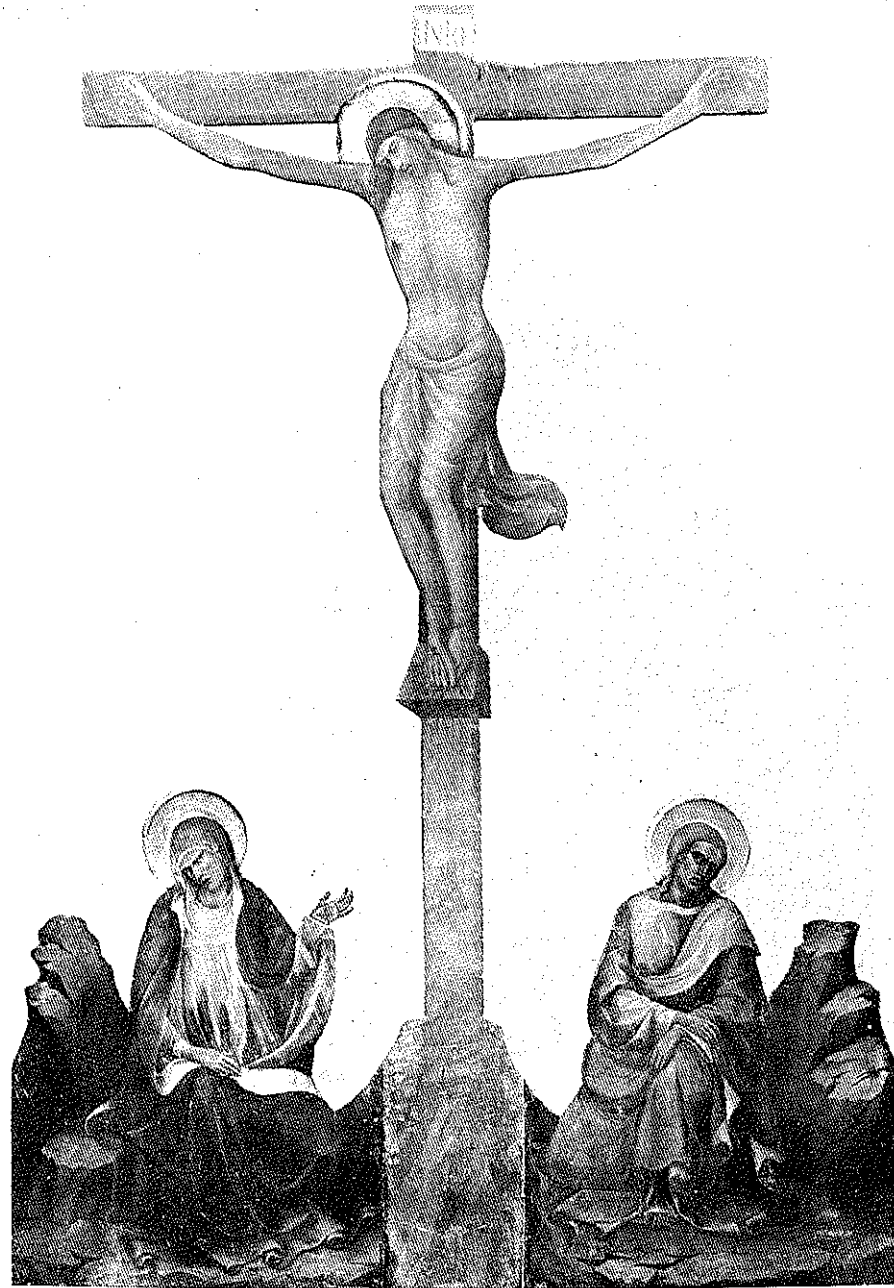
132. La huida a Egipto.—Lorenzo Monaco



133. Virgen de la Humildad con ángeles.—Maestro de las Madonnas

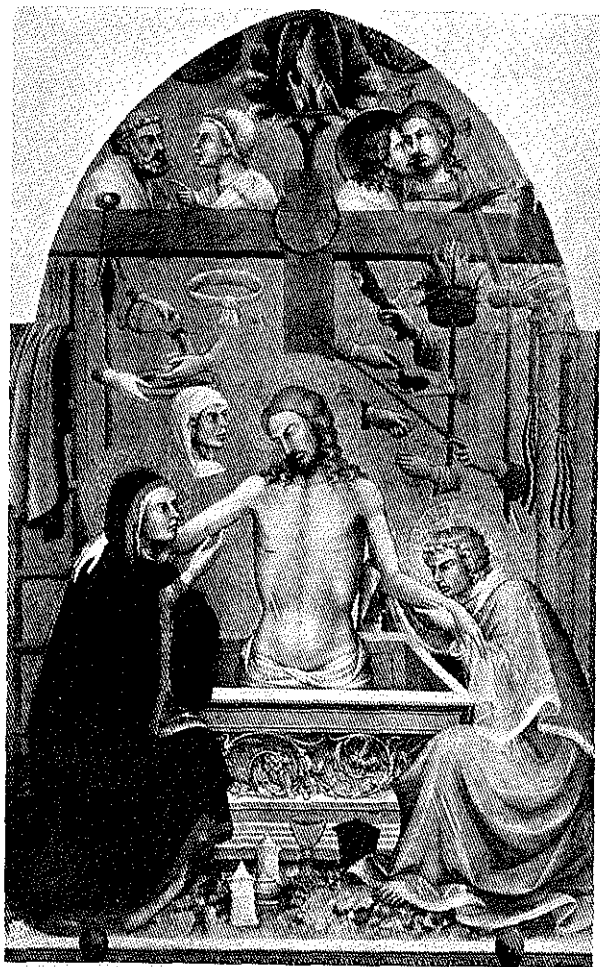


134. *Las Marías en el sepulcro.*—Lorenzo Monaco

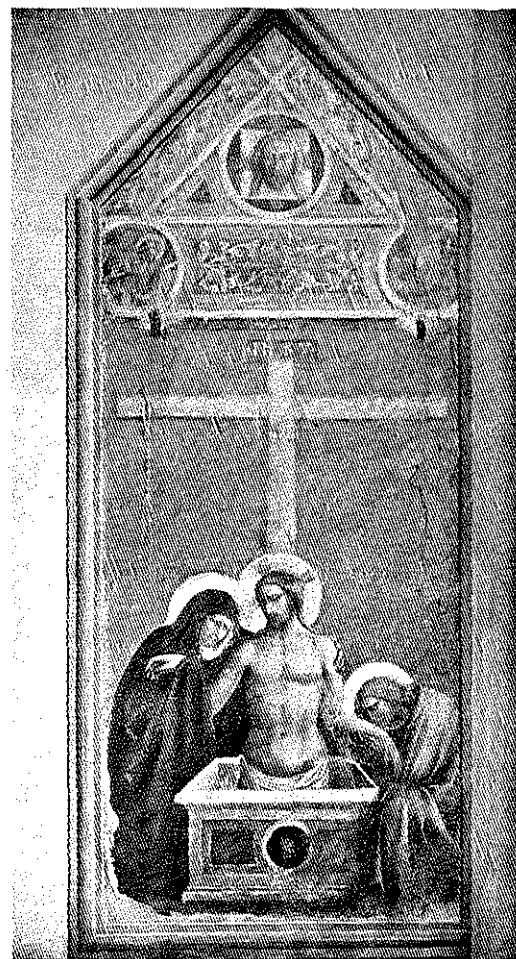


135. *Crucifixión.*—Lorenzo Monaco

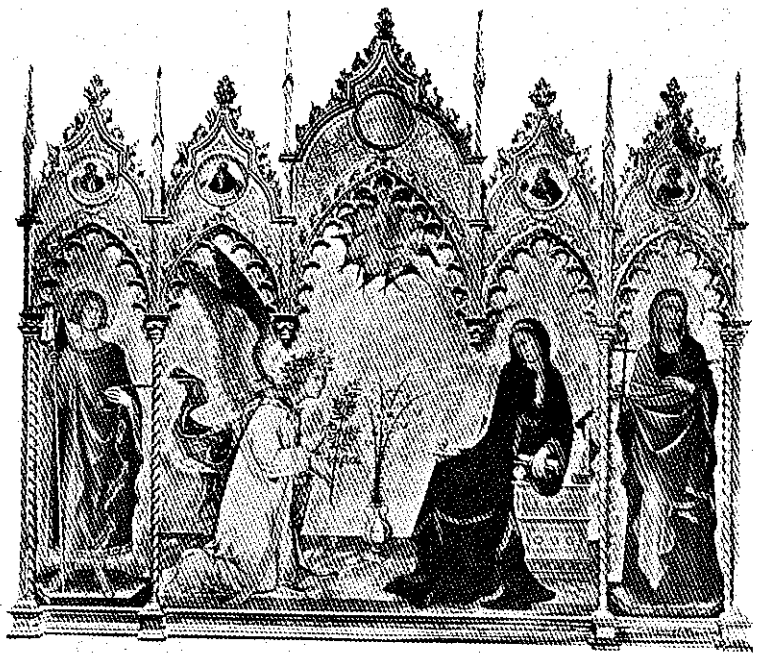




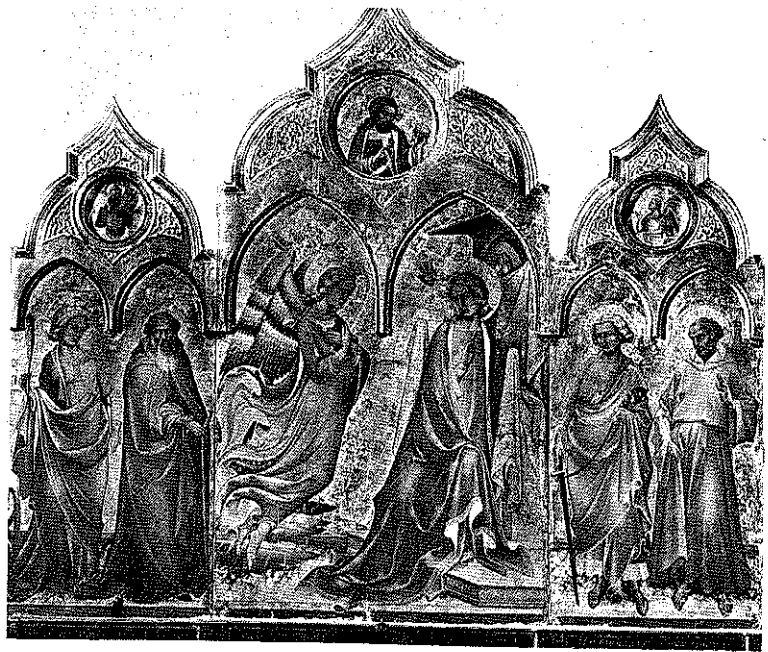
136. *El varón de Dolores.*—Lorenzo  
Monaco



137. *El varón de Dolores.*—Masolino



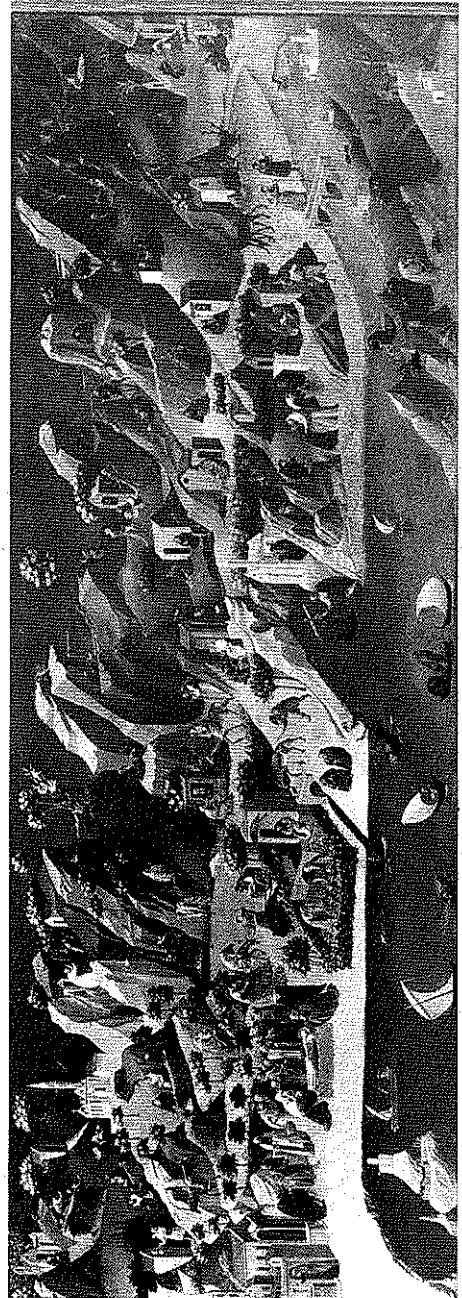
138. *La Anunciación.*—*Simone Martini*



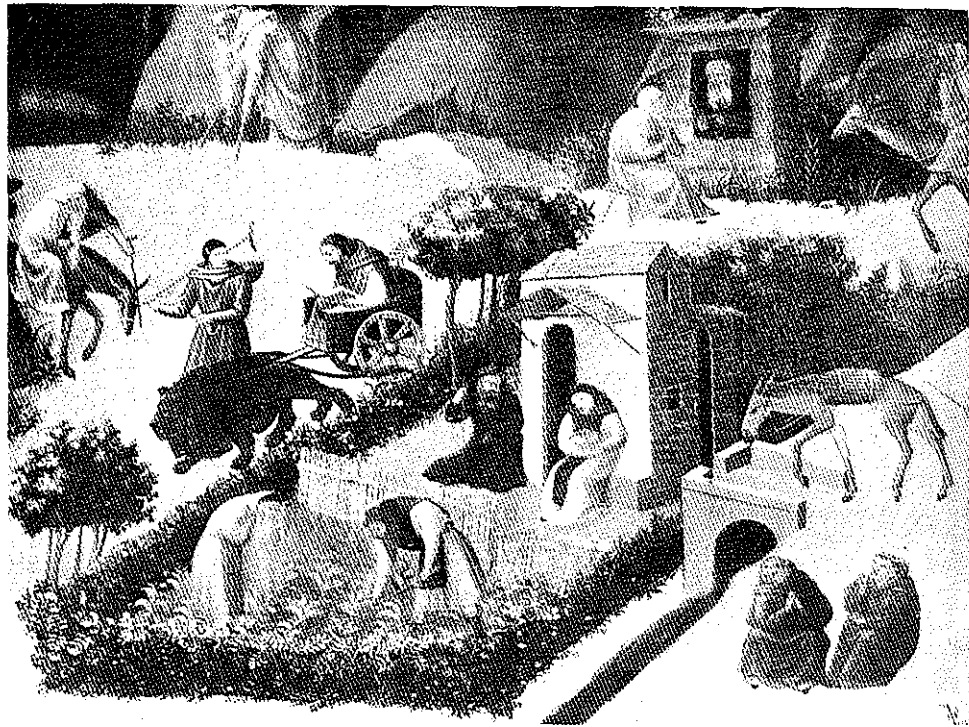
139. *La Anunciación.*—*Lorenzo Monaco*



140. *Escenas de la vida de San Onofre.*—*Lorenzo Monaco*



141. *La Tiberida.*—*Gherardo Starnina*



142. *La Tebaida.*—Gherardo Starnina



143. *Profeta.*—Lorenzo Monaco

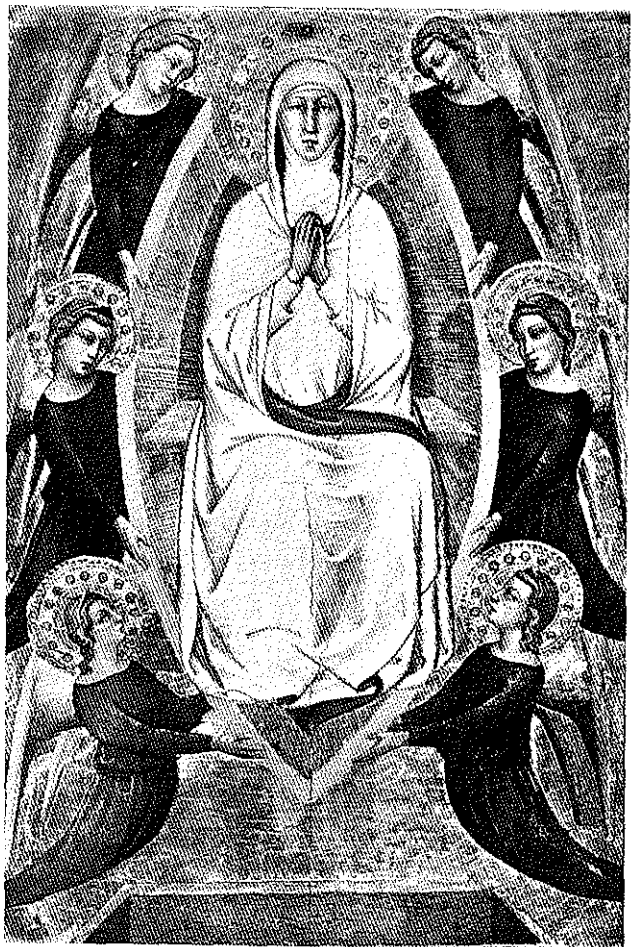


144. Flores del marco de  
la Adoración de los  
Reyes. — Gentile  
da Fabriano

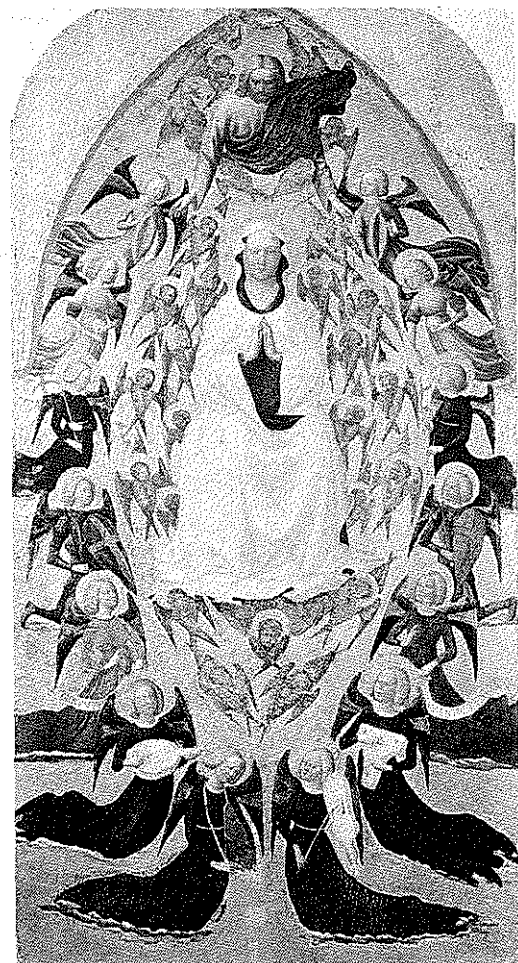


145. Viaje de los tres Magos. — Lorenzo Monaco





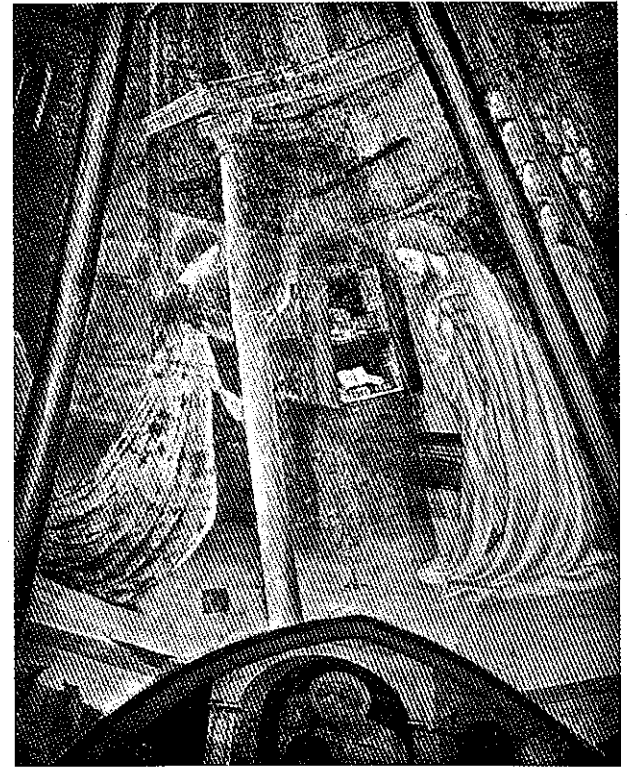
146. *La Asunción.*—Agnolo Gaddi  
(?)



147. *La Asunción.*—Masolino

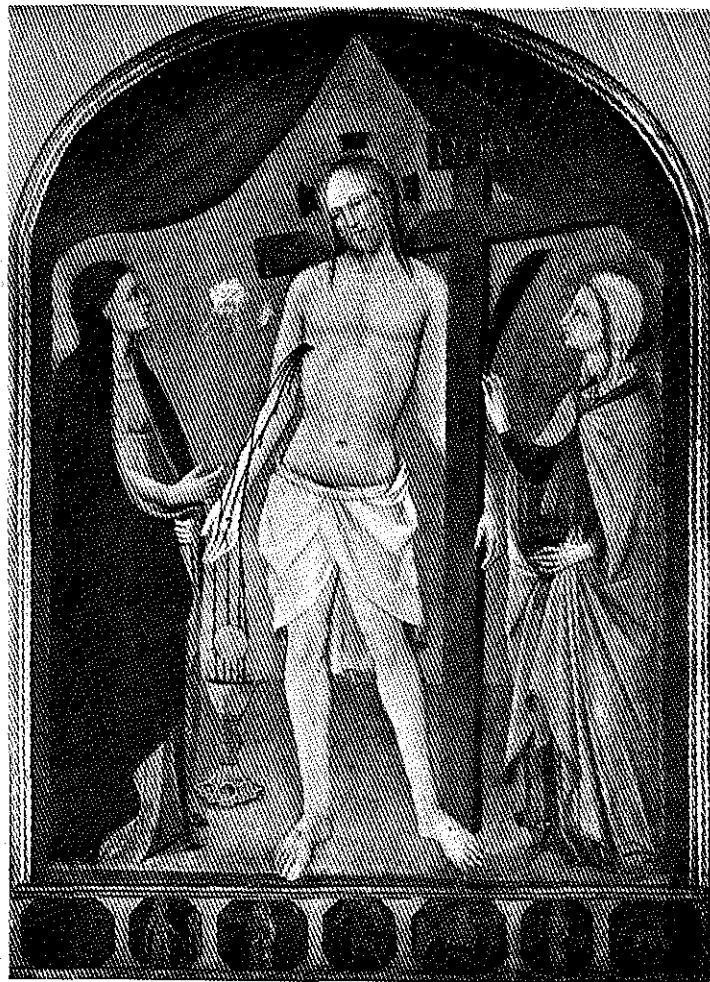


148. Herodias recibiendo la cabeza del Bautista.—Masolino

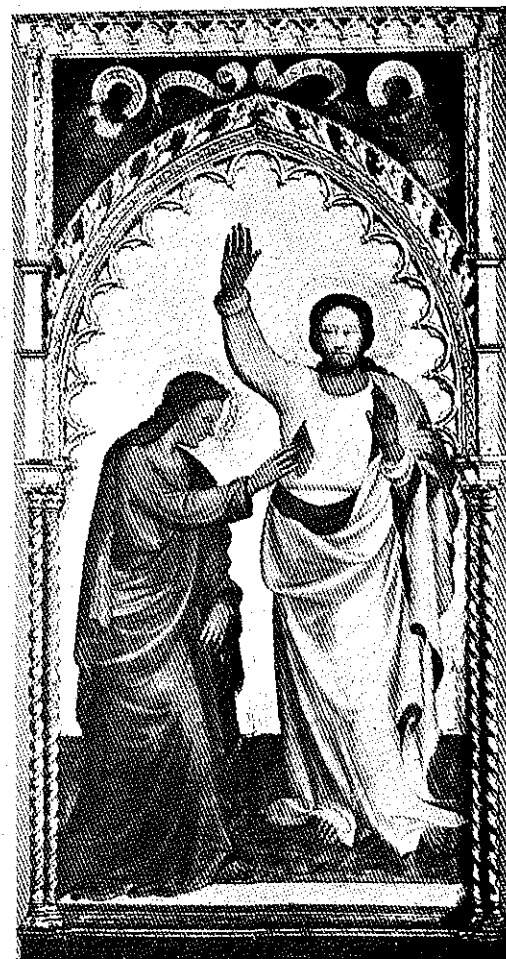


149. La Anunciación.—Masolino

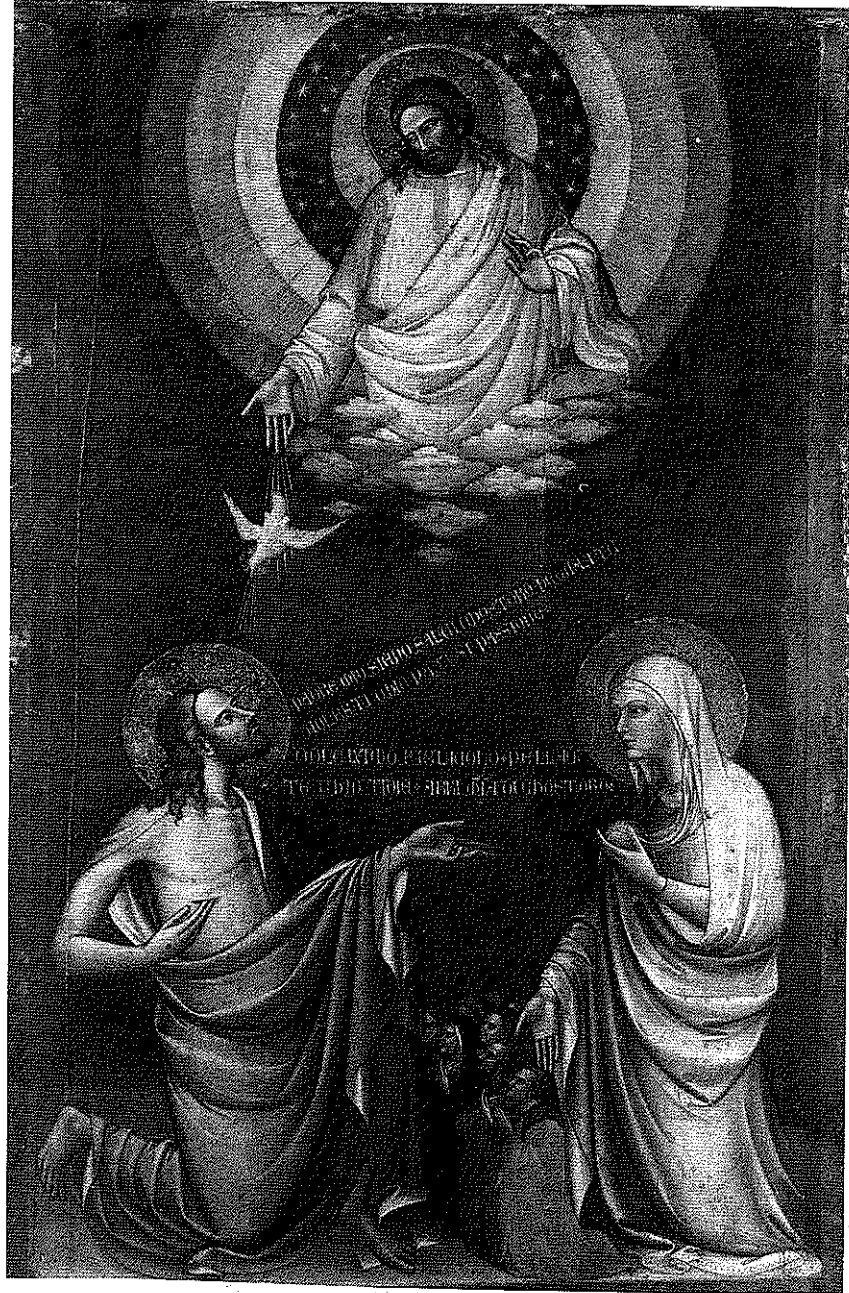




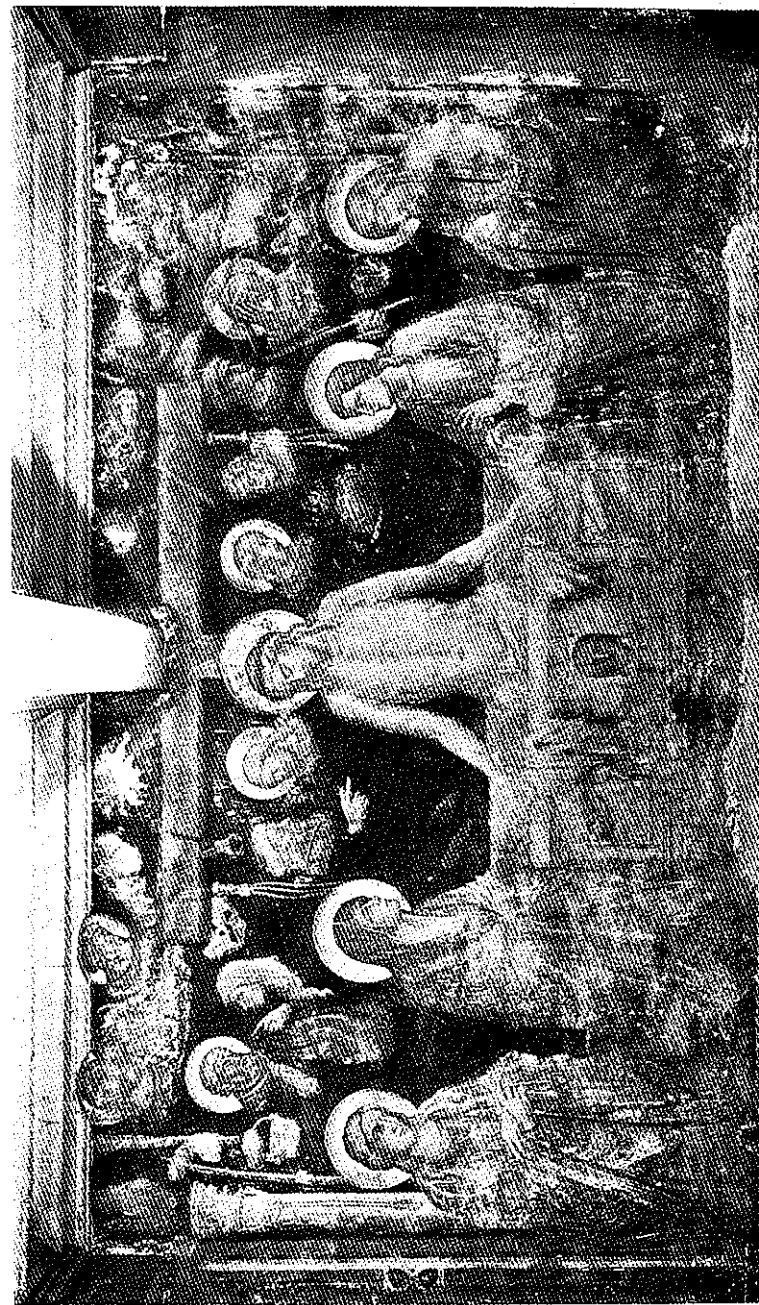
150. *El varón de Dolores entre la Virgen y Santa Lucía*



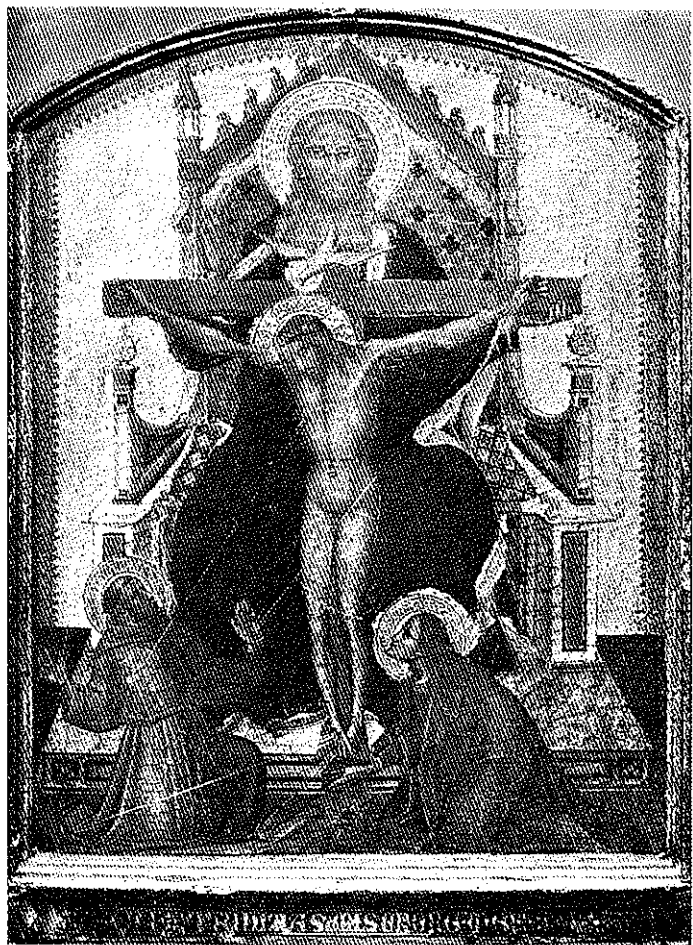
151. *Incredulidad de Santo Tomás.—Maestro de la Crucifixión Griggs*



152. *Intercesión de Cristo y la Virgen.*—Niccolò Gerini ...



153. *El sufrimiento de Dolores.*—Martiño di Narido

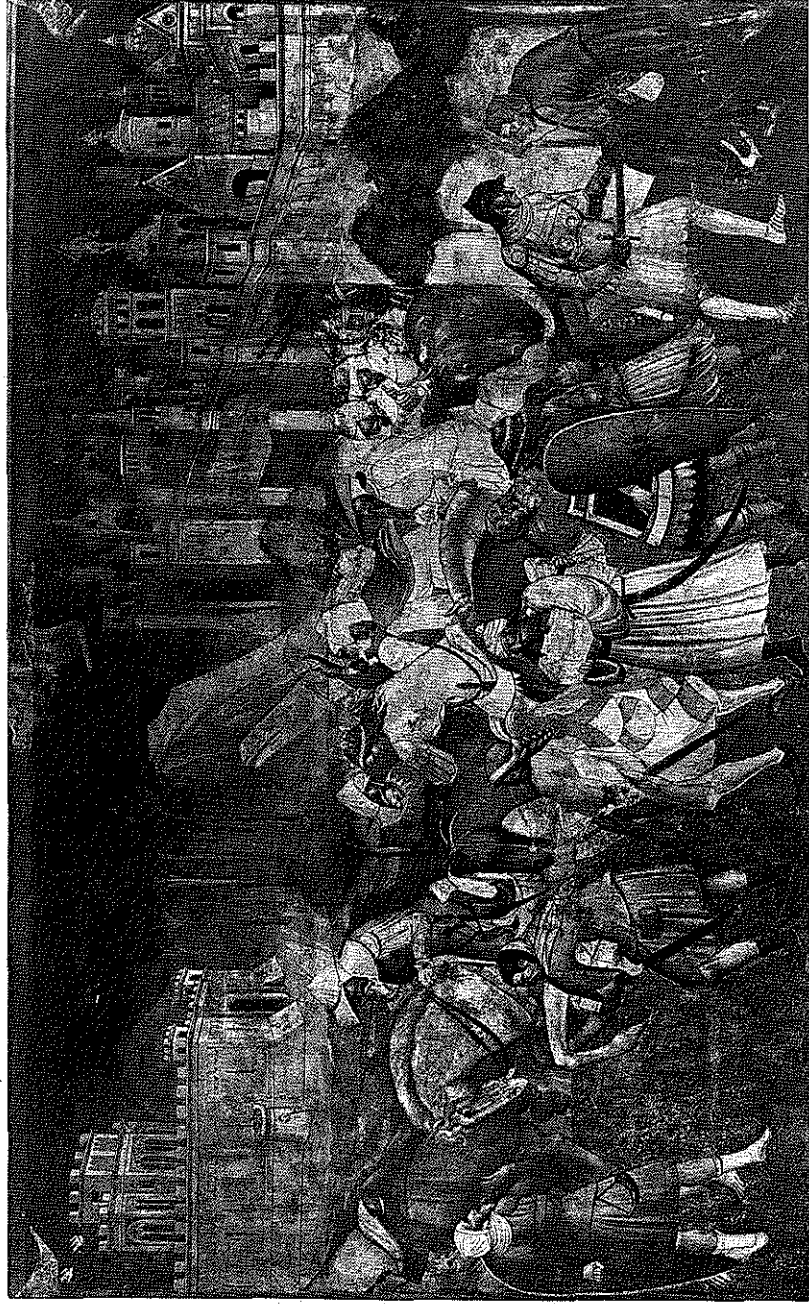


154. *La Trinidad, San Francisco y La Magdalena.*—*Mariotto di*

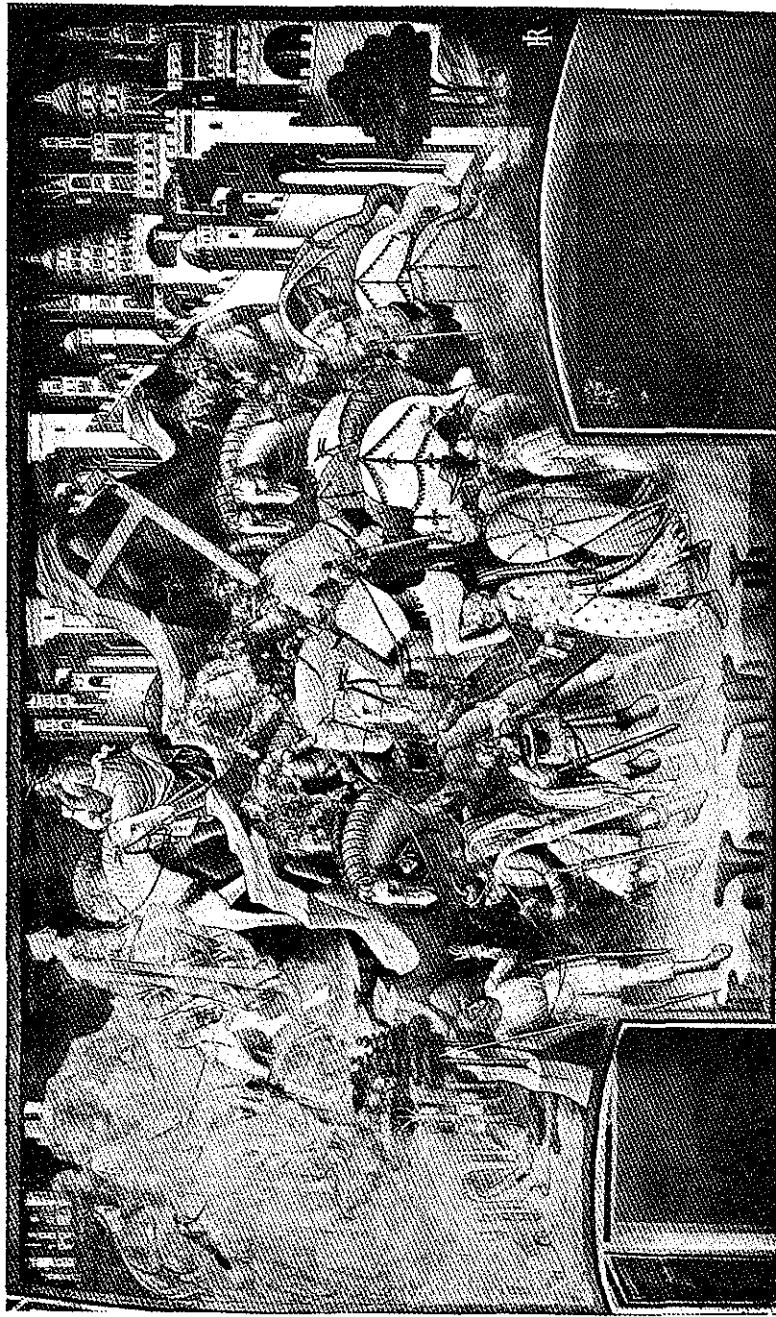


155. *La Virgen y el Niño con ángeles.*—*Francesco d'Antonio*





156. El Rey Cosroes sale de Jerusalén llevando la cruz. — Agrícola Gaddi



157. El Rey Cosroes sale de Jerusalén llevando la cruz. — Cerri di Francero



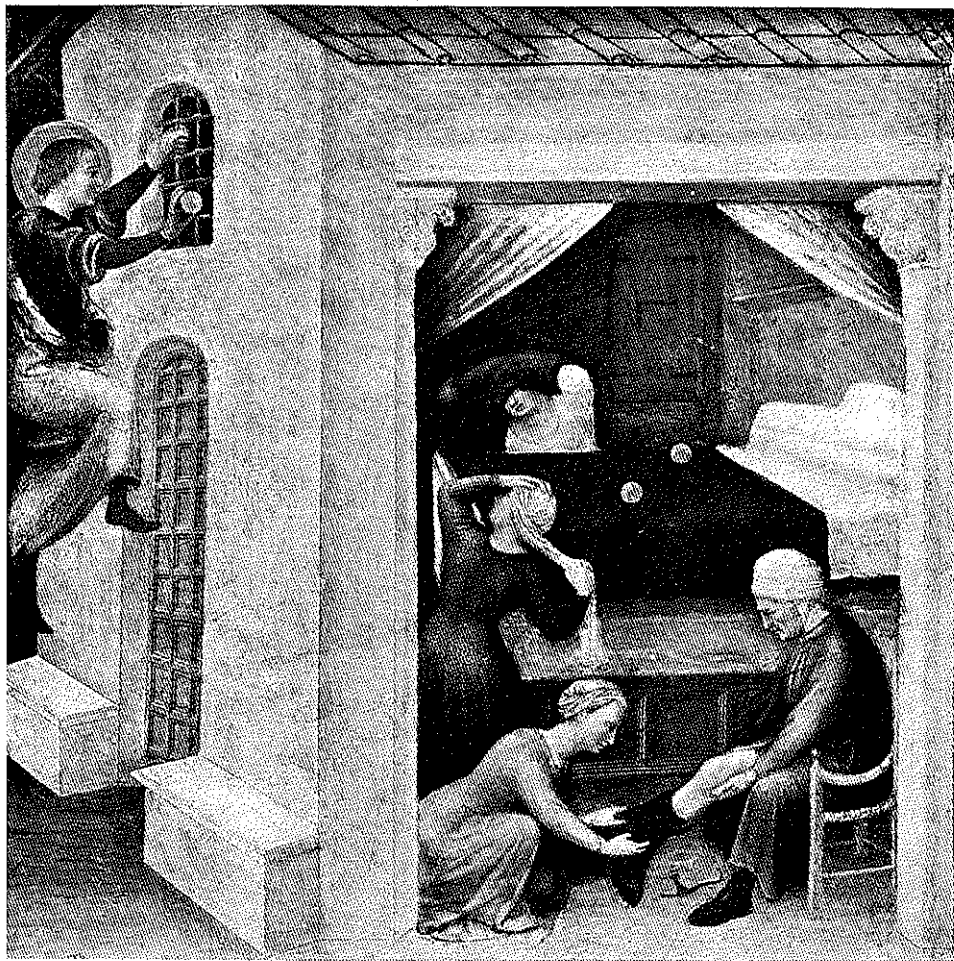
158. San Francisco recibiendo los estigmas.—Cenni di Francesco



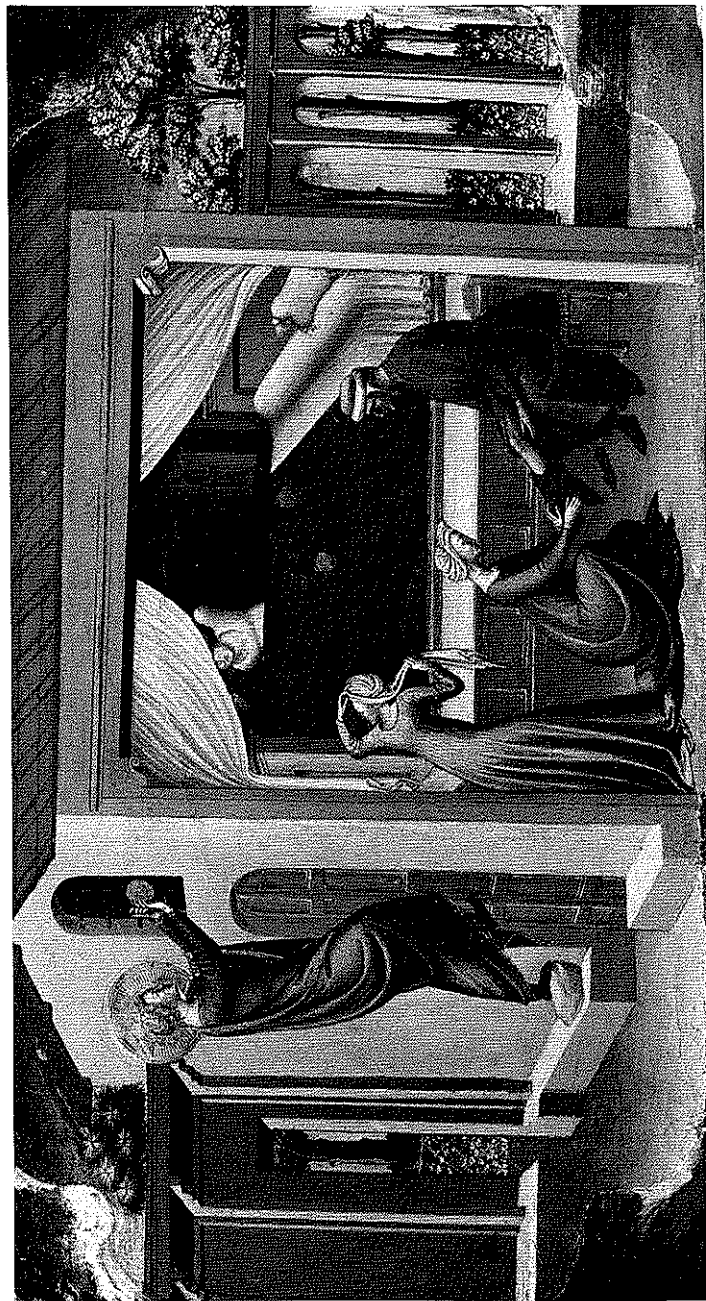
159. San Pedro distribuyendo dignidades eclesiásticas.—Giovanni dal Ponte



160. La Natividad.—Bicci di Lorenzo

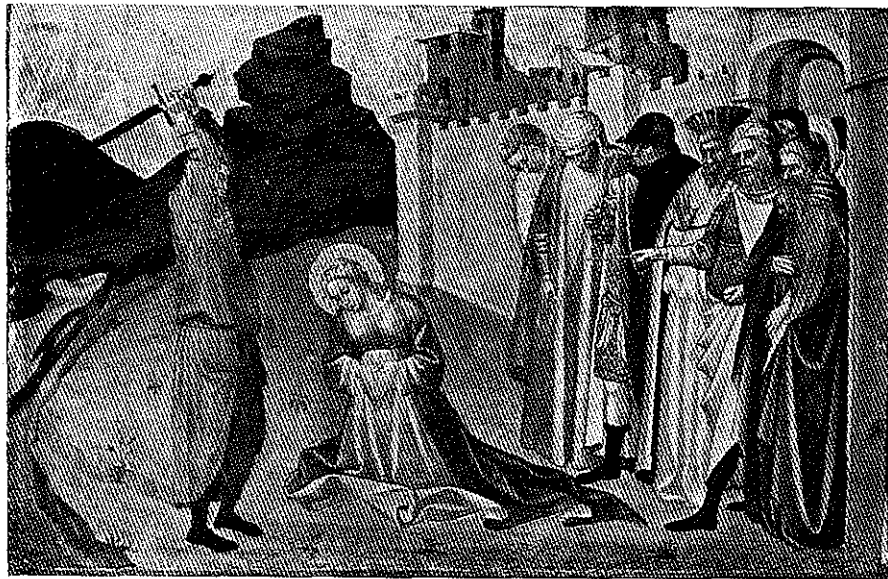


161. San Nicolás salvando a tres muchachas.—Gentile da Fabriano

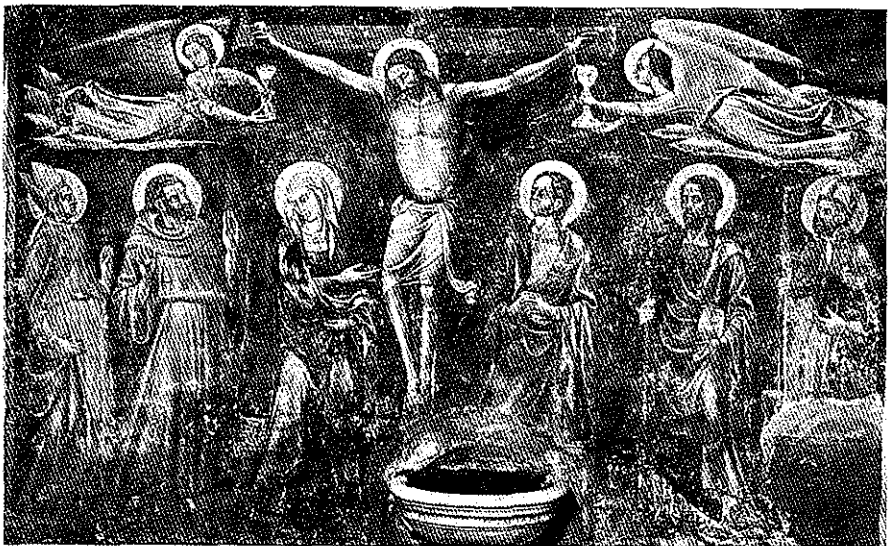


162. San Nicolás salvando a las muchachas.—Bitti di Lorenzo

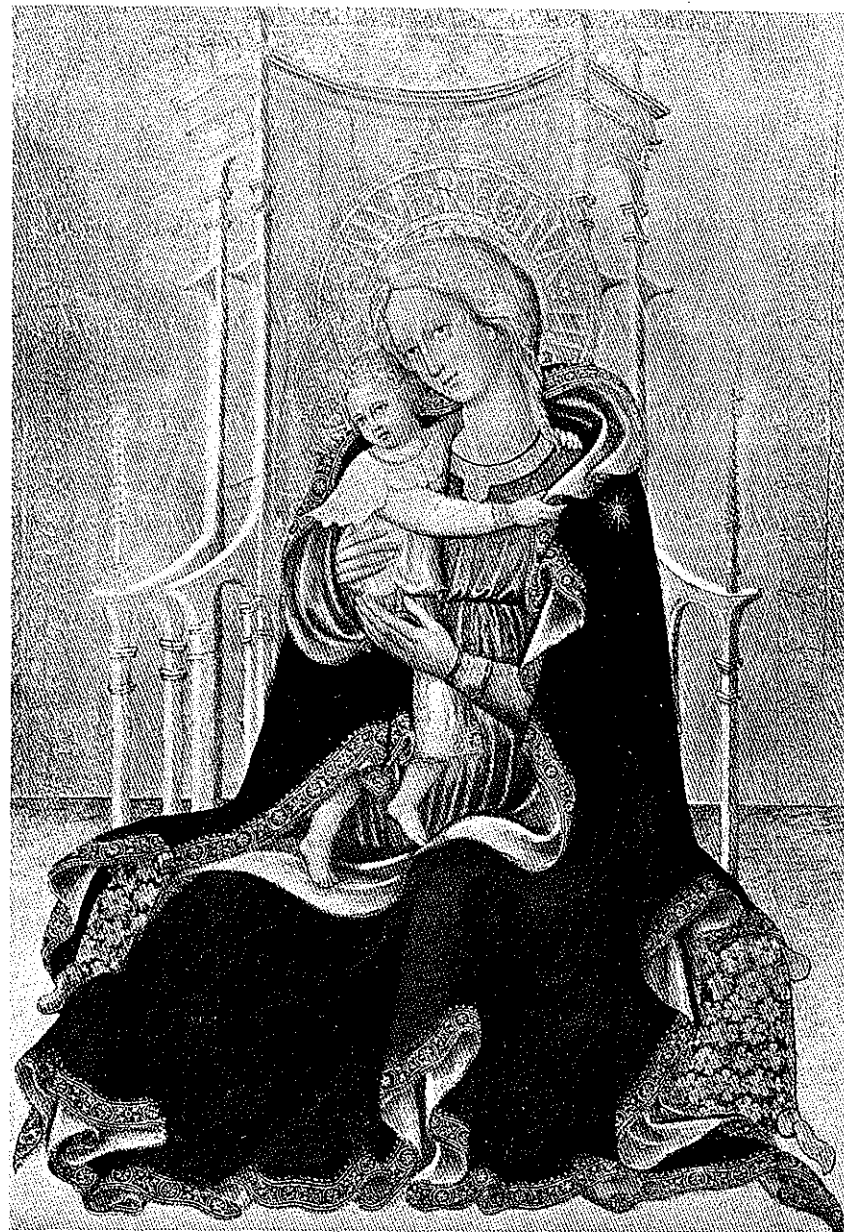




163. Decapitación de Santa Catalina.—Maestro del Bambino Vispo



164. Crucifixión.—Francesco d'Antonio



165. La Virgen con el Niño.—Maestro del Juicio de Paris



166. *Virgen de la Humildad con ángeles y santos.*—Cenni di Francesco



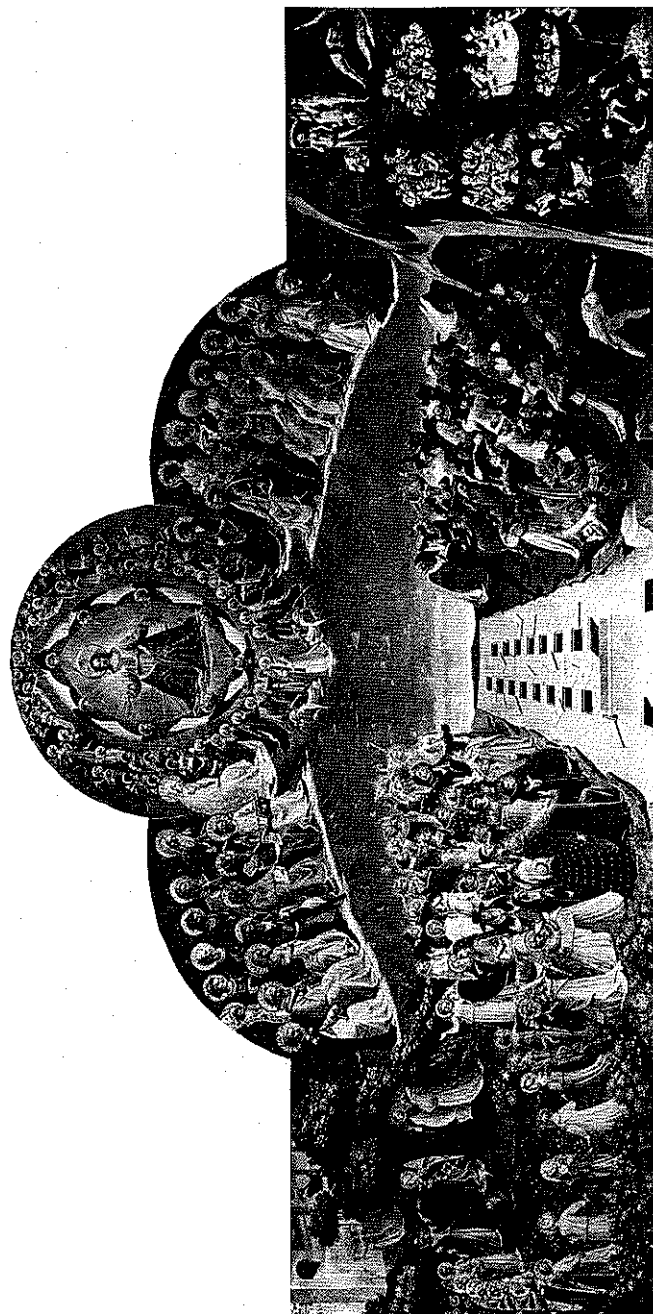
167. *Santa Catalina.*—Maestro de la Madonna Strauss



168. *San Francisco.*—Maestro de la Madonna Strauss



169. Santos y beatos de la orden dominicana.—Fra Angelico

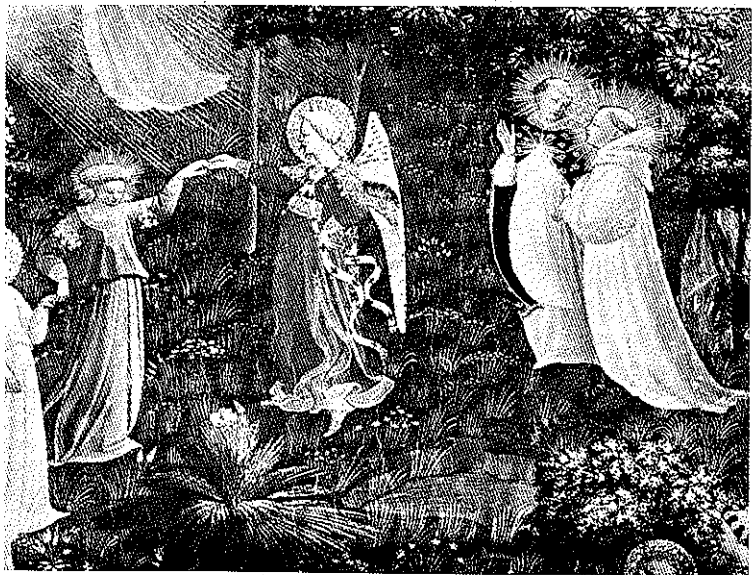


170. El Juicio Final.—Fra Angelico





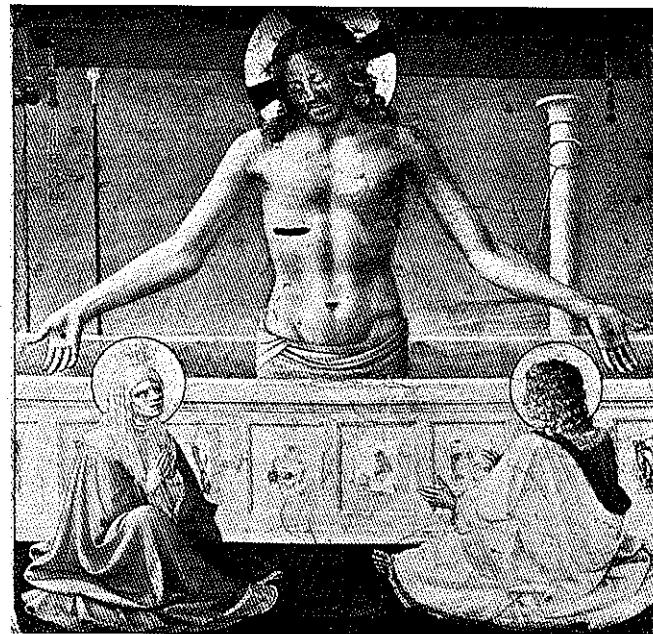
171. *La Anunciación.*  
*Fra Angelico*



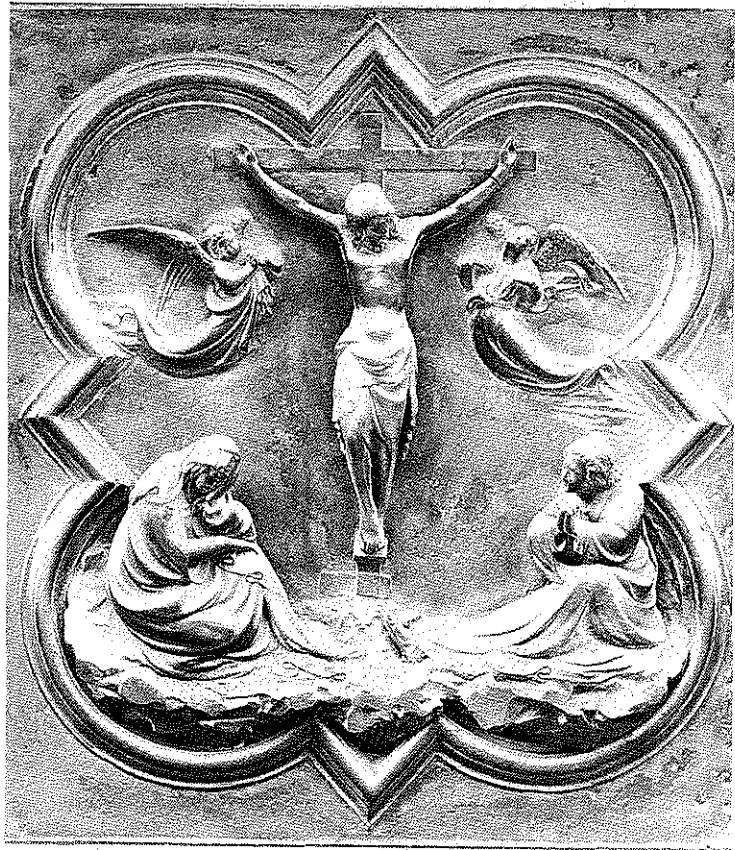
172. *El Juicio Final.*  
*Detalle.—Fra Angelico*



173. *Visión de Santo Domingo.—Fra Angelico*



174. *El varón de Dolores.—Fra Angelico*



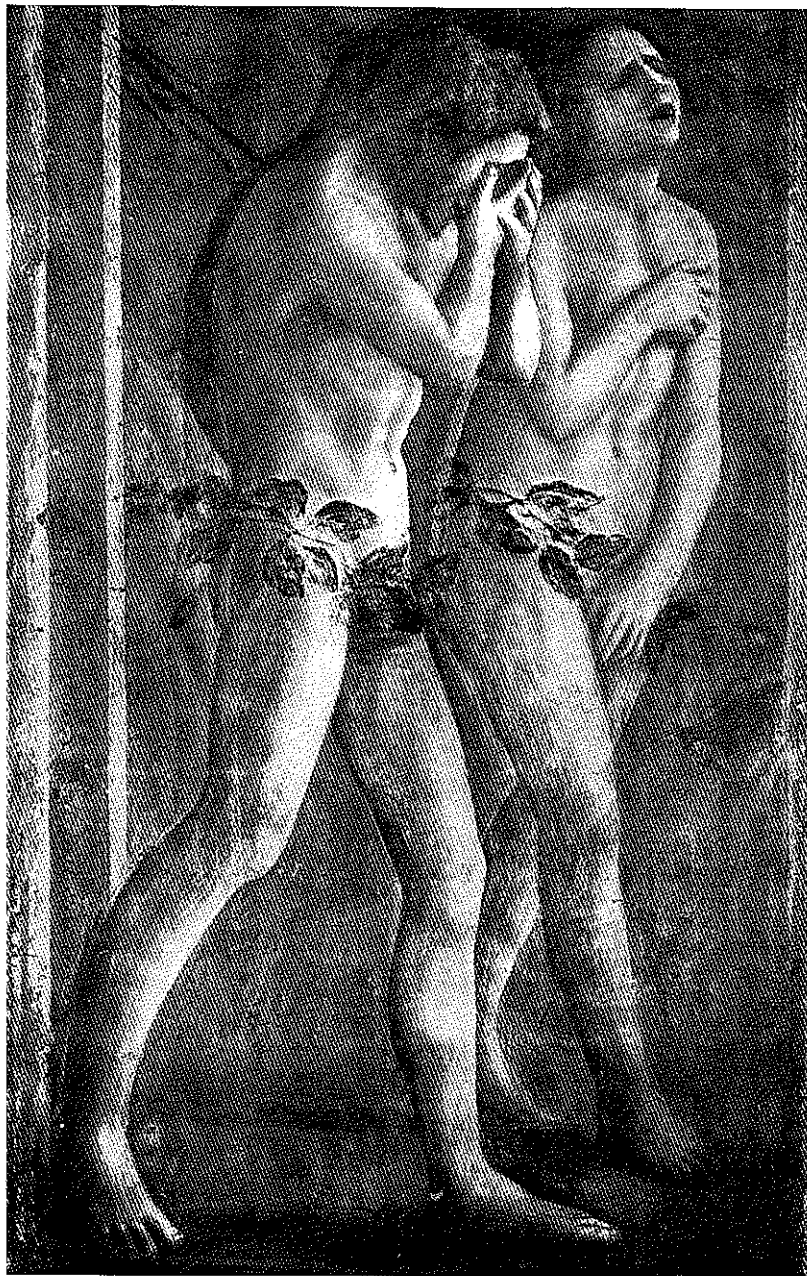
175. *Crucifixión.*—Lorenzo Ghiberti



176. *Expulsión de Ager.*—Maestro del Juicio de París



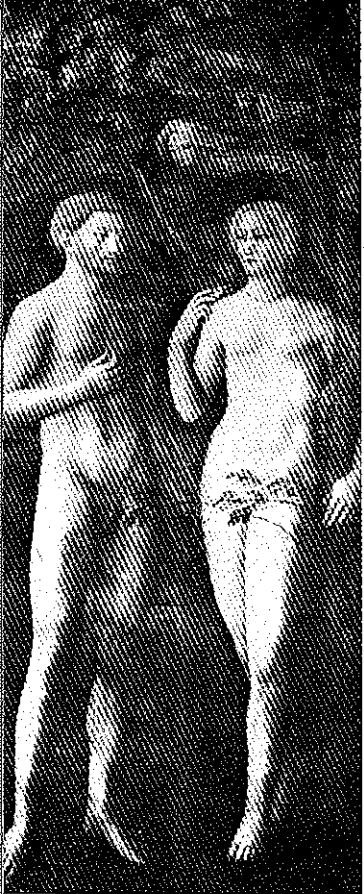
177. Creación de Adán. — Paolo Uccello



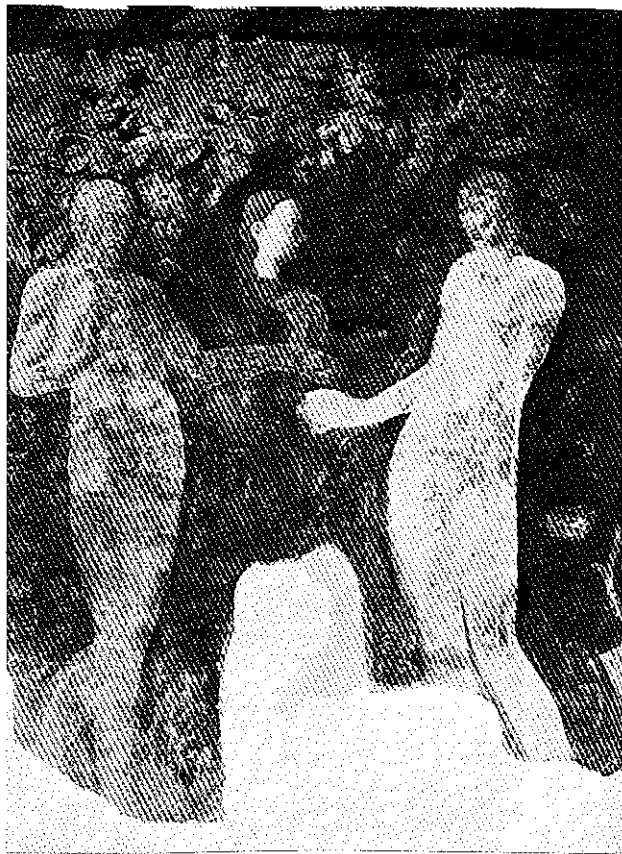
178. Expulsión del Paraíso. — Masaccio



179. *Caída de Adán y Eva.*—Masolino



180. *Caída de Adán y Eva.*—Paolo Uccello



181. *La Virgen de la Humildad.*—Filippo Lippi



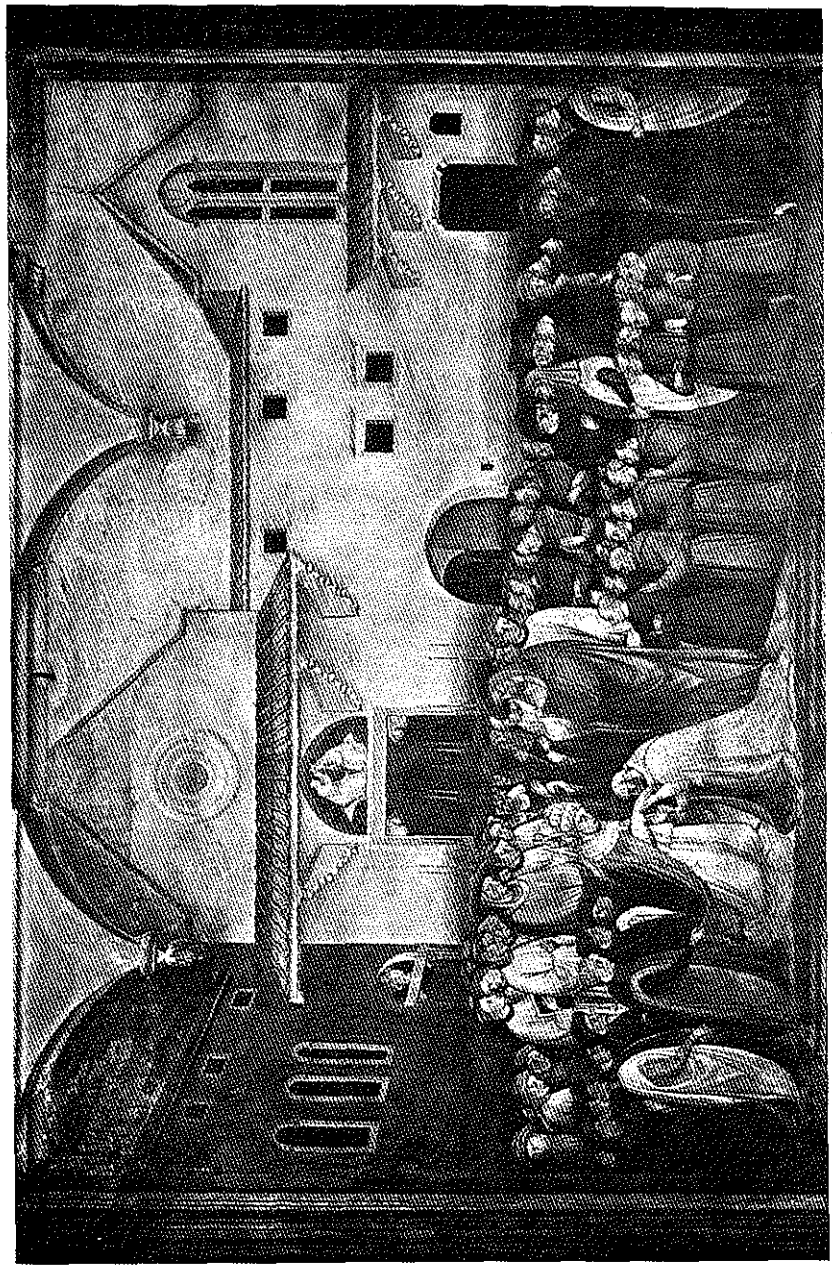
182. Plato con un nacimiento



183. Fundación de Alejandría por el Papa Alejandro III.—Spinello Aretino



184. El Papa Alejandro III bendiciendo al Emperador. — Spinello Aretino

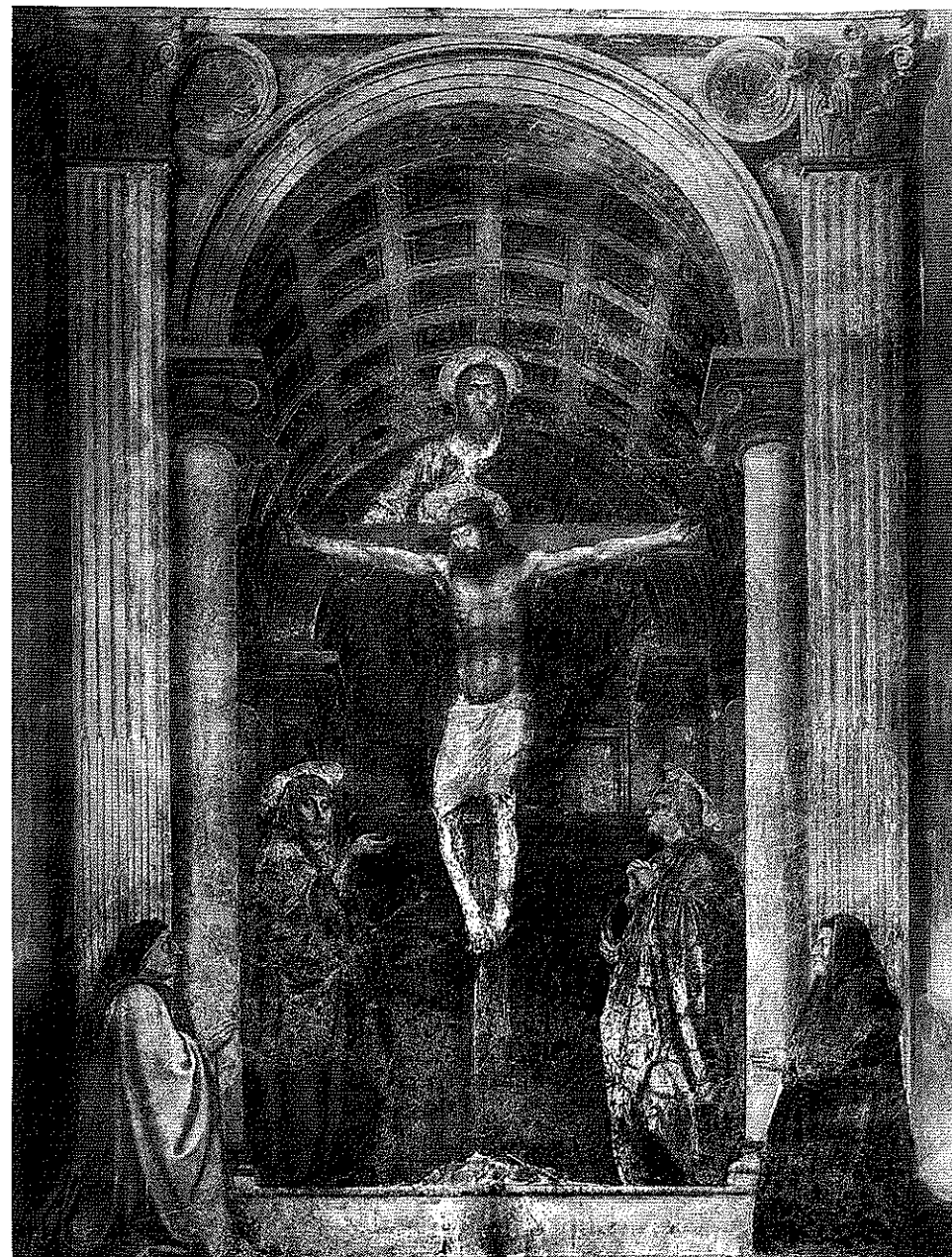


185. Consagración de la Iglesia de San Egidio por el Papa Martín V. — Bieri di Lorenzo

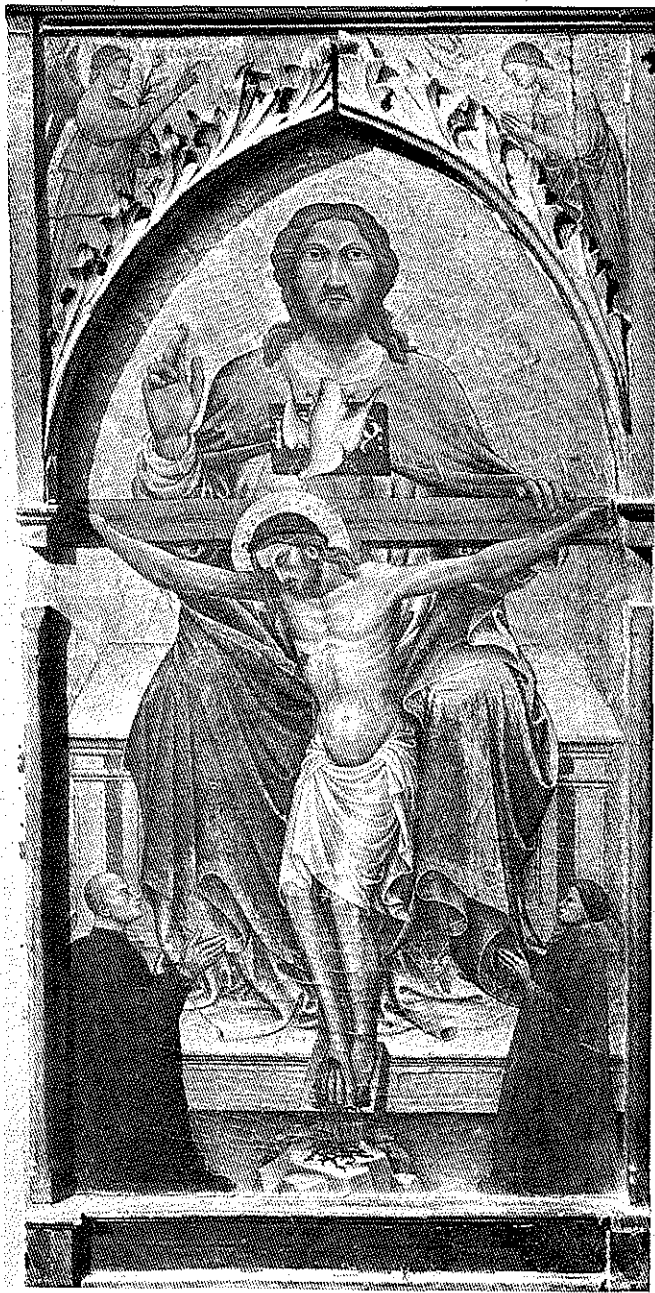




186. Vida de los carmelitas bajo la nueva regla.—Detalle.—Filippo Lippi



187. La Trinidad con la Virgen, San Juan y donantes.—Masaccio

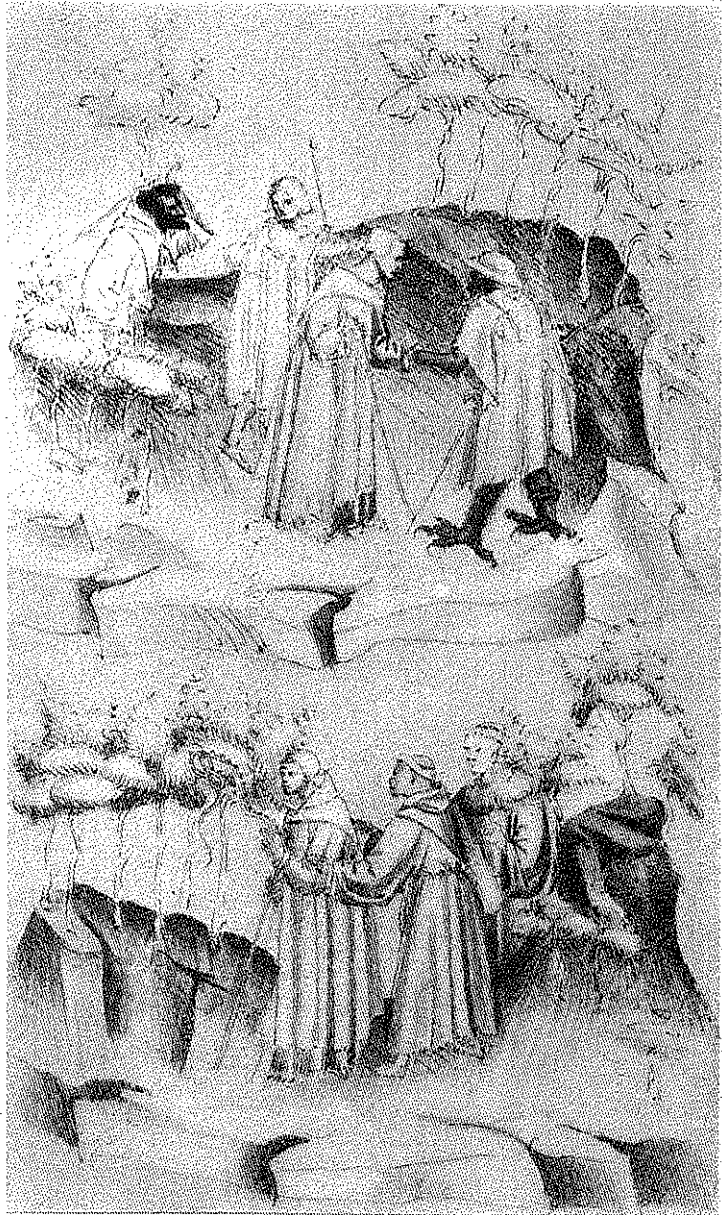


188. *La Trinidad con donantes.*—  
*Mariotto di Nardo*

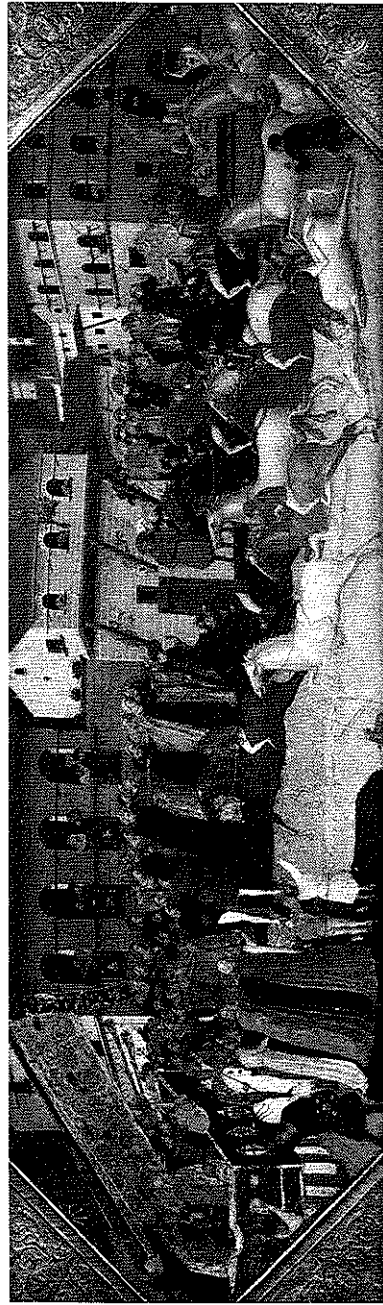


189. *Retrato de hombre.*—*Masaccio*





190. El dominico Pedro de Croce haciendo frente al demonio y a las serpientes



191. Carrera del palio en Florencia. — Rossetto di Jacopo



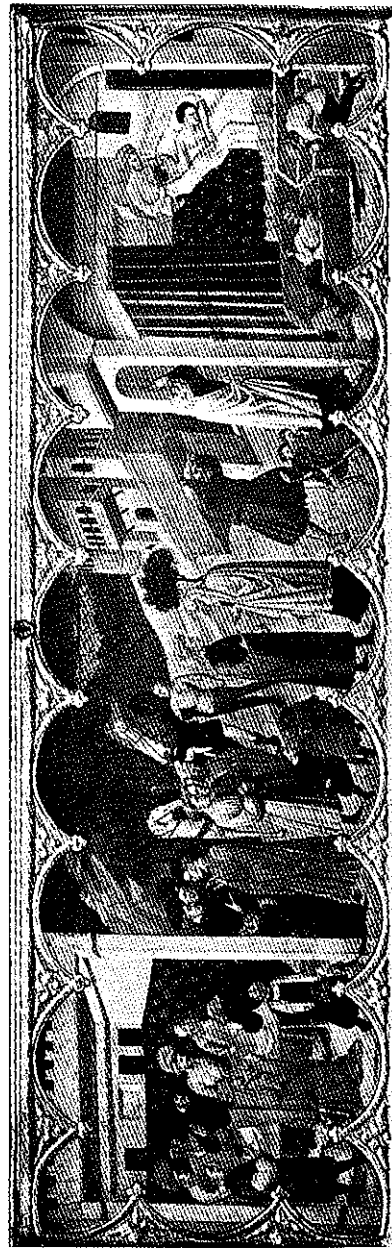
192. Fiesta campitella. — Rossetto di Jacopo



193. *Plato nupcial.*—Mariotto di Nardo



194. *Las artes liberales.*—Giovanni dal Ponte



195. *Ilustración para el «Decamerón» de Boccaccio.*—Rosillo di Jacopo



196. *Monjes cantando.*—Miniatura



197. *El rapto de Helena.*—Maestro del Juicio de Paris



198. *Enamorados en un jardín*



199. Juicio de Paris.—Maestro del Juicio de Paris

## Teoría e Historia del arte

ALBERS, Josep  
*La interacción del color*  
AF 1

ALCINA, FRANCH, José  
*Arte y antropología*  
AF 28

ARCE, Javier  
*Funus imperatorum: los  
funerales de los emperadores  
romanos*  
AF 68

ARNHEIM, Rudolf  
*Arte y percepción visual*  
AF 3  
*Hacia una psicología del arte  
Arte y entropía*  
AF 13

*El poder del centro*  
*Estudios sobre la composición en las  
artes visuales*  
AF 45

BOCK, Manfred; y otros  
*De Stijl, 1917-1931*  
*Visiones de Utopía*  
AF VI

BURCKHARDT, Titus  
*La civilización hispano-árabe*  
AU 175

CASTEDO, Leopoldo  
*Historia del arte  
iberoamericano*

CIRICI PELLICER, Alexandre  
*Arte catalán*  
BCC

CLARK, Kenneth  
*Civilización*  
LB 715  
*El desnudo*  
*Un estudio de la forma ideal*  
AF 18

*Leonardo da Vinci*  
AF 52

DE MICHELI, Mario  
*Las vanguardias artísticas del  
siglo XX*  
AF 7

FATAS, Guillermo y BORRAS,  
Gonzalo M.  
*Diccionario de términos de  
arte y elementos de  
arqueología y numismática*  
LB 1292

FOCILLON, Henri  
*El año mil*  
LB 28

*Arte de Occidente*  
*La Edad Media románica y gótica*  
AF 69

FRANCASTEL, Pierre  
*Sociología del arte*  
LB 568

FREUD, Sigmund  
*Psicoanálisis del arte*  
LB 224

GIEDION, Sigfried  
*El presente eterno* (2 vols.)  
AF 16 y 22

GOMBRICH, E. H.  
*Historia del arte*  
AF 5

*La imagen y el ojo*  
*Nuevos estudios sobre la psicología de  
representación pictórica*  
AF 65

*El legado de Apelles*  
*Estudios sobre el arte del  
Renacimiento, I*  
AF 23

*Imágenes simbólicas*  
*Estudios sobre el arte del  
Renacimiento, II*  
AF 34

*Norma y forma*  
*Estudios sobre el arte del  
Renacimiento, III*  
AF 39

*Nuevas visiones de viejos  
maestros*  
*Estudios sobre el arte del  
Renacimiento, IV*  
AF 62

GRABAR, André  
*Las vías de la creación en la  
iconografía cristiana*  
AF 49

HALE, J. R.  
*Enciclopedia del Renacimiento  
italiano*  
AD

HALL, James  
*Diccionario de temas y  
símbolos artísticos*  
Introducción de Kenneth Clark  
AD

HONOUR, Hugh  
*El romanticismo*  
AF 20



KANDINSKY, Wassily  
*Cursos de la Bauhaus*  
Prefacio de Philippe Sers  
AF 11

LODDER, Christina  
*El constructivismo ruso*  
AF VII

MARAVALL, José Antonio  
*Velázquez y el espíritu de la modernidad*  
AU 489

MARCHAN FIZ, Simón  
*La estética en la cultura moderna*  
AF 64

PÄCHT, Otto  
*Historia del arte y metodología*  
AF 60

*La miniatura medieval*  
AF VII

PANOFSKY, Erwin  
*Estudios sobre iconología*  
AU 12

*Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*  
AU 121  
*El significado en las artes visuales*  
AF 4

ROBERTSON, Martin  
*El arte griego*  
AF 50

SATUE, Enric  
*El diseño gráfico*  
AF

SCHAPIRO, Meyer  
*Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el cristianismo primitivo y la Edad Media*  
AF 59  
*Estudios sobre el románico*  
AF 40

SCHMUTZLER, Robert  
*El modernismo*  
AF 12

SEBASTIAN, Santiago  
*Contrarreforma y barroco*  
*Lecturas iconográficas e iconológicas*  
Prólogo de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos  
AF 21

SCHOENBERG, Arnold y  
KANDISKY, Wassily  
*Cartas, cuadros y documentos de un encuentro extraordinario*  
AM 34

STANGOS, Nikos  
*Conceptos de arte moderno*  
AF 53

TORRES GARCIA, Joaquín  
*Universalismo constructivo*  
AF 42-43

WESTHEIM, Paul  
*Arte antiguo de México*  
AF 67  
*Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*  
AF 63

WICK, Rainer  
*La pedagogía de la Bauhaus*  
AF 54

WÖLFFLIN, Heinrich  
*El arte clásico*  
*Una introducción al Renacimiento italiano*  
AF 26

## Arquitectura y Escultura

KLEE, Paul  
*Diarios, 1898-1918*  
Edición de Félix Klee  
AF 61

PALOMINO, Antonio  
*Vidas*  
Edición de Nina Ayala Mallory  
AF 56

PANOFSKY, Erwin  
*Vida y arte de Alberto Durero*  
AF 27

REWALD, John  
*El postimpresionismo*  
*De Van Gogh a Gauguin*  
AF 31

ROSENBERG, Jakob  
*Rembrandt. Vida y obra*  
AF 58

ROWLEY, George  
*Principios de la pintura china*  
AF 15

SAGER, Peter  
*Nuevas formas de realismo*  
AF 19

SUREDA, Joan  
*La pintura románica en Cataluña*  
(También edición en catalán)  
AF 17  
*La pintura románica en España*  
AF 47

TOLNAY, Charles de  
*Miguel Angel. Escultor, pintor y arquitecto*  
AF 48

WETHEY, Harold E.  
*Alonso Cano*  
*Pintor, escultor y arquitecto*  
AF 35

WITTKOWER, Rudolf  
*La escultura: procesos y principios*  
AF 8

## Historia ilustrada de las formas artísticas

1. Oriente Medio  
LB 1016

2. Egipto  
LB 1028

3. Grecia  
LB 1045

4. Etruria y Roma  
LB 1056

5. El mundo cristiano (III-XI)  
LB 1073

6. El mundo bizantino (siglos IX-XV)  
LB 1084

7. El románico y los comienzos del gótico  
LB 1105

8. El gótico  
LB 1123

9. Asia, I: India, Pakistán, Afganistán, Nepal, Tíbet, Sri Lanka, Birmania  
LB 1153

10. Asia, II: Tailandia, Laos, Kampuchea, Indonesia  
LB 1178

11. Asia, III: Champa, Vietnam: Los gestos de Buda  
LB 1199

12. Asia, IV: China, Corea, Japón  
LB 1220

HELMAN, Edith  
*Trasfondo de Goya*  
AF 32



KANDINSKY, Wassily  
*Cursos de la Bauhaus*  
Prefacio de Philippe Sers  
AF 11

LODDER, Christina  
*El constructivismo ruso*  
AF VII

MARAVALL, José Antonio  
*Velázquez y el espíritu de la modernidad*  
AU 499

MARC  
*La estética moderna*  
AF 64

PÄCHT  
*Historia del método*  
AF 60

LA MITCHELL  
AF VII

PANOFSKY  
*Estudios de arte*  
AU 12

RENAISSANCE  
*en el arte*  
AU 12

EL SIGLO  
*visuales*  
AF 4

ROBERTO  
*El arte*  
AF 50

H

1. LI  
2. LI  
3. LI  
4. LI  
5. LI  
6. LI

7. *El románico y los comienzos del gótico*  
LB 1105

SATUE, Enric  
*El diseño gráfico*  
AF

SCHAPIRO, Meyer  
*Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el cristianismo primitivo y la Edad Media*  
AF 59

*Estudios sobre el románico*  
AF 40

UNIVERSIDAD CATOLICA DEL PERU  
BIBLIOTECA CENTRAL

N/6921.F58

ANTAL, F.

N.  
6921.F58  
A59  
1989



PUCP - BIBLIOTECA  
55543101396417



12. *Asia, IV: China, Corea, Japón*  
LB 1220

WESTHEIM, Paul  
*Arte antiguo de México*  
AF 67  
*Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*  
AF 63

WICK, Rainer  
*La pedagogía de la Bauhaus*  
AF 54

WÖLFFLIN, Heinrich  
*El arte clásico*  
*Una introducción al Renacimiento italiano*  
AF 26

## Pintura y Escultura

AYALA MALLORY, Nina  
*Bartolomé Esteban Murillo*  
AF 38

BROWN, Jonathan  
*Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*  
AF 14  
*Velázquez, pintor y cortesano*  
AF V

BROWN, Jonathan y KAGAN, Richard L.  
*El Greco de Toledo*  
AF II

BROWN, Jonathan y otros  
*Visiones del pensamiento*  
*Estudios sobre El Greco*  
AF 46

CLAK, Kenneth  
*Leonardo da Vinci*  
AF 52

COOPER, Douglas  
*La época cubista*  
AF 44

DIONISIO, Mario  
*Introducción a la pintura*  
LB 392

ELDERFIELD, John  
*El fauvismo*  
AF 33

FRANCASTEL, Pierre  
*Historia de la pintura francesa*  
LB 238

FRIEDLAENDER, Walter  
*Estudios sobre Caravaggio*  
AF 25

GIEDION, Sigfried  
*El presente eterno: los comienzos del arte*  
AF 16

HELMAN, Edith  
*Trasmundo de Goya*  
AF 32

KLEE, Paul  
*Diarios, 1898-1918*  
Edición de Péix Klee  
AF 61

PALOMINO, Antonio  
*Vidas*  
Edición de Nina Ayala Mallory  
AF 56

PANOFSKY, Erwin  
*Vida y arte de Alberto Durero*  
AF 27

REWALD, John  
*El postimpresionismo*  
*De Van Gogh a Gauguin*  
AF 31

ROSENBERG, Jakob  
*Rembrandt. Vida y obra*  
AF 58

ROWLEY, George  
*Principios de la pintura china*  
AF 15

SAGER, Peter  
*Nuevas formas de realismo*  
AF 19

SUREDA, Joan  
*La pintura románica en Cataluña*  
(También edición en catalán)  
AF 17

*La pintura románica en España*  
AF 47

TOLNAY, Charles de  
*Miguel Angel. Escultor, pintor y arquitecto*  
AF 48

WETHEY, Harold E.  
*Alonso Cano*  
*Pintor, escultor y arquitecto*  
AF 35

WITTKOWER, Rudolf  
*La escultura: procesos y principios*  
AF 3

2  
6921.F58  
P49  
1989

rp

## Arquitectura y Urbanismo

BLUNT, Anthony  
**Borromini**  
AF 24

BONFANTI, E. y otros  
**Arquitectura racional**  
AF 2

BRAUNFELS, Wolfgang  
**Urbanismo occidental**  
AF 37

BROWN, Jonathan y  
ELLIOTT, J. H.  
**Un palacio para el rey**  
*El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*  
AF 1

CHUECA GOMIA, Fernando  
**Breve historia del urbanismo**  
LB 136

Diez del Corral Garnica,<sup>\*</sup>  
Rosario.  
**Arquitectura y mecenazgo.**  
*La imagen de Toledo en el Renacimiento*  
AF 66

FEO, Vittorio de  
**La arquitectura en la URSS, 1917-1936**  
AF 6

FLEMING, John y HONOUR, Hugh  
**Diccionario de las artes decorativas**  
AD

GHEDION, Sigfried  
**El presente eterno: los comienzos de la arquitectura**  
AF 22

GRABAR, Oleg  
**La Alhambra: iconografía, formas y valores**  
AF 9

KRAUS, Dorothy y Henry  
**Las sillerías góticas españolas**  
AF 41

KUBLER, George  
**La obra del Escorial**  
AF III

LEFEBVRE, Henri  
**La revolución urbana**  
LB 378

MARCHAN FIZ, Simón  
**Contaminaciones figurativas**  
*Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*  
AF 55

MICHELL, George (dirección)  
**La arquitectura del mundo islámico**  
AF IV

MITSCHERLICH, Alexander  
**Tesis sobre la ciudad del futuro**  
AU 194

MULLER, Werner y VOGEL, Gunther  
**Atlas de Arquitectura**  
1. *Generalidades. De Mesopotamia a Bizancio*  
AA 4  
2. *Del románico a la actualidad*  
AA 6

PEVSNER, Nikolaus; FLEMING, John; HONOUR, Hugh y otros  
**Diccionario de Arquitectura**  
AD

RACIONERO, Luis  
**Sistemas de ciudades y ordenación del territorio**  
AU 210

RAMIREZ, Juan Antonio  
**Construcciones ilusorias**  
*(Arquitecturas descritas, arquitecturas pintadas)*  
AF 36

ROSENAU, Helen  
**La ciudad ideal**  
*Su evolución arquitectónica en Europa*  
AF 57

SCIENTIFIC AMERICAN  
**La ciudad**  
LB 48

SCRUTON, Roger  
**La estética de la arquitectura**  
AF 51

SIMSON, Otto von  
**La catedral gótica**  
*Los orígenes de la arquitectura gótica y el concepto medieval de orden*  
AF 10

Serie especial

- I **Un palacio para el rey**  
Jonathan Brown y J. H. Elliott
- II **El Greco de Toledo**  
Jonathan Brown, Richard Kagan y otros
- III **La obra del Escorial**  
George Kubler
- IV **La arquitectura del mundo islámico**  
George Michell
- V **Velázquez**  
Jonathan Brown
- VI **Visiones de Utopía**  
De Stijl 1917-1931
- VII **La miniatura medieval**  
Otto Pächt
- VIII **El constructivismo ruso**  
Christina Lodder
- IX **El palacio de Carlos V en Granada**  
Earl E. Rosenthal