

Tino de Camaino y el Maestro de la Santa Cecilia (Sobre la posible identificación sienesa de un anónimo «Giottesco»)*

Rosa Alcoy

Universidad Central de Barcelona

TINO DI CAMAINO DE SIENA

Sin lugar a dudas, Tino de Camaino (c. 1280-1337) es una de las personalidades más atractivas de la primera mitad del *Trecento*. Al hacer esta afirmación no pensamos solamente en él como en el mejor y más renombrado escultor sienés del siglo XIV sino que, en realidad, estamos cotejando ya algunas ideas de orden distinto que darán cuerpo a la hipótesis central de este trabajo. Una experiencia más amplia de lo tinesco nos situará ante una aportación compleja que abarca diversas manifestaciones artísticas y no únicamente la escultura. Es evidente que no queremos menospreciar ahora las cualidades de Tino como escultor, suficientemente subralladas por otros autores¹. Ahora bien, complementariamente nos interesa matizar su aportación en este campo, induciendo al lector a penetrar en otras coordenadas donde Tino reaparece, más o menos camuflado, por un bien o mal llevado anonimato. Configurado el ámbito para el estudio del Maestro gracias a sus significativa producción escultórica —obra que ha explicado su actividad casi por completo y de forma altamente exclusiva— nos detendremos en algunas pinturas que, sin intentar forzar los términos, nos recordarán algo más que vagamente la producción del sienés.

Para empezar deberemos observar que la aportación de Tino se ha limitado con frecuencia a la de un artista que, siendo «escultor» por encima de todo, hace incursiones escasamente definidas en otros territorios de la expresión plástica y en la arquitectura². Su faceta como arquitecto ha sido fácilmente aceptada, pues no se considera problemática, sino potencialmente acorde con una actividad preferente en la escultura, admisible según algunas de las reglas que fijan los vínculos entre ciertas especialidades artísticas, sin ser en ningún momento una excepción que sorprenda las normativas mejor establecidas. Sin embargo, cuando se trata de advertir sus conocimientos sobre la pintura, las posiciones variarán de modo notable. Desaparecen entonces las tesis que puedan acusar un cierto riesgo y se cierra el tema de un Tino «maestro del color» atendiendo a las instancias que hacen del arte del volumen tangible una manifestación «cromática», es decir, que no se encuentra desligada del manto pictórico en tanto nos planteemos la existencia de una escultura pintada.

No es necesario abandonar este nivel del análisis en la relación entre pintura y escultura. Más allá de este no es totalmente extraña la comunidad de soluciones entre pintura y escultura, tampoco los trasvases y asociacio-

Quisiera indicar que la primera redacción de este texto se remonta al año 1986. Posteriormente (Diciembre de 1988-Febrero de 1989) he podido revisar algunos aspectos de su redacción, ampliando también y actualizando en algunos puntos el aparato de notas.

¹ Vid. ENZO CARLI: *Tino di Camaino scultore*, Florencia, 1934; VALENTINER, W. R.: *Tino di Camaino: a sienese sculptor of the fourteenth Century*. París, 1935 i OTTAVIO MORISANI: *Tino di Camaino a Napoli*, Nápoles, 1945, ID. «L'Arte a Napoli nell'età angioina» dins *Storia di Napoli*, vol. III, Florencia, 1969, pp. 620-32 y la voz *Tino di Camaino*, firmada por Ottavio MORISANI, de la *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIII, cols. 934-937.

² Para las referencias a Tino di Camaino pintor y arquitecto vid., además de los textos monográficos citados: POPE-HENNESSY, John: *Italian Gothic sculpture*, Londres 1955, pp. 17 i ss. y 185-186; FERDINANDO BOLOGNA y RAFFAELLO CAUSA, *Sculture ligne nella Campania*, Catálogo Nápoles, 1950, pp. 63-73. Pope-Hennessy sitúa el año de nacimiento entre 1280 y 1285 mientras que Frey retrasaba estas fechas hasta 1270-75 (vid. ENZO CARLI, *Tino...*, p. 91). Es un asunto que afecta a la cronología de las obras del maestro y que deberá parangonarse con las propuestas relativas a Giotto emplazado c. 1267-1337.

nes entre una y otra técnicas. Enzo Carli planteó el tema de interrelación sobre una pieza atribuida a Tino, el *altar de san Ranieri* (c. 1300-1306), hoy en el Museo Diocesano de Pisa, procedente de la capilla Ammannati del Camposanto. *Considerando anche la data, non si può non stupire delle novità iconografiche e stilistiche di questa pala, che sembra voler realizzare in scultura un'ancona dipinta di un tipo che a quell'epoca era ancora ben lungi dall'esistere*³. El texto de Carli es importante para el fin al que vamos a llevar nuestras primeras conclusiones, ya que tratando de una de las primeras muestras del arte de Tino (fig. 1), nos habla además del altar de san Ranieri como de una obra de excepción por su enlace con las tablas pintadas.

A pesar de la intervención de Carli, insistiremos en que únicamente se han efectuado alusiones vagas al ejercicio de Tino como pintor. En este sentido, se ha acordado la posibilidad, más que la «realidad», del trabajo del escultor siénés en la producción de pintura. En consecuencia, raramente se estudiará su posible intervención directa en obras que no sean las de la escultura. Ello no impide que sus producciones le hayan encadenado a las tendencias pictóricas más complejas e interesantes del período, definidas en su ciudad natal y a veces en la rival Florencia. El conocimiento de su contacto con los Lorenzetti permite vislumbrar algunas afinidades que complementan un compartido alcance de lo giottesco. El hecho tiene su trascendencia si nos planteamos la coordenada global de la personalidad de Tino, sin olvidar la vertiente pictórica. Portavoz de los pintores sieneses en otras zonas de Italia, no llega a descubrirse el mismo como pintor, condenado a traducirlo todo al terreno tangible e inmediato que dista de la ficción global del plano, aunque ensaye la aproximación a sus densidades de luz y textura, materializadas en el volumen escultórico.

Hay que acentuar la discontinuidad entre los datos que poseemos sobre un Tino di Camaino abierto a las experiencias del arte del color —datos no excesivos, hay que reconocerlo, pero no por ello menospreciables— y la imagen tinesca ofrecida por la investigación en torno a su escultura, porque aquí vamos a enfocar la cuestión de forma diversa, de manera que nos permitiremos cier-

tas «invenciones» novedosas. Estas serán relativas a una pintura estilísticamente afin a uno de los «grandes contemporáneos» de Giotto, Tino di Camaino. Pintura que nos lleva a la hipótesis central en que se fundan algunos análisis previamente realizados, los cuales cambiarán, al mismo tiempo que revisan el catálogo tinesco, la imagen de otro de esos grandes contemporáneos del florentino di Bondone. Nos referimos al llamado «Maestro de la santa Cecilia»⁴.

Pensando en el caso paradigmático de Giotto, según Ghiberti, «*dignissimo in tutta l'arte ancora nella statuaría*»⁵, por ser el caso central a partir del que se bordean otras actuaciones, ensayaremos la traslación a un Tino independizado del origen florentino, por más que fuese un buen conocedor de los trazados y maestría de la ciudad toscana. En realidad, frente a las técnicas artísticas que identifican y destacan la actividad preponderante de Giotto nuestro punto de vista debiera invertirse para abordar coherentemente la personalidad tiniana. Del «pintor» por excelencia que fue el florentino, capacitado para hablar en términos arquitectónicos o escultóricos si conviene, pasaríamos a la figura del escultor siénés que predica en términos pictóricos desde una escultura muy personal, que pintaría o trabajaría en empresas constructivas, esporádicamente.

Sin embargo, existen factores que no aparecerían bien perfilados si exponemos el tema de este modo, ya que, en realidad, la cuestión subyacente es bastante más compleja. No pretendemos clausurar sus implicaciones con referencias exclusivas a las personandades individualizadas de dos brillantes protagonistas del arte del Trecento, que abarcan diversos campos de realización artística, mejor o peor reivindicados por la correspondiente bibliografía. No desearíamos tampoco caer en la proposición mimética y lineal que nos sugiere una potencial trasposición entre los oficios básicos de ambos maestros —en el discurso que supondría la contrapartida de un Giotto-escultor en un Tino-pintor—, aunque el parangón que los une y separa sea tratado en términos relativos, «figurados», sobre todo en lo que a Giotto-escultor respecta. A este proceso hay que añadir otros datos, estilísticos y biográficos, que nos emplazarán en la fron-

³ Vid. ENZO CARLI: *Gli scultori senesi*, Milán, 1980, pp. 14-18. Para el altar de San Ranieri vid. Gert KREYTEMBERG, «Giovanni Pisano oder Tino di Camaino», *Jahrbuch der Berliner Museen*, 20, 1978, pp. 29-38, fig. 6. También remitimos al texto de Kreytemberg (figura 1) para el púlpito de Pistoia (c. 1298-1301), obra que podría avanzar la cronología de Tino, si admitimos su colaboración en la misma, de la mano de Giovanni Pisano.

⁴ Nos apropiamos de la expresión utilizada por Osvald SIREN, en «A Great Contemporary of Giotto» I y II, *The Burlington Magazine*, XXV, 1919, pp. 229-236 y XXVI, 1920, pp. 4-11, artículo dedicado al Maestro de la santa Cecilia. Del mismo autor y sin dejar el tema: «The Buffalmacco hypothesis—Some additional remarks», *The Burlington Magazine*, XXVII, 1920, pp. 176-184 y «An altar-panel by the Cecilia Master», *The Burlington Magazine*, XLIV, 1924, pp. 271-278 (la atribución defendida en este último texto debe descartarse como obra inmediata a nuestro Maestro). Recordemos también el catálogo fundamental, aunque superado en la actualidad, de Richard OFFNER con Klara STEINWEG: *The School of the St. Cecilia Master, A Corpus of Florentine Painting*, vol. III, I, 1931; nueva edición revisada a cargo de Miklos BOSKOVITS y Mina GREGORI, Florencia, 1986.

⁵ Vid. BECK, James H.: «Masaccio Early Career as a Sculptor», *The Art Bulletin*, LIII, 1971, pp. 177-195, p. 179, n.º 3). Sobre Giotto escultor y arquitecto: Cesare GNUDI, «Su gli inizi di Giotto e i suoi rapporti col mondo», *Giotto e il suo tempo*, Atti del congresso internazionale per la celebrazione del VII centenario della nascita di Giotto, Assisi-Padova-Firenze, 1967, Roma, 1971, pp. 3-23, acerca de los contactos de Giotto con la escultura septentrional. También podemos señalar la existencia de una bibliografía específica sobre el asunto de Giotto arquitecto: GIOSEFFI, Decio: *Giotto Architetto*, 1963, tomamos la referencia de Angiola Maria Romanini, «Giotto e l'architettura gotica in Alta Italia», *Bollettino d'Arte*, n.º 3-4, 1965, pp. 160-180 que trabaja la doble perspectiva de arquitectura real y figurada integrada en los valores creativos de un nuevo concepto de espacialidad; CONTESSI, G.: *Architetti-pittori e pittori-architetti. Da Giotto all'eta contemporanea*, 1985 (non vid.).



Fig. 1
Retablo de la santa Cecilia, ca-
lle central (Galleria degli Uf-
fizi, Florencia).



Fig. 2
Virgen con el Niño («Sedes Sa-
pientiae»). (Museo Nazionale
del Bargello, Florencia).



Fig. 3
Madonna delle Grazie
(Oratorio de Santa
Maria delle Grazie,
Florencia).

tera, difícil de cruzar en ocasiones, que separa pintura y escultura. Más adelante, haremos el ensayo por superar esos obstáculos, intentando demostrar la base en que se apoya a la atribución de algunas pinturas al maestro escultor, en un marco de análisis entre «morelliano» y estilístico, pero que no pretende dar validez exclusiva a este tipo de enfoques.

El Pintor Tino de Camaino

La relación entre escultura y pintura, entre pintores y escultores ha despertado la atención desde antiguo. Sin embargo, en las últimas décadas el tema parece gozar de una renovada actualidad⁶. En algunos trabajos se amplían los ejercicios sobre el asunto cara al nuevo «Renacimiento», que pone punto final a la etapa medieval, muy propenso a fijar el camino que aquí nos ocupa (aunque exista un solo Miguel Angel en el fondo de la cuestión)⁷. Sea como sea, tenemos conciencia de la inversión de términos que se opera en la aproximación a nuestro maestro de principios del siglo XIV, pues no partimos del pintor de nombre conocido, a quien se atribuye obras de escultura más o menos dispersas, sino del escultor —si bien documentado también *pittore*— que hará suyo un catálogo coherente en el marco de la pintura. Por otro lado, se halla el problema de la fama de Tino di Camaino en ese segundo campo, el de la pintura, pues su renombre de pintor parece perderse por completo antes de llegar a nosotros, y ello a pesar de la primera noticia sobre su trabajo que no omite tal particularidad. Se trata de la inscripción fechada en 1312 que aparecía en una pica bautismal destruida, perteneciente a la catedral de Pisa: *TINI SCULPTORIS - DE SENIS ARTE COLORIS*⁸. El texto de esta importante pieza, lamentablemente perdida, nos muestra a un Tino di Camaino «maestro colorista» de la ciudad de Siena. Si bien, no se califica al artista de pintor, al menos es importante saber que se le atribuye una formación cercana a las artes del color.

El Maestro de la Santa Cecilia

Entre los puntos que intentaremos profundizar en adelante cobrará relieve la dinámica que envuelve y nos descubre a Giotto, maestro de taller⁹, pero también a Giotto, organizador y aglutinante de artífices de primera línea, que no excluyen su buen hacer en el mundo del volumen tangible, ofertado en la escultura. En este sentido, lo que nos preguntaremos en adelante no es sólo si Tino di Camaino pudo ser uno de esos maestros afines a Giotto —Tino o el Maestro de la Santa Cecilia, para ser más precisos— sino que también interpelaremos la relación directa de Tino con el taller de Giotto y con otros artistas vinculados al *giottismo*. Creemos que estos matices gozan de cierta trascendencia en tanto que no se excluye la dinámica del taller, aunque justificar la igualación y nexos entre ambas personalidades (el Maestro de la Santa Cecilia y Tino di Camaino), separadas por la tradición historiográfica, sea en definitiva nuestro propósito actual.

En consecuencia, nos ocuparemos de la correspondencia existente entre distintas orientaciones técnicas, analizando la búsqueda de la ficción representativa que une las artes del Trecentos gracias a una suerte de molde común. Estas ficciones abocadas a la determinación volumétrica de las figuras en el espacio, sea este el del plano bidimensional de la pintura o el «envolvente» abierto que construye nuestra percepción del emplazamiento real del artificio escultórico, será uno de los leitmotiv que enlaza las mencionadas artes. Por otro lado, la identificación de estas orientaciones nos llevará al seguimiento que, en abstracto, repercute sobre la geografía italiana, amenizada de la mano de pintor y escultor, figuras fusionadas ahora en una única personalidad artística y, por tanto, en una trayectoria cohesionada del arte gótico italiano del siglo XIV, comprendido y estudiado desde uno de sus vértices más agudos y novedosos¹⁰. En adelante no pretenderemos resolver un amplio debate en

⁶ Citaremos algunos ensayos de interés en esta dirección que asumimos como propia. El caso de Maso di Banco quizá resulte uno de los más cercanos al sujeto de nuestro estudio, vid. W. R. VALENTINER, «Giovanni Balducci a Firenze e una scultura di Maso», *L'Arte*, XXXVIII, 1935, pp. 3-25 (véase la fig. 25, con la tabla de San Pablo de la col. Duveen Bros (Nueva York), atribuida a Maso; cf. OSVALD SIREN, «A Great...» I, pl. I, donde se concedía al Maestro de la Santa Cecilia. La calidad escultórica de la pieza justificará en nuestra perspectiva (existencia de un pintor-escultor), ambas atribuciones, por más divergentes que estas sean, cf. la crítica a las mismas en Emilio CEHI, «San Paolo e Adoranti» y «Giotto e il Maestro di Santa Cecilia», en *Giotto*, Milán, 1942, pp. 118-122. El análisis de la escuela pisana no produce, por otro lado, un total desencanto frente a la figura del san Pablo). Vid. Gert KREYTEMBERG, «The Sculpture of Maso di Banco», *The Burlington Magazine*, 1979 pp. 72-76, donde ya se tiene en cuenta (Kreytemberg) la impresión producida por Tino en Maso. Tampoco dejaríamos de lado otros ejemplos, lo sabido para Orcagna: VALENTINER, W. R.: «Orcagna and the Black Death of 1348» I, *Art Quarterly*, XII, 1949, p. 53 i ss.

⁷ En torno a la escultura de Masaccio: James H. Beck, «Masaccio Early...»

⁸ La transcripción en Peleo BACCI, «Il fonte battesimale di Tino di Camaino» *Rassegna d'Arte*, 1920, pp. 97-101, pp. 97-98 y Enzo CARLI, *Tino...*, p. 92. No abandonaremos aquí este planteamiento que de hecho nos perseguirá constantemente, pero dejaremos en suspenso algunas factibles respuestas con el fin de volver al mismo una vez controlada la dinámica en que se inscribe. Aparecido en 1986 cf. el estudio de Gert KREYTEMBERG, *Tino di Camaino* (Museo Nazionale del Bargello), Firenze, 1986, donde se tiene en cuenta la relación entre Tino y Simone Martini, pp. 28-29, 32-33 y 36. Asimismo se acepta el desarrollo de la obra de Tino concebida a veces desde el manifiesto de un espacio ilusorio inspirado por la pintura, que provoca «especiales efectos» en las formulaciones tangibles de la escultura.

⁹ Confróntense al menos, CECCHI, Emilio: *Giotto...*; GNUDI, Cesare: *Giotto*, Milán 1959; SALVINI, Roberto: *All the paintings of Giotto*, vols. I-II, Londres (ed. italiana, Milán, 1963); PREVITALI, Giovanni: *Giotto e la sua bottega*, Milán, 1967. BOLOGNA, Ferdinando: *Novità su Giotto*, Torino, 1969; Alastair SMART: *The Assisi problem and the art of the Giotto. A study of the legend of St. Francis in the upper church of San Francisco, Assisi*, Oxford, 1971 y recientemente BELLOSI, Luciano: *La pecora di Giotto*, Torino, 1985.

¹⁰ No se excluye por ello el papel del discípulo o del seguidor, del taller, antes al contrario el trayecto de Tino sólo emergerá nítidamente si se hace inteligible en la repercusión de sus obras. Subyacen temas como el del «Maestro de san Giovanni». ¿Hasta que punto se plantearía un caso paralelo al de Tino? (vid. Martín WEINBERGER, «The Master of s. Giovanni», *The Burlington Magazine*, LXX, 1937,



Fig. 4
Angel (Donación Loeser,
Palazzo Vecchio, Florencia).



Fig. 5
Angel adorante (Fondazione Romano,
Museo del Santo Spirito, Florencia).



Fig. 6
Retablo de la santa Cecilia.
Detalle del bautizo de Tiburcio
(Galleria degli Uffizi, Florencia).

torno a las piezas autógrafas del sienés. La polémica nos llevaría demasiado lejos y nuestras conclusiones no resolverían ciertas ambigüedades que genera lo «tinesco». En realidad, se trata de apoyar la tesis de relación entre las artes del espacio sin infravalorar la tarea de conjunto, emprendida en una u otra área creativa, por un nuevo taller que encabezado por Tino pudo formarse a partir del tronco giottesco¹¹ *La bottega giottesca* entendida desde sus obras como «*prodotto di una ricerca collettiva*» será un aspecto en el que detenerse¹².

La historia del taller de Giotto, situados en el período postpaduano nos llevará de vuelta a Asís, atendiendo a un centro que deberemos visitar más adelante, y que ya había definido los quehaceres del florentino con antelación. Por otro lado, deberemos considerar la gran im-

portancia del interludio riminese, en las Marcas y la Emilia Romagna, en especial si vislumbramos las repercusiones que tendrá la creación de artificios manieristas para-giottescos. Formalizaciones originales y quizás «gotizantes», si entendemos bien esta cuestionable terminología, que pueden detectarse en el Maestro de la santa Cecilia y también en la formalización de una escuela *romagnola* de pintura cuando se replantea algunos de los particulares modismos del anónimo¹³.

Partiendo del enlace formal entre las obras del giottesco ceciliano y Tino di Camaino iniciáramos una relectura de las aportaciones y comentarios sobre el Maestro anónimo que toma su nombre de la pala de santa Cecilia conservada en los Uffizi de Florencia¹⁴. Entre los puntos esenciales para el conocimiento de la obra de es-

pp. 24-30). Es decir, la correspondencia con los murales y la pintura de forma simultánea y como derivación del grupo tiniano. Sin embargo, para un hipotético «Maestro de san Giovanni», la separación de personalidades no es aceptada por todos, cf. Giulia BRUNETTI, «Note sul soggiorno fiorentino di Tino», *Commentari*, 1952, pp. 97-107, figs. 2-3 y 5, que contradice la figura del Maestro creado por Weinberger, en favor de la autoría principal de Tino.

¹¹ BOLOGNA, Ferdinando: *Novità...*, p. 20 i ss.

¹² RASPI SERRA, Joselita: «Nuove ipotesi per le «Vele» di Assisi», *Commentari*, 1969, pp. 20-36, p. 33.

¹³ COLETTI, Luigi: *I Primitivi. I Padani*, vol. III, Novara, 1947, pp. VI y ss., tavs, 5, 10-15, 19-23, 26-29, 33-34.

¹⁴ La Pala de Santa Cecilia fue presentada en SINIBALDI, G. y BRUNETTI, G.: *Pittura Italiana del Duecento e Trecento*. Catálogo della Mostra Giottesca di Firenze del 1337, Florencia, 1943, n. 117, pp. 281-385, acompañada de un amplia cita bibliográfica (vid, también Raimond Van MARLE, «Giotto's assistants and immediate followers», en *The development of the Italian Schools of Painting*, XIX vols., Paris-La Haya, 1923-1938, vol. III, pp. 281 y ss.; COLETTI, Luigi: *I Primitivi. I senesi e i giotteschi*, II, Novara, 1946, pp. XXXIII-XXXV, en torno al Maestro ceciliano y su escuela). El estado más reciente de la cuestión se ciñe y versifica en buena parte de los estudios giottescos escritos a partir de la fecha; intentaremos corresponder al mismo en estas páginas, aunque sólo sea en lo fundamental.

te interesante maestro se encuentra el que hace de él un pintor florentino, si bien se trata de un florentino influenciado por las producciones de la escuela sionesa. Es sabido que se ha hablado de la influencia de Duccio¹⁵ e, incluso de la ascendencia que sobre él tuvieron Simone Martini y los hermanos Lorenzetti. Descubrimos, por tanto, que, a pesar de su florentinismo de nacimiento, nunca se ha descartado la filiación del ceciliano con el universo «aúlico» y preciosista de los maestros sieneses. Una de las comparaciones establecidas planteaba el valor equidistante que existía entre los binomios Giotto-Maestro de la Santa Cecilia y Duccio-Maestro de Citta Castello¹⁶, cuestión que abriría más de una interrogante si, desde nuestra nueva óptica, procedemos a la reconstrucción en clave tiniana del anónimo de los Uffizi y ensayamos al mismo tiempo de probar su pronto conocimiento de la creación de Duccio. Algunas comparaciones concretas pueden ser de gran utilidad. No nos detendremos demasiado en ellas pero recomendaremos a los que nos hayan seguido hasta aquí un análisis detenido del paisaje en Duccio, del sentido de progresión hacia el laberinto arquitectónico en su obra y de las escenas de banquete de las Bodas de Cana y la última Cena, por ejemplo, en el reverso de la Maestà ducchesca, todo ello para ser cotejado después con algunas de las escenas de las tablas de santa Cecilia y santa Margarita en Montici (Florenca), atribuidas a nuestro anónimo¹⁷.

Dado que las obras mejor significadas y «autónomas» del Maestro de la santa Cecilia se encontraban en Florenca, debió pensarse en las altas probabilidades de que el autor de las mismas fuera un florentino. Ello pudiera ser válido cuando la decisión no es mediatizada directamente a través de Giotto, o sea a través de una estricta dependencia del anónimo ceciliano de la escuela «florentina» de aquel, pero encontramos a faltar, en este debate, un análisis abierto a la actividad de otros obradores. A pesar de la preocupación, que sigue en aumento, por clarificar los intercambios entre las grandes figuras del 1300 italiano, para el caso entre Simone y Giotto o entre este y los Lorenzetti. Más allá de los citados, examinaremos la verosimilitud de un camino intermedio más, que comunicará las dos ciudades toscanas y que, entre otros artistas, el Maestro de la santa Cecilia, nos ayudará a recorrer. Para ello deberemos alterar la posición tradicional considerando sienés al Maestro ceciliano, y discípulo con ventaja cronológica sobre algunos de sus paisanos (pensamos en los Lorenzetti) en el versificar o traducir al «mayor» de los florentinos (Giotto). Simultáneamente, deberemos hacer memoria, una vez más sobre la personalidad de Tino.

En el trabajo pionero y ya antiguo de Osvald Siren, acerca del Maestro de la Santa Cecilia —«A great Contemporary...»— hay que tener presente que algunas atribuciones son descartadas en la actualidad sin dejar lugar a dudas, incluso del que sería su círculo de influencia más inmediato del citado maestro. Así una parte de las mismas pertenecerían al catálogo de Jacopo del Casentino: el retablo de san Miniato en la iglesia del santo en Florenca —por ser exactos—, mientras que otras piezas parecen sobrevolar un espacio indeterminado, en margen a las colaboraciones y derivaciones del área que Giotto pone en común y es conocido que hoy se habla incluso de una *koiné* giottesca.

Admitiendo la hegemonía Giotto y el papel del Maestro de la santa Cecilia dentro de la *koiné* giottesca, se procura al maestro la relación con la vecina Siena, matiz necesario para justificar su originalidad respecto del puro florentinismo¹⁸. Esto por una parte; por otra, su obra conecta normalmente con un importante extremo del giottismo relacionado con las Marcas y, en especial, con Rímni, siempre a través de Asís. La corriente estilística que se difunde en esta zona adriática encuentra las vías de un lenguaje de tonos diferenciados, a pesar de las resonancias giottescas, que encajan bien con el parámetro que, en detrimento de la concepción exclusiva de Tino-escultor y ahora aludiendo también a la pintura, nos atravesemos a denominar tinesco¹⁹. Intentaremos sacar partido de estas precisiones.

A nuestro juicio, y volviendo al escultor de renombre, la biografía de Tino vendría a superponerse positivamente a los datos aceptados y al atractivo del Maestro de la Santa Cecilia. El hecho de haber nacido en Siena, hijo de Camaino di Crescentino di Diostisalvi, su identificación como escultor, pintor y arquitecto, la relación con Giotto y Pietro Lorenzetti en el plano directo, y con Duccio y Ambrogio en otros, de relieve tanto biográfico como estilístico cobrarían dobe sentido. En resumen, los contactos con la escuela sienesa de pintura, la respuesta original a Giovanni Pisano por un lado y por otro a la obra de Nicola y Arnolfo, el trabajo en la Toscana, pero también en Nápoles..., todo ello, no contradice lo que sabemos y suponemos acerca del autor de la tabla florentina de santa Cecilia. Sin embargo, menospreciar la incertidumbre que pesa sobre algunas de las variantes de esta relación sería peligroso. Por el contrario, es aconsejable tener en cuenta cualquier desajuste entre el programa tinesco y el catálogo aceptado para el Maestro ceciliano. No hay que temer que el conflicto destruya nuestra hipótesis a priori y que nuestras conclusiones resulten eliminadas en el juego sostenido entre las informa-

¹⁵ Sobre la relación del ceciliano con Duccio vid. pp. 236 y ss., de la primera parte del artículo de Siren (además cf. CARLI, ENZO: *Tino...*, pp. 74-75).

¹⁶ cf. VERTOVA, Luisa: «Un fragmento ducchesco», *Arte Illustrata*, 1969 pp. 38-47, p. 46).

¹⁷ CARLI, ENZO: *Duccio*, Milán Florenca 1952, lám. V. fig. 67, 102, 107, para la concepción del paisaje; lám. VI, figs. 69, 74, 77, para la progresión en el laberinto arquitectónico; lám. III, figs. 80 y 110, para las escenas de «banquete» (Bodas de Cana, Última Cena), a cotejar con la tabla de Cecilia y Margarita).

¹⁸ Vid. BELLOSI, Luciano: *La pecora di Giotto*, Torino, 1985, en especial «il ruolo del giovane Duccio», a partir de su revisión del contexto cimabuesco, del viejo Cimabue al joven Duccio y al jovencísimo Giotto, pp. 149-179, pp. 178-179.

¹⁹ Para Rímni e incógnitas de la difusión en las Marcas vid. GIOSEFFI, Decio: «Lo svolgimento del linguaggio giottesco da Assisi a Padova; Il soggiorno riminese e la componente ravennate» *Arte Veneta*, XV, 1961, pp. 11-24. BELLOSI, Luciano: *La pecora...*, pp. 136 y ss., 155.



Fig. 7. Tumba de Arrigo VII. Detalle de la figura de Arrigo VII (Museo del Duomo de Pisa).



Fig. 8. San Francisco honrado por un hombre sencillo. Detalle. Asís. Basilica Superior de San Francisco.



Fig. 9. San Francisco honrado por un hombre sencillo. Detalle. Asís. Basilica Superior de San Francisco.



Fig. 10. Conjunto funerario del obispo Antonio Orso. Detalle de la figura de Orso (Duomo de Florencia).

ciones sobre ambos maestros, ya que si marginamos los problemas perderemos también una cierta posibilidad de hacer reversibles algunas de las tesis admitidas regularmente y que se contentan muchas veces con datos no excesivamente seguros.

Reorganizar este complejo panorama a partir de la relación entre Tino y el Maestro de la santa Cecilia, nos ayudará a reescribir pelemicamente algo de lo que fue el *Trecento* italiano, en relación con este maestro (o estos maestros), y por tanto, nos emplazará en el radio de acción en que sus obras se pronuncian. No renunciamos, como se deduce, a ese enriquecimiento. Más adelante, intentaremos contemporizar los pros y los contras del mismo, asumiendo algunas de las conclusiones que revierten de ahí para influir en el devenir general del arte trescentista, complicado en los desarrollos particulares que afectan a sus artífices concretos.

Señalemos ya ahora que tampoco la cronología «relativa» de «ambos» artistas se manifiesta incompatible y que, contrariamente, son muchas las coincidencias que nos lleva a registrar su actividad dentro de un mismo período. Este abraza las primeras décadas del siglo XIV en la Toscana y, más tarde se prolonga, por lo que sabemos de Tino de Camaino, en la Italia Meridional, a partir de los años veinte de la misma centuria.

Veremos lo que de los ciclos post-paduanos de Asís puede deducirse, si no como cerramiento de un asunto que se considera no pacificado, por no decir anclado en un dinámico estado de excepción permanente, si al menos como una apertura que sumar a sus muchos enigmas. El llamado «problema *assistate*» que se proyecta en el fondo de muchas cuestiones no es ajeno a la nuestra. La importancia de sus ciclos justifica el rango que se le ha conferido en los estudios sobre el nuevo estilo italiano, su repercusión y trascendencia sobre la pintura. En consecuencia, si el Maestro de la santa Cecilia resulta ser una de las manos identificadas en la Basilica

Superior de San Francisco, en este mismo emplazamiento, descubrimos un primer interrogante que implica a la figura de Tino y a la cronología establecida para sus distintas etapas creativas, ciudadanas, en primer lugar, de Siena, Pisa y Florencia. Posteriormente, el «exilio» angevino del escultor cerraría la actividad toscana, actividad que lógicamente comprometerá las realizaciones umbras y cecilianas de san Francisco de Asís. De este modo, el paréntesis abierto en la Umbria, se convierte en una propuesta necesaria que deberemos situar en el marco de las periodizaciones ya admitidas y que debe anteceder a la llamada de Napolés. Llamada a la que Tino di Camaino dio cumplida respuesta.

GADDO GADDI Y BUFFALMACCO

Algunas hipótesis sobre la identidad del Maestro de la Santa Cecilia

Antes de continuar con la problemática de nuestra propuesta, debemos advertir la existencia de otras hipótesis de distinto cariz, pero dirigidas asimismo a la identificación del anónimo ceciliano (*Maestro della santa Cecilia*). No debemos dejarlas de lado. La figura de nuestro *ignoto* maestro se ha fundido con la de algunos autores que, a pesar de su resonancia en la documentación, y quizás de forma más decisiva en la literatura contemporánea e inmediatamente posterior carecían (y carecen quizás) de una imagen suficientemente reconocida. Boccaccio, Ghiberti o Vasari son algunas de las fuentes discutidas sobre la fama y privilegios que la propia época concediera a sus artistas. Resulta irritante desconocer a los nombrados cuando son justamente estos lo que ocupan las primeras filas y cuando, al mismo tiempo, son numerosos los anónimos no identificados. Buffalmacco, Gaddo Gaddi, Stefano, forman parte de este elenco problemático que debe resurgir del «Genio de los anó-

nimos»²⁰. Analizando las obras que pudieron dar la fama a estos artifices las piezas y composiciones conservadas ofrecen a veces varias alternativas. En el caso del Maestro de la santa Cecilia relucirán las atribuciones a Gaddo Gaddi²¹, a Buonamico Buffalmacco o a «Maestro Stefano» (Stefano fiorentino)²².

Antes de revisar estas aportaciones, advertiremos que no tenemos conocimiento de que se haya planteado nunca la posibilidad de que el «Maestro de la santa Cecilia» fuera un gran escultor, a diferencia de lo que ocurre, por ejemplo, con Maso di Banco o con el mismo Giotto. Con todo, no podemos olvidar un ensayo reciente en este sentido. Se trata de un trabajo de Alessandro Parronchi²³ donde se atribuye una escultura de madera al anónimo ceciliano. Ahora bien, a nuestro juicio, la atribución de Parronchi se apoya sobre bases estilísticas poco verosímiles. En cualquier caso, no se afirma con certeza que Tino fuese artífice «distinto», es decir distinguido, en ambas artes, pintura y escultura, manteniendo un mismo o semejante nivel cualitativo en ambas técnicas. Enzo Carli presupone en su monografía sobre Tino que el cultivo de la faceta pictórica fue uno de los atractivos de su período de juventud. Este enjuiciamiento podría defenderse al menos, gracias a la inscripción ya citada de 1312 («TINI SCULPTORIIS-DE SENIS ARTE COLORIS»²⁴). Sin embargo, deberíamos advertir también que el artífice será calificado en documentos como *Magistro o Magistris* de Siena, sin puntualizar un marco de actividad restringido a la escultura, a pesar de que bien sabemos que también fue tratado de *marmorario y magistro lapidum*.

Por otra parte, la personalidad artística del Maestro de la santa Cecilia no queda garantizada en los esfuerzos de identificación a que aludíamos, de tal forma que estos no nos obligan a dar el tema por clausurado. La primera razón estriba en la ambigüedad de los términos que permiten la adscripción de unas obras a uno u otro autor, en una panorámica en que los «desconocidos de altura», son numerosos, en mayor grado todavía, cuando nos aventuramos en las peligrosas proximidades del taller de Giotto, indagando sobre sus «colaboradores» o sobre aquel en persona.

Los frescos de la capilla Spini de Badia in Settimo, eje de otras atribuciones a Buonamico Buffalmacco, se hallan en mal estado y son un obstáculo claro a las precisiones sobre la identidad de este famoso maestro florentino. El tema de Buonamico ha sido revisado, y desde



Fig. 11. Retablo de la Santa Cecilia. Detalle del banquete de bodas de Cecilia y Valeriano (Galleria degli Uffizi, Florencia);



Fig. 12. Sepulcro de María de Valois. Frontal del sarcófago. (Santa Chiara de Nápoles).

la contribución de Bellosi sus pinturas pueden conectarse con la órbita del arte pisano y con los murales del Triunfo de la Muerte en el Camposanto²⁵. Si se admitió el contacto del conjunto de Badia con las creaciones del Maestro de la santa Cecilia, ahora podríamos advertir que la correspondencia tal vez sea indirecta, pero no por

²⁰ Vid. nota 115 i 122.

²¹ BEITTI FAVI, Mónica: «Gaddo Gaddi: un'ipotesi», *Arte Cristiana*, n. 694, LXXI, 1983, pp. 49-52.

²² Vid. sobre la identidad con Buffalmacco: VENTURI: *Storia dell'Arte italiana. La pittura nel Trecento*, vol. V, Milán 1907, p. 290; OSVALD SIREN, «A Great...», II, p. 4 y ss.; ID., «The Buffalmacco...», que reproduce los frescos de Badia di Settimo; OFFNER, Richard: «A Great Madonna by the St. Cecilia Master», *The Burlington Magazine*, L, 1927, pp. 91-104. Se dice que Buonamico Buffalmacco iría por dos veces a Asís. Para Stefano y otras alusiones a Buffalmacco vid. nota 25.

²³ Vid. nota 73.

²⁴ Vid. VALENTINER: *Tino...*, pp. 41 y 156, not. 12... MORISANI, Ottavio: *Tino di Camaino a Napoli*, Nápoles, 1945, pp. 104 y 113.

²⁵ BELLOSI, Luciano: *Buonamico Buffalmacco e il trionfo della Morte*, Torino, 1974. Cf. Eugenio G. CAMPANI, «Newly discovered frescoes in Sta. Maria Novella», *The Burlington Magazine*, XLVII, 1925, pp. 191-192. La atribución a Buffalmacco de los frescos de Badia toma a Ghiberti como punto de referencia. Para el caso de Stefano Fiorentino vid. W. SUIDA, «Einige florentinische Maler aus der Zeit des Uebergangs von Duecento ins Trecento, II: Der Cäcilienaltar der Uffizien», *Jahrbuch der Königlichen preussischen Kunstsammlung*, 1905, pp. 104-106 (cit. G. Sinibaldi y G. Brunetti, *Pittura Italiana del Duecento e Trecento*, p. 385 y Monica Bietti Favi, «Gaddo Gaddi...», p. 52, not. 31) quien le atribuye el fresco de santo Tomás en la segunda luneta del claustro de santa María la Novella.

ello inexistente. En conclusión, cabría preguntarse por la incidencia de los trabajos pisanos de Tino di Camaino. Pisa fue una ciudad donde el maestro trabajó, al menos a partir de 1311. Recordemos a través de la historiografía más divulgada la polémica dependencia e independencia del sienés respecto a Giovanni Pisano. Mientras algunos suponían a Tino discípulo de Giovanni, otras han registrado la singularidad de ambos, no exenta de relación, pero concebida siempre desde dos trayectorias distintas en que cualquier «intercambio es creativo». En todo caso, los rasgos de unión entre uno y otro se advierten a lo lejos, en la imposibilidad de la primera instancia, que distingue a dos caracteres muy marcados²⁶. Aún teniendo en cuenta estos matices, la situación de Tino frente a las escuelas pisanas continúa siendo un aspecto de máximo interés.

En la ciudad de Arno desde el año 1311, y plausiblemente conceder más antiguo del ambiente pisano, Tino es nombrado director de las obras de la catedral de Pisa en 1315, siendo elegido para llevar a cabo la tumba del emperador Enrique VII. Si Buonamico es el «Maestro del Triunfo de la Muerte»²⁷ y hay que explicar los rasgos de la pintura pisana como elaboración autónoma, oscilando con frecuencia hacia Siena²⁸, el papel de un artífice en formación, y al mismo tiempo, dotado por un singular, temprana y constante plenitud estilística, como pueda ser Tino di Camaino, pintor y escultor, añade una nueva coordenada que no debería marginarse a priori.

En cuanto a lo que sabemos sobre el padre de Tino, llamado Camaino di Crescentino, su intervención como promotor de la experiencia giottesca pudo ser realmente decisiva, cara a la formación de su hijo²⁹. Garzelli ha vinculado la maestría sienesa opuesta a Giovanni Pisano y contemporánea a tino a una serie de relieves que pudieron preparar el camino del segundo. Relacionados

con el gusto por el ritmo narrativo de Duccio llegan a asociarse, si bien de forma incierta, con el padre de nuestro artífice, quien a la vez jugaría un rol determinante en el encauzamiento e interés por el programa de Giotto, que enlaza asimismo con el estilo de los relieves³⁰.

Es evidente que invertimos la interpretación más difundida sobre el Maestro de la santa Cecilia, ya que sustituimos la idea de un florentino interesado por Siena, por la de un sienés que versiona también según enseñanzas de la escuela de Giotto y que, en definitiva, se integra temporalmente en las directrices de los talleres pisanos y florentinos. A todo esto, hay que insistir en las oscilaciones de la pintura pisana en función de Siena y, siguiendo el orden inverso, también en lo que atañe a las dependencias de Siena respecto de la escuela de escultores pisanos. Como primera obra conocida de Tino, Carli, sitúa el arquitrabe figurado que decora la puerta principal de la catedral de Siena. Su ejecución tensada en lo pictórico sería un buen pronóstico para la ejecución de otros bajorelieves pero el giovannismo de la pieza es evidente. Dejando atrás el paréntesis pisano y de vuelta a Siena, a fines de la segunda década, las pautas del estilo debían hallarse consolidadas. Tino se convierte en director de las obras del Duomo, ahora en su ciudad natal. Tal vez es el mejor momento para recuperar el contacto con la órbita florentina, con la cual probablemente estuvo siempre relacionado, gracias a la actividad paterna. Se ha hablado de un primer período florentino³².

Al buscar el porqué de ciertos enlaces no se trata de dar la razón a todos, evidentemente, sino de hacer comprensibles algunas conexiones estilísticas que no resultan por completo gratuitas y que potencialmente explicarán también facetas de otro orden. Atenderemos, por tanto, a varias realidades que confluyen en una misma época, de la que, a pesar de los fragmentos de historia conservados, hemos perdido el detalle. Para hacer de es-

²⁶ La relación de Giovanni PISANO con SIENA es nítida, basta recordar su intervención como Maestro de las obras de Duomo, 1284-1294 (John POPE-HENNESSY, voz Giovanni Pisano, en *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. VI, cols 239-246). En enlace de Tino con el pisano es significativo pero no decisivo para comprender el estilo del sienés. En síntesis ésta es la opinión más difundida vid. MORISANI, Ottavio: *Tino di Camaino...*, pp. 14-25 y 98-99; Gert KREYTENBERG, «Fragments of an altar of St. Bartholomew by Tino di Camaino in Pisa Cathedral», *The Burlington Magazine*, 1982, pp. 349-353, Martín WEINBERGER, «Giovanni Pisano», *The Burlington Magazine*, LXX, 1937, pp. 54-60 (para la *Madonna di Arrigo VII*), donde se apuntan correspondencias entre ambos. En general, prescindiremos de las tesis de Iginio Benvenuto SUPINO, «Tino di Camaino», *Archivio Storico dell'Arte*, 1895, pp. 177-187; ID. «Giovanni Pisano», *Archivio storico dell'Arte*, 1895, pp. 43-69, que critica la personalidad del sienés como *imitatore* de Giovanni Pisano, lo cual había de producir un mal resultado, forzosamente, porque Giovanni es calificado a priori de «inimitable». Acerca de la relación de Giovanni con Duccio vic. CARLI, Enzo: *Duccio*, Milan/Florenzia, 1952.

²⁷ Vid. BELLOSI, Luciano: *Buonamico Buffalmacco...* las primeras sugerencias que no despertaron al tema de los contactos entre pintura y escultura en la escena pisana pueden rastrear en Rosa ALCOY, «El Mestre de l'escrivá dels Usatges de Lleida i la cultura pisana del primer trescents» (1985), *Quaderns d'Estudis Medievals*, n.º 23-24, 1988, pp. 120-141, lugar en que nos servimos del estudio del profesor Bellosi y ampliamos la cita bibliográfica. Para la inserción de la escultura italiana en lo catalán con particular componente tinesca, vid. ALCOY, Rosa y BESERAN, Pere: «Casalls i les escoles de la Italia Meridional a Catalunya: L'Escultura del Trescents» (1986), (en prensa). Ponemos entre paréntesis el año de entrega de los artículos.

²⁸ Sobre la formación sienesa de Tino, mejor todavía que la monografía de Enzo CARLI resultará el posterior del autor, «Contributi a Tino di Camaino», en *Sculture del Duomo di Siena (Giovanni Pisano, Tino di Camaino, Giovanni d'Agostino)*, Torino, 1941, pp. 23-31.

²⁹ Antje KOSERGARTEN, «Beitrag zur Siensischen Reliefkunst des Trecento», en *Mitt. des Kunsthist. Institutes in Florenz*, XII, Heft III-IV, dic. 1966 y «Eine Siensische Darstellungen der Muttergottes aus dem frühen Trecento», en *Jahrbuch der Berliner Museen*, VIII, 1966, pp. 96-118.

³⁰ Véase además Annarosa GARZELLI, «Scultura del Trecento a Siena e Fuori Siena», *Critica d'Arte* 1968, pp. 55-65, p. 65 y pp 58-60.

³¹ CARLI, E.: *Tino...*, pp. 4-22.

³² BRUNETTI, Giulia: «Note sul soggiorno fiorentino...», pp. 101-102.

tas lagunas la cuestión primordial será conveniente precisar varios recorridos de manera que nuestro análisis no pueda romperse en mil pedazos, en el intento de limitarlo a encuadres exclusivos. Nuestra investigación será productiva en tanto nos permita especular sobre diversas «realidades» a un mismo tiempo. Si se admite el nexo entre Buonamico y los murales de Badia y se nos devuelve, después, a territorio pisano, no sorprenderá que pensemos en el campo de acción de un Tino que trabaja en la ciudad de los Pisano. Tampoco que aprovechemos, por otro lado, la coordenada que se refiere al «Maestro de la santa Cecilia», en tanto pudo llegar a ser identificado con Buonamico Buffalmacco (es claro que nuestro propósito no sería identificar al ceciliano con el Maestro del Triunfo de la Muerte, según L. Bellosi).

Atendiendo a estas equivalencias podremos resolver las relaciones entre el Maestro del Triunfo pisano y el Maestro de la santa Cecilia como parentesco entre la *maniera* de Buffalmacco y la *maniera* de Tino di Camaino. Advertiremos explícitamente que no defendemos semejanzas demasiado estrictas en este punto, ni siquiera en los términos de una «escuela» directa. Nos parece oportuno considerar más bien una comunidad de principios, cierta interrelación general, que se proyecta después dentro de cada trayecto original.

Estos planteamientos ayudarán a justificar desde un ángulo diverso nuestra propia visión del tema. Al menos seremos conscientes de que la hipótesis inicial, que equipara a Buffalmacco y al Maestro de santa Cecilia, puede ser productiva. Observemos en la escena pisana una de las atrevidas creaciones del Maestro del Triunfo de la Muerte. *Il giardino dell'Amore*, por ejemplo. Analicemos en él la construcción del volumen en el plano y la misma textura volumétrica de las figuras. A nuestro parecer, pensar en la escultura y en Tino di Camaino, en particular, no es una arbitrariedad. Tampoco sería inútil releer los murales en función de la hipótesis central que defendemos, no para identificar las pinturas del Camposanto como obra de Tino, sino para sopesar el valor del escultor en su faceta de pintor relevante, una vez emplazado en el contexto pisano como «Maestro de la santa Cecilia». El nexo entre Buonamico Buffalmacco (Maestro del Triunfo) y Tino di Camaino (Maestro de la santa Cecilia), resultaría tanto más atrayente. Los efectos que se aprecian «esenciales» al escultor no distan del sistema familiar al Maestro del Camposanto. Algunas observaciones de Enzo Carli al respecto nos sugieren la posibilidad del enlace entre las pinturas y los módulos tinescos de bloque compacto y corporeidad acusada en las figuras, comprometidas asimismo con el gusto por una voluntad *designativa*, capacitadas para intimar las relaciones entre distintos medios expresivos.

Sabemos que hay que discurrir sobre el Maestro del Triunfo de la Muerte, después de hacerlo sobre la escuela de escultura que marca las cotas más altas de la aportación pisana al *Trecento* y después de hacerlo sobre Giotto. Indudablemente, Tino di Camaino sería en este panorama un sujeto de enriquecimiento de modelos e ideas plásticas, no un absoluto. Sin embargo, y aun teniendo esto muy en cuenta, sugeriremos la comparación del friso de figuras sentadas que de frente o en la sinceridad del perfil nos hacen pensar en la volumetría expansiva que caracteriza al sienés, centrados en la obra del Camposanto pisano, en el mencionado «jardín del Amor». Al lado de estas figuras veáanse las esculturas tinasas, la *Sedes Sapientiae del Museo* Nacional de Florencia o las estatuas del obispo Antonio Orso de Arrigo VII, pero con mayor detenimiento la afinidad con las resultantes de los trabajos napolitanos de Tino. Por otro lado, también compararíamos la figura hinchada de la escena pisana de los tres vivos y los tres muertos con algunas efigies típicamente tinescas. Esto, sin omitir la forma muy especial de engarce entre el tronco de los personajes de anchas espaldas y su cabeza a veces menuda y la pertenencia de todos ellos a ese período de disfrute, feliz, que Luciano Bellosi describió por su *belleza opulenta*. Según este autor son coparticipes, con el pintor del Triunfo, en la representación del «*bello grasso*», artistas como Nicola Pisano, Arnolfo, Tino di Camaino, los Lorenzetti y Simone Martini³³. Por qué no añadir al listado el Maestro de la santa Cecilia (fig. 6, 15, 16, 45, 62 y 68, entre otras).

La pintura del Camposanto reaviva el significado que pudiéramos dar a una obra tinesca y ceciliana al tiempo, a la que asirse dentro del marco artístico de la ciudad de Pisa, más todavía cuando este ámbito se abre al ejercicio pictórico de las Marcas y la Emilia-Romagna. Cualquier conclusión exigirá, sin duda un estudio más pausado del problema, que ahora no podemos resolver. No obstante, debemos preguntarnos aquí si la crucifixión del Camposanto³⁴, muy dañada, no refleja quizás la estancia pisana de Tino di Camaino, siendo algunas de sus figuras la consecuencia de una evolución que, desde el Asís ceciliano —analicé el grupo de mujeres en *La confesión de la resucitada* (fig. 9)—, nos da la pauta de un Maestro consagrado como muralista, conocedor de una peculiar formulación sienesa del arte giottesco. Deberemos estudiar además los nexos que existen entre esta composición y el Maestro del crucifijo de Montefalco³⁵.

Ya Millard Meiss tuvo presente al llamado «Maestro de san Francisco» —que Alastair Smart considera alumno del Maestro de Cecilia y las historias que a él se asocian en la Basílica Superior³⁶, o más concretamente, la

³³ BELLOSI, Luciano: *Buonamico Buffalmacco...*, pp. 6 y ss.

³⁴ vid. BUCCI, Mario: «Un «San Michele Arcangelo» di Francesco Traini nel Museo Nazionale di Pisa» y Roberto Longhi, «Qualche altro appunto sul Traini e suo seguito», *Paragone*, 1962, pp. 40-43 y 43-47, figs. 37-47.

³⁵ COLETTI, Luigi: *I Primitivi, I Padani...*, fig. 48, p. XXVI y Matteo MARANGONI, «La crocifissione del Camposanto di Pisa», *L'Arte*, II, 1931, pp. 3-24, otorgada a un maestro *romagnolo*.

³⁶ VAN MARLE, R.: «Giotto's...», figs. 163-164; Alastair SMART, «The santa Cecilia...», I. figs. 26 y 35; Giovanni PREVITALI, *Giotto...*, figs. 71, 73 y 74.

escena del *llanto de las clarisas* de Asís, al buscar los orígenes de la *maniera* del Traini, a quien atribuyó, por otro lado, el conjunto del Camposanto. Por otro lado, Francesco Traini resulta no ser ajeno, en opinión de Meiss, a unos antecedentes escultóricos que influirán en su obra y que convergen en la persona de Giovanni Pisano. Sin embargo, ¿no convergen todavía mejor en Tino?

Si bien hasta aquí hemos tenido en cuenta el universo pisano-florentino, no olvidaríamos en este punto el lugar de nacimiento de Tino, es decir Siena. Concretamente, la coyuntura lorenzettiana es otra entre las variables pictóricas que afectan a nuestro tema pisano y que será, en este sentido, realmente digna la definición, aunque no haya que dejar de lado artistas como el Maestro delle Vele o el Maestro de Figline. De estos últimos hay que hablar en contacto con Tino di Camaino, artífice de la tumba del emperador Arrigo VII del Duomo de Pisa o del conjunto sepulcral de María de Hungría en Donna-regina (Nápoles). Al mismo tiempo no debieramos omitir tampoco los datos, aun hipotéticos, de un componente propiamente pictórico en lo «tinesco». Aconsejaríamos de esta suerte la comparación entre las agrupaciones y sistemas de inclusión de la figura en el espacio en las admitidas composiciones cecilianas de Asís y en las tablas florentinas de los Uffizi i Montici a la vista de los murales pisanos a que anteriormente aludíamos³⁷.

El tramado entorno al florentino Gaddo Gaddi y su identificación con el Maestro de la Santa Cecilia, quizás no resulte tan productivo como el que derivaba de los contactos del ceciliano con la escuela de pintura pisana, fueran o no pisanos todos sus artífices. Sin embargo, la dependencia de Tino del área florentina y de Florencia misma, no se encuentra injustificada y es una nueva componente en nuestro estudio. En primer lugar, aludiríamos a una etapa de formación que nos plantea el problema de su aprendizaje al menos a dos niveles, pues si no cabe disociar a Tino de la fundamental Pisa —tenemos en mente la importancia de su escultura en el

panorama de las escuelas trescentistas— además hay que contar con la tradición familiar que incide en la obra Tino. Se ha comentado el interés de su padre, Camaino di Crescentino, *capomaestro* del Duomo de Siena (c. 1300 - 1337), por las realizaciones giottescas³⁸. Aspecto que a buen seguro será fundamental para una correcta interpretación en la que debemos dar viabilidad a nuestras hipótesis e integrar tanto lo sienés como lo florentino³⁹. Se trata de adentrarnos en el camino señalado por la escultura sienesa a partir de las canteras del Duomo. Los maestros activos en este marco se interesaron por el desarrollo del relieve narrativo de forma que podría decirse que actúan en paralelo con la pintura contemporánea⁴⁰. Este parámetro aparece como alternativa a la fuerza expresiva y desgarrada de Giovanni Pisano. Los sieneses adoptan por ley el volumen en su plenitud, emplazándolo sobre fondos que potencian una imagen clara del mismo, de tal forma que sus obras llegarán a ganar consistencia a partir de una componente *protogiottesca*. Entre los escultores exponentes de esta tendencia que delata su complicidad con la pintura se citan Gano di Fazio, Goro di Gregorio, Agostino di Giovanni (en el último la principal sugestión parece ser la martiniana) y realcemos su presencia dentro del grupo, también Tino di Camaino⁴¹.

Nuevamente, por tanto, se añaden fuentes paralelas que profundizan la dinámica de relación existente entre artes diversas. Esta intercomunicación incidirá sin duda en el avance del sistema figurativo del siglo XIV⁴². Dentro de tal dinámica, la escultura pisana tiene un fundado protagonismo que revierte además sobre las escuelas locales de pintura, incluso cuando el intercambio se vale asimismo de la mediación de autores foráneos y de otras escuelas. La pintura sienesa, situada en el platillo contrario de nuestro discurso, dulcificaría a los rasgos estrictamente florentino-pisanos y jugaría a favor de una línea pictórica mejor impuesta en el detalle, amante de una elegancia amanerada que aflora en Tino o en las tablas cecilianas y que tiene mucho de aristocrática⁴³.

³⁷ Millar MEISS: «The problem of Francesco Traini», *The Art Bulletin*, XV, 1933, pp. 97-173, figs. 59 y 60. (Vid. más arriba not. 26 para la relación de Giovanni con Tino). En una perspectiva distinta vid. Rosa ALCOY, «Una propuesta de relación texto-imagen: «las madres de los santos inocentes» y la iconografía de la pasión en la pintura italiana del siglo XIV», *D'Art*, n. 11, Març. 1985, pp. 133-159, nots. 15, 36 y 83, con una posible interpretación del coro femenino que comparece al pie de la cruz pisana.

³⁸ Advertiremos que sólo gozamos de una noticia indirecta de los trabajos llevados a cabo por Antje Kosegarten, («Beitrage zur sienesischen Reliefskunst des Trecento», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XII, 1966, pp. 207-224), quien señala el interés de Camaino de Crescentino, padre de Tino, por las realizaciones de la pintura giottesca.

³⁹ Vid. otras referencias a esta conexión en el interesante trabajo de Roberto BARTALINI acerca de «Goro di Gregorio e la tomba del guirista Guglielmo di Ciliano», *Prospettiva*, n.º 41, Aprile, 1985, pp. 21-38, p. 31, not. 47 en particular. Bartalini revisa aquí la cronología del sepulcro que el autor atribuye a Goro en lo fundamental, teniendo en cuenta un proceso de reutilización: ya no estamos ante un producto de la segunda mitad del siglo (c. 1374), sino ante una muestra que despunta sobre su tercera década. Destaquemos además las implicaciones de la pintura de Duccio en la afiliación revisada de la obra y la propia personalidad de Goro di Gregorio en el contexto sienés y toscano (vid. Enzo CARLI, *Goro di Gregorio*, Florencia, 1946).

⁴⁰ Vid. not. 20 de Roberto BARTALINI, «Goro di Gregorio...», p. 35.

⁴¹ MORISANI, Ottavio: *Tino di Camaino...*, pp. 37, 71, 74, no evita la mención de Simone Martini cuando se trata del último, siendo ahora Nápoles uno de los ejes del enlace.

⁴² Sobre el sistema de integración de las artes trescentistas quizás se haya sido poco sistemático. Da igual. Los datos conocidos son suficientes y en esta dirección solamente se echan en falta algunas conclusiones que, más o menos vacilantes, añadirían conciencia y conversación al diálogo con los datos y las sugerencias aisladas. Por otra parte veáanse para Stefano FIORENTINO y Roberto LONGUI: *Giudizio sul Duecento e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale*, Florencia, 1974, pp. 64-82 y PREVITALI, Giovanni: *Giotto...*, fig. 218 (murales de la Capilla del Podestá, Florencia).

⁴³ ANTAL, F.: *El mundo florentino y su ambiente social*, Madrid, 1963, pp. 194-196.



Fig. 13. Confesión de la mujer de Benevento. Detalle. Asís. Basilica Superior de San Francisco.

Fig. 14. Tumba de Arrigo VII. Detalle de la figura de un consejero (Museo del Duomo de Pisa).

Fig. 15. Tumba de Arrigo VII. Detalle de la figura de un consejero (Museo del Duomo de Pisa).

Volviendo a la identificación entre Gaddo Gaddi, padre de Taddeo Gaddi, y el Maestro de la santa Cecilia advertiremos que el tipo de solución a la incógnita que esconde el anónimo no nos parece fruto de una aproximación suficiente⁴⁴. Antes de emitir un juicio observaremos que los interrogantes acerca de la originalidad y particularidades estilísticas del Maestro de la santa Cecilia no permiten omitir en ningún caso su adscripción a un contexto y a un modo de pintar relacionado con la atmósfera inmediata a un giottismo modificado por lo sienés y por ciertas instancias del gótico francés que cuajan en la Italia de principios del XIV. El cambio de estilo, el salto por encima de la barrera que impone Giotto, supone un proceso que debe ser explicado. El preciosismo aristocrático que califica las obras de Tino (y del ceciliano) se separa ligeramente de las formulaciones que conocemos de la escuela giottesca que nos lleva hasta Taddeo Gaddi. En Taddeo se tratará de una pintura enmarcada dentro de un giottismo más autero, más «pu-

ro», es decir sin las afluencias decorativistas y expansivas estilizaciones del maestro ceciliano que, a nuestro parecer, pudo ser sienés y escultor. Y sin embargo, M. Bietti establece una vía de análisis distinta ya que, atendiendo a sus tesis, tendríamos en Gaddo Gaddi al oculto Maestro de la santa Cecilia. Si favorecemos o aceptamos esta última idea, habría que pensar también que la virtual escuela de Gaddo Gaddi cambiaría de consistencia con los primeros resultados creativos de su hijo Taddeo, más fiel a otro tipo de discurso giottesco que a las directrices que complacen a su padre Gaddo, en tanto sea considerado autor de la tabla dedicada a la santa Cecilia o de aquella otra de santa Margarita in Montici. El ceciliano que alternativamente no carecería de una escuela propia, como veremos en adelante, sería representante de una aventura plástica casi contemporánea a la de su hipotético hijo Taddeo, como mínimo enlazaría mejor con algunos de los problemas figurativos planteados por los sienés que con el arte de sus precursores florentinos. No obstante, deberá entenderse que nos enfrentamos a un problema complejo. Por tanto, al mismo tiempo que intentamos defender las diferencias que los distinguen, estamos hilvanando algunos de los puntos de correspondencia efectiva que en realidad existen entre estos maestros. Maso, Taddeo Gaddi y el Maestro de la santa Cecilia, Tino di Camaino como escultor, por no pensar en otros maestros bien representados en la Basilica inferior de Asís, trabajaron bajo el signo de Giotto, pero no resultan tampoco ajenos los unos a los otros, en su dimensión particular, siendo válido y fructífero un cotejo de sus respectivas obras.

La atribución a Gaddo Gaddi de las pinturas cecilianas se fundamenta en lo que sabemos de una tabla que, debe advertirse, no es unánimemente aceptada como creación del Maestro de la santa Cecilia⁴⁵. Nos referimos al *San Pietro in cattedra* de la iglesia de santos Simón y Judas de Florencia. Esta pala tiene la importancia de hallarse datada en 1307. Sin embargo la pieza aislada debió completarse más tarde con otras pinturas; estas eran destinadas también al altar de la iglesia florentina y aparecían en dos «*braccioli*» —o elementos que debían sostener candelas votivas—. Bietti cree que estos elementos podían integrarse con la *Pala* en un conjunto unitario. La ejecución de los embraces se encargó a Pacino *cassettaio*, mientras que Gaddo fue el «*dipintore per la pittura detti braccioli*». Cuando se decide completar con estos elementos la escena del san Pedro de santos Simón y Judas, nos hallamos ya en Enero de 1328. Tino di Camaino trabaja por aquel entonces en Napolés. Por tanto, si la tabla fue obra del tinesco Maestro de la santa Cecilia y este se encontraba ausente desde hacia tiempo del territorio toscano, nada impediría acudir a otro artífice para concluir un trabajo cuya importancia parece secundaria o, en cualquier caso, no queda demasiado clara en la documentación. Qué fuese el «célebre» Gaddo Gaddi el elegido como responsable de concluir la tarea

⁴⁴ BIETTI FAVI, Monica: «Gaddo Gaddi...», pp. 50-51.

⁴⁵ La bibliografía acerca del San Pedro de Florencia coincide generalmente con la del Maestro de la Santa Cecilia. Véase además GARDNER, Julian: «The Stefaneschi altarpiece; A reconsideration», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XXXVII, 1974, pp. 57-103, p. 100. Pl. 21c, utilizado como apunte cronológico para establecer la correlación de las hipótesis vertidas en torno al políptico.



Fig. 16. Retablo de santa Margarita in Montici. Detalle de la degollación de la santa (Montici, Florencia).



Fig. 17. Retablo de santa Margarita in Montici. Detalle de la degollación de la santa (Montici, Florencia).



Fig. 18. Virgen con el Niño («Sedes Sapientiae»). Detalle (Museo Nazionale del Bargello, Florencia).

Fig. 19. Angel y Obispo. Städtische Galerie Liebieghaus (Frankfurt), relacionadas con el conjunto funerario de Gastone della Torre (Florencia).

del 1307 en 1328, puede explicarse atendiendo a varias razones. Ahora bien, pensamos que no es necesario aplicar la argumentación de Bietti cuando considera la elección sorprendente a no ser que el autor de *san Pietro fiorentino* fuese el propio Gaddo Gaddi. La calidad de la pieza no permite preconocer la autoría de sus complementos. Si la cuestión era ofrecer un marco adecuado a una obra principal de la iglesia florentina, justamente debería buscarse un artífice a la altura de las circunstancias, aunque este pintor no fuera el creador del san Pedro.

Por otro lado, la argumentación sobre dos autorías distintas puede tener una alternativa en la idea de un trabajo de escuela o al menos de tendencia. Podemos creer en una cierta proximidad de resultados entre el pintor de la tabla y el que recibe el nuevo encargo. Sin embargo, aun siendo distintos dos giottescos podrán sustituirse fácilmente, sobre todo si admitimos que el hipotético ceciliano pudo ser Tino di Camaino y subrayamos la dificultad del viaje a Florencia cuando este se encontraba relativamente lejos del marco toscano. El *restaurador* conveniente, casi veinte años después de realizada la tabla del 1307, parece ser que fue Gaddo Gaddi. Sin duda, la escasa trascendencia del trabajo nos obliga quitar importancia a la intervención de un maestro u otro en el mismo. El tipo de encargo considerado de poca envergadura, impediría que fuese el sienés residente en Campania el escogido y llamado para solucionar la cuestión, no ya por su categoría como artífice sino por la distancia y los trabajos angevinos que lo separaban de Florencia. Sería ilógico pensar en un viaje (o en varios viajes) para acordar tan sólo diversos elementos destinados a sostener velas votivas, por más que dichos elementos fueran a acompañar al san Pedro pintado por el enigmático ceciliano. Sin embargo, tampoco sería adecuado ceder una obra de interés a un taller secundario o falto de

garantías, apartado de la moda en curso a cuyas formalizaciones había quedado prontamente adaptada la figura del apóstol de santos Simeón y Judas. Añádase a todo esto que realmente es muy poco lo que sabemos de Gaddo Gaddi y la organización de su taller florentino y resultará difícil atribuirle toda la obra del Maestro de la Santa Cecilia, excluyendo otras posibilidades.

TINO, ESCULTOR Y MAESTRO DEL COLOR

Dignissimo in tutta l'Arte, ancora nell'arte statuaría.

Es factible elegir una perspectiva distinta que enfrentar a las opciones de identificación que hemos reseñado hasta aquí. Así es que dejaremos el terreno de los artifices enfrascados en una especialidad única para estar en condiciones de abogar por aquellos que habían de alcanzar «dignidad» en «todas las artes» o en varias de ellas. El contacto entre apartados del arte que diferenciamos según el proceso técnico de los distintos patrones artísticos, sólo permite comprender el alcance que tuvo la integración trescentista de pintura y escultura, si nuestra visión se proyecta más allá de la idea primera de influencias mutuas o compartidas y llegamos a establecer hipótesis consistentes, acerca de la identificación creativa de algunas personalidades en ámbitos nucleares de la representación figurativa, se dé en el plano o sea la tridimensionalidad real su característica. En esta dirección, la entrada de Tino di Camaino en escena implica una cronología temprana que nos retrotrae a las décadas finales del siglo XIII para llevarnos hacia las mejores conclusiones del primer *Trecento*. El san Pedro del 1307 sería el primer punto de apoyo con que intentar formalizar una cronología del Maestro de la santa Cecilia, en activo ya a principios del XIV, sobreponiendo su problemática a la cronología de Tino.

Por ahora nos interesa sobrepasar este primer nivel y para ello es preciso responder a los interrogantes que se plantearán sobre la calidad de las obras pintadas por Tino di Camaino. Si no tomamos conciencia del problema del artífice que es «Maestro del color» la existencia concreta de una pintura tinesca no sorprenderá a nadie de forma suficiente e, incluso, podrá pasar desapercibida, confundida en el extenso campo de lo giottesco. Al no ser cuestionado su origen real sólo se insinúa, o se elude vagamente en otras circunstancias, a una posible intervención de Tino en el ámbito de lo bidimensional. Advertiremos que cuando la opción es mejor asumida se concede al escultor el papel de aficionado o prin-

cipiante de la pintura (incursiones del momento de juventud). Siempre se ha partido del profesional de la escultura, pero paradójicamente, del representante de una escultura pictórica (extra-escultórica) que convierte la pintura en un elemento subordinado e integrado en las nociones de la escultura⁴⁶. Romper con esta idea, con este pre-concepto que, fundado en la vía exclusiva de la escultura, perjudica la imagen de una pintura tiniana, sería uno de nuestros propósitos. Con el fin de desbrozar la vía de una nueva evaluación habra que emancipar a nuestro artífice de la dependencia que lo convierte en traductor al arte del volumen tangible de la escuela sienesa de pintura, es decir, en testigo de las firmas lorenzettianas. El problema inicial quizás se supere si conseguimos dar cuerpo a una imagen delatora de la repercusión de lo tinesco en otros campos. La pintura tiniana entrevista desde el estilo de la escultura de Tino, se nos ofrece en la pintura ceciliana. Según lo que llevamos expuesto y las imágenes deberán demostrar, el «Maestro de la santa Cecilia» complace esta expectativa, mejor que Pietro o Ambrogio, mejor sin duda que los seguidores de Duccio o que Giotto⁴⁷.

Sobre tumbas pintadas y complejos sepulcrales pintados, acerca de la pintura funeraria habría mucho que decir, desde luego. Incluso en base a la integración de las artes a que aludíamos. En el marco italiano sería preciso recordar el placer del mosaico junto a lo esculpido y la inmersión *cosmatesca* en el agradecido mundo del color⁴⁸. Las tradiciones romanas y otros focos del bizantinismo serían plataformas destacadas en la raíz «trescentista» que engendra el siglo XIII; aun así preferimos restringir la ambición de generalizar todo en exceso y nos preguntaremos exclusivamente por la conjunción entre pintura mural y escultura dentro del siglo XIV y en el ámbito que de la Toscana nos conduce a Nápoles. La santa Croce florentina es un terreno atrayente donde se divulga una tradición, que se hace pública en obras de Maso di Banco y Giovanni Balduccio⁴⁹, una tradición que se prolonga en los conjuntos de Tino y su escuela en Nápoles.

Las justificaciones de la familiaridad entre pintura y escultura tinianas, materia de este artículo⁵⁰, se apoyarán en paralelismos de carácter «formal» —de los que no hemos hallado referencias en el aparato bibliográfico utilizado— entre Tino y el anónimo pintor. Ahora bien también deberemos hacer encajar sus respectivas producciones en una misma coyuntura geográfica y cronológica, cuyas repercusiones generales pueden ser notables sobre todo en el momento de situar las producciones del Maestro de la santa Cecilia. Por supuesto, sabemos que nuestra idea, en principio intuición, hace vi-

⁴⁶ Vid. CARLI, ENZO: *Tino...*, p. 6.

⁴⁷ Véase el aparato gráfico de comparaciones y el texto más adelante.

⁴⁸ GARDNER, Julian: «Arnolfo di Cambio and Roman Tomb Design», *The Burlington Magazine*, vol. 115, 1973, III, pp. 420-438, con un recuerdo para las catacumbas pintadas.

⁴⁹ BUCCI, Mario: *La Basilica di Santa Croce*, Milán, 1965, figs. 24-26.

⁵⁰ El asunto que venimos tratando dentro de lo italiano se fundamenta también sobre nuestra visión de las artes catalanas «italianizadas» de la primera mitad del siglo XIV, cuestión que encajada en la relaciones entre la pintura y la escultura centra algunos de los capítulos de nuestra Tesis Doctoral: *La introducció i derivacions de l'italianisme a la pintura gòtica catalana: 1325-1350* (Barcelona, 1988).

*Fig. 20. Cabeza de una virtud.
Museo dell'Opera del Duomo.
Procedente de la puerta este
del batisterio de San Giovanni de
Florenca.*



*Fig. 21. Retablo de la santa Cecilia.
Detalle del banquete de boda
de santa Cecilia y Valeriano.
(Galleria degli Uffizi, Florenca).*



*Fig. 22. Retablo de la santa Cecilia.
Detalle del banquete de boda
de santa Cecilia y Valeriano.
(Galleria degli Uffizi, Florenca).*

*Fig. 23. Conjunto funerario
de Ricardo Petroni.
Detalle, cabeza de la Virgen
(Duomo de Siena).*



*Fig. 24. Tumba-altar
de san Rainiero.
Detalle, cabeza de la Virgen
(Museo del Duomo de Pisa).*

*Fig. 25. Confesión de la mujer
de Benevento. Detalle.
Asís. Basílica Superior
de San Francisco.*

rar más de un grado la escritura global de los trabajos de Tino, pero pensamos que, al mismo tiempo, explica las continuas observaciones sobre la calidad pictórica que reviste su escultura. Contrariamente, nuestro propósito conmueve y resuelve algunas de las particularidades que sorprendían en el desconocido pintor de Florencia.

En consecuencia, será imprescindible el apartado que resuma los cambios de la nueva presentación que atañen a ambos artistas, cuando pasan a ser el mismo personaje. La bibliografía que trata de estos artifices para clarificar otros aspectos es muy amplia y, tal vez, se adivine en nuestro texto alguna ausencia involuntaria. Sin embargo, quede claro que nuestro trabajo intenta proyectarse sobre aquellas aportaciones que añaden elementos a nuestra demostración, sea negativa o positiva su repercusión sobre ella.

En primer lugar, insistiremos en nuestro esfuerzo por diluir los márgenes que separan pintura y escultura. Al convertirse, Tino en autor de altura equiparable en uno y otro campo, podrá explicarse la determinación plástica de sus trabajos esculturados. «*Opere delicatamente pittoriche*»⁵¹ que ya se habían manifestado en el desarrollo lúcido e incesante del *non finito* giovannesco, ahora se emancipan en una obra distinta y original que es la de Tino. Según Valentiner la relación con la pintura sienesa se generaba substancialmente a partir de Simone Martini y Pietro Lorenzetti. Pietro Toesca apunta a Ambrogio, esbozando una tesis que no es el único en respaldar⁵².

El quebranto del sistema espacial estático, previsible, y perfilado en todos los contornos, en pro de una figuración expresiva que impone límpidamente el deseo de un equilibrio interno, «habitado» más allá de la simplicidad de las compensaciones que exteriorizan simetrías demasiado evidentes, la expresión enfatizada y aunada a las rupturas del fuerte clarooscuro y la yuxtaposición de texturas, convertían la escultura de Giovanni Pisano es una de las ambiciones mejor consumadas dentro del interés plástico por el efecto pictórico, también en uno de los cauces explicativos del lenguaje de Tino. Sin dejar de ser entrevisto ahora como uno de los «antagonistas» de Giovanni Pisano, más que su seguidor, Tino di Camaino pudo colaborar con el maestro y comparte con

él el primado que implica ser la figura protagonista de su propia obra. La disputa por la «Madonna di Arrigo», entablada entre ambos, demostraría parte de lo que decimos, aunque a su vez el conflicto historiográfico por la atribución obstaculice la defensa de la estricta diferencia se separa a Tino de Giovanni, al menos en un momento dado. Sabemos que la diferencia entre ambos no es ficticia aunque las aproximaciones pueden acotarse sin dificultad.

Siguiendo uno de los análisis de Enzo Carli veremos como desde el *heroico impressionismo giovannesco*, determinado por las componentes de un arriesgado dramatismo expresivo, abierto en profundidad y superficie, hay que ceder paso a la monumentalidad del bloque cerrado, a la unidad del bloque, arquitecturado por el sienés, Tino di Camaino. Este se orienta hacia otro de los conceptos «góticos» de composición y encuentra sus orígenes en el perfilado dibujístico que lo separa de la escultura aislada en sí misma. La obra de Tino infunde a los materiales el equilibrio entre línea y volumen sea cual sea el terreno de sus movimientos. Como lo había hecho Giovanni, encuentra una alternativa válida a las influencias procedentes de la Europa septentrional. El Meridione italiano, en el que el sienés trabajó durante bastante tiempo, fue receptivo a las modalidades estilísticas más significativas del siglo XIV. Ello enlaza con las empresas angevinas que no fueron ajenas a un particular afrancesamiento pero que conforme avanza el siglo parece retraerse, encauzando positivamente las improntas más cercanas⁵³.

La producción de Tino proyecta una doble experiencia, que se descubre no sólo en los aspectos pictóricos de su escultura sino también a la luz de los «relieves» finidos que estructuran y ordenan sus realizaciones pintadas (nos referimos a las pinturas cecilianas). Si bien el apartado destinado a la pintura puede ser el más desconocido, la vacilación ante las maestranzas pictóricas de la época —hay que buscar en una generación anterior a la de Maso di Banco o Taddeo Gaddi— nos obliga a dar por acertado el parentesco del escultor con el tiniano Maestro de la santa Cecilia. Se trataría del «pariente» pintor de Tino si no fuera admisible la estricta identificación. En realidad, al dar cauce al tema más descono-

⁵¹ TOESCA, Pietro: *Il Trecento*, Torino, 1971, pp. 258 i ss.

⁵² MORISANI, Ottavio: *Tino di Camaino...*, pp. 15-54. Sobre el atractivo pictórico de Tino vid. también RASPI SERRA, Joselita: *I Pisano e il Gotico*, Milán 1968, pp. 10-11.

⁵³ BERTAUX, E.: «Les artistes français au service des rois angevins de Naples», en *Gazette des Beaux Arts*, XXXIII, 1905, pp. 265-281 i XXXIV, pp. 89-114 i pp. 313-325; Raffaello CAUSA, Op. cit., pp. 63-66; Paola GIUSTI i Pierluigi Leone de CASTRIS, *Medioevo e produzione artistica di serie: smalti di Limoges e avori gotici in Campania*, Catálogo, Florencia, 1981. Al menos la presencia de otras escuelas en Nápoles se describe contando en sus ambientes con Pietro Cavallini, Giotto, Simone Martini, Maso di Banco (?), Bartolomeo da Camogli, Arnolfo di Cambio, Tino di Camaino, Goro di Gregorio, Giovanni Paccio Bertini da Firenze; Nino Pisano (?)... No menos importantes son otras figuras anónimas; entre ellas se cuentan los colaboradores de Giotto, algunos de los maestros que destacan con personalidad propia en la basilica inferior de Asís, y probablemente, con autonomía en la organización del taller. Revisemos el programa de la Basilica inferior y destaquemos una de estas personalidades en el Maestro de la Biblia napolitana que conserva la Biblioteca Nacional de París, Ms. 9561. Más allá, quedarían los logros del Maestro delle Vele y el Maestro de Figline. Pero el asunto es ya materia de otros trabajos. Sea como sea, las cuestiones de un afrancesamiento italiano han sido tratadas con cierta frecuencia, es factible anotar varios trabajos de Cesare Gnudi al respecto, entre ellos «Il pulpito di Giovanni Pisano a Pistoia», en *Il Gotico a Pistoia nei suoi rapporti con l'Arte Gotica italiana. Atti del 2.º Convegno Internazionale di Studi, Pistoia, 1966*, pp. 165-179. Además, DANWALLACE, Robert: *L'influence de la France Gothique sur deux precursors de la Renaissance italienne. Nicola e Giovanni Pisano*, Ginebra, 1953 (non vid.) Citemos también el libro de Pier Luigi Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli angioina*, Florencia, 1986 (aparecido con posterioridad a la primera redacción de este estudio).

Fig. 26. Retablo de la Santa Cecilia.
Detalle del martirio de la
santa (Galleri degli Uffizi, Florencia).



Fig. 27. Cariátide. Städlsche Galerie Liebieghaus
(Frankfurt),
relacionada con el conjunto funerario
de Gastone della Torre (Florencia).

Fig. 28. Retablo de la santa Cecilia.
Detalle del martirio de la
santa (Galleria degli Uffizi, Florencia).



Fig. 29. Angel-cariátide. Fundación Romano
(Florencia).

cido de una posible pintura tinesca⁵⁴ recordaremos la escena napolitana, en que el maestro sienés se nos aparece. Deberemos reparar en las grandes pérdidas que ha sufrido el arte del color en esta zona, no sólo de por sí sino también en cuanto se refiere a la existencia de una escultura pintada o de una escultura que se realiza con vistas al manto cromático que debe recibir o, finalmente, de una escultura que comparte su espacio con el reservado a la pintura.

Al situarnos en la etapa final de la producción de Tino somos conscientes de lo arriesgado de nuestro análi-

sis, ya que la aportación de la pintura cecilianca en la Italia meridional es, en el mejor de los casos, dudosa. Al menos no se encuentra perfilada y, en el mismo sentido, resulta difícil concluir sobre la consistencia específica de una proyección pictórica tiniana, compañera del arte del volumen, en la Campania. Este hecho deberá matizarse atendiendo a esas grandes pérdidas de la pintura napolitana que afectaron globalmente a la pintura de los talleres de Giotto y, por tanto, a la obra de los grandes giottescos.

⁵⁴ En función de Tino y el arte del color: CARLI, Enzo: *Tino*., pp. 92-93 y 95. En la perspectiva de un cromatismo acentuado, de clasicismo y color motivos fundamentales en la escultura de Tino: MORISANI, Ottavio: *Tino di Camaino*., pp. 2 y ss.; MORISANI, Ottavio: «Tino a Cava de Tirreni», a la *Crítica d'Arte*, 1949, pp. 104-113, figs. 79-80 especialmente (Cf. CAUSA, Raffaello: «Presizazioni relative a la scultura del 300 a Napoli», en Ferdinando BOLOGNA, i Raffaello CAUSA., *Sculture ligne*., pp. 63-73. p. 69 quien diferencia de Tino, a aquel que bautiza como «Maestro de Cava». ID. «Tre contributi per la scultura pisana a Napoli», en *Belle Arti*, vol. I n. 1, 1946, pp. 30-38, fig. 11). Además: DE RINALDIS, Aldo: «Una tomba napoletana del MCCCXXIII», en *Dedalo*, 1927-28, pp. 201-219, *Raffaele Mormone, Sculture trecentesche in S. Lorenzo Maggiore a Napoli*, Nápoles, 1973.

De la efigie a la figura

Iniciemos este nuevo apartado hablando de los modelos de la pintura. En especial de la consistencia particular de los patrones que se reflejan en ella y que muchas veces forman parte de la realidad artística de la época, en mayor medida, al menos, que de la realidad sin apelativos. El paso de la efigie escultórica a la figura representada ayuda a construir la trama de ciertas ilusiones volumétricas en múltiples experiencias plásticas del 1300. La vanguardia giottesca adquiere un nuevo perfil, desde el momento en que integramos a un escultor-pintor entre sus miembros más significados. De los trasvases Giotto-Arnolfo, Giotto-Giovanni Pissano⁵⁵ habría que sacar todas las consecuencias; por encima de los valores tangentes, deberíamos extraer las incidencias de un relato plástico común que se traduce de la pintura a la escultura, y viceversa, teniendo conciencia de esta traducción.

Al plantear este mismo tema de fondo en otro contexto citábamos ya el desciframiento de Adorno cuando se refiere a ese «alejamiento estético de la naturaleza» que se ve como «alejamiento que se mueve en dirección a ella»⁵⁶. Es el caso de buscar todavía desesperadamente, «ese punto de equilibrio donde se oculta la posibilidad de lo imposible». Se trata de plantear aquí una nueva unión de lo inunificable, basándonos en lo heterogéneo y esforzado del *tour de force* de algunos trescentistas, que es imposibilidad de la pintura en la escultura y contrariamente, pero que nos reservaba el secreto de un virtuosismo sin fatiga que crea la ilusión interferida de sus mutuas correspondencias. Que sin diluir la imposibilidad, la resuelve en el aprendizaje simultáneo de las dos artes, encuentro vivo entre ellas.

En este sentido, las contribuciones del *Trecento* se comprenden abiertamente, sin trabas, aunque sea considerando una zona privilegiada donde las producciones nacen de artistas capaces de persuadir tanto en las artes ilusionistas como en aquellas otras que se distinguen por la presencia primera del volumen tangible, que también son representaciones, evidentemente, pero ob-

jeto repleto y contundente a la vez, sin fisuras o vacíos que deba llenar nuestra percepción, al menos en lo que afecta a la tercera dimensión.

Los trayectos entre pintura y escultura serán de ida y vuelta. Cuando de unas partes a las otras se esboce la univocidad en la autoría, al mismo tiempo se emborrona el concepto de especialidad única, ya que conocemos al actuante capaz de sobreponerse a las distintas técnicas de forma interdisciplinar. Componer pintura gracias al alejamiento del natural que impone el modelo escultórico, no excluye la dimensión estética de acercamiento teórico a lo «real», pero sí manifiesta una forma de desdoblamiento a partir del nuevo referente artístico, en una dimensión paradójica a la que ya hemos aludido. La ecuación podría superponerse además a otros modelos; por ejemplo los que causaron verdadero impacto a partir de la escultura clásica. El alejamiento estético de lo natural no está menos alejado de estos rodeos, aun cuando proyecta una coordenada que muchos han definido como «naturalista», nunca más lejos de nuestra perspectiva⁵⁷. Amparemonos, pues, nuevamente en las manos del artificio y la artificiosidad de las pinturas trescentistas y esperemos que el reclamo sobre la escultura relacionable con la escuela de Giotto tenga, si no muchas, algunas consecuencias.

Giotto y el Maestro de la santa Cecilia

La personalidad del Maestro de la santa Cecilia ha ejercido regularmente su poder para atraer la curiosidad de los analistas del Trecento. Sus trabajos se interfieren en uno de los periodos más decisivos y visitados del 1300 italiano, por no decir del Gótico en general. No acostumbran a faltar los asertos sobre su pintura cuando se plantea la problemática de los talleres giottescos o cuando se especula sobre los conjuntos de Asís. Su personalidad es imprescindible cuando se discute sobre las pinturas de la Basílica superior de san Francisco a las que ya hacíamos referencia anteriormente, por su enlace con los recorridos de aquellos talleres. La atribución al Maestro de la santa Cecilia de las últimas historias de la serie franciscana, de aquellas escenas más cercanas al presbiterio, no fue aceptada por todos⁵⁸. Ahora bien existe un cier-

⁵⁵ GIOTTO, siempre *spazioso* (vid. LONGHI, Roberto: «Giotto spazioso», *Paragone*, n. 31, 195, pp. 18-24) mantiene su comprensión en profundidad del fenómeno escultórico que traspane más allá de la escultura misma. Se halla a la orden del día la advertencia de su sensibilidad ante las obras de Arnolfo, Nicola y Giovanni Pisano; ahora nos preocuparía más bien la integración de un artifice «bilingüe» en su propia órbita creativa (cf. ROMANINI, Angiola Maria: «Gli occhi di Isacco. Classicismo e curiosità científica tra Arnolfo di Cambio e Giotto», *Arte Medievale*, serie II, a.1, 1987, nn. 1-2 pp. 1-44).

⁵⁶ ADORNO, Theodor: *Teoría Estética*, Madrid, 1980 (1970), p. 362; vid. ALCOY, Rosa: «La recepción de un modelo espacial «italogótico» en Cataluña: sobre su dinámica y alternativas en la pintura del primer y el segundo Trecento», *Actas del V.º Congreso español de Historia del Arte*, Sección «Originalidad, modelo y copia en el Arte Medieval Hispánico», (1984) Barcelona, 1987, not. 46. Sobre la multiplicidad, hecho preocupante en la obra de arte, ADORNO, Theodor: *Teoría...* pp. 142-144.

⁵⁷ Lo clásico como alejamiento estético del natural nos retiene en la rica coordenada de Asís. Vid. Emilio CECCHI: «Giotto e l'Antico», en *Giotto...*, pp. 15-16; PANOFKY, Erwin: *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*, Madrid, 1975 (1960), especialmente pp. 175-235; MARKHAN TELPAZ, Anne: «Some antique motifs in Trecento Art», *The Art Bulletin*, XLVI, 1964, pp. 372-376. HANNO-WALTER KRUFF: «Giotto e l'Antico», en *Giotto e il suo tempo...*, pp. 169-175.

⁵⁸ Como veremos, las recusaciones de la obra y participación del Maestro de la santa Cecilia en Asís, han alcanzado difusión en la historiografía reciente, fecundando un panorama que parece oscilar periódicamente. Desde la pérdida de la total seguridad sobre la autoría giottesca, que niega la naturaleza de un Giotto omnipresente (vid. OOFFNER, Roberto: «Giotto, Non Giotto», *The Burlington Magazine*, LXXIV, 1939, pp. 259 y ss., LXXV, 1939, pp. 96 y ss.) se opta ahora, de nuevo, por el orden contrario, donde se superan contratiempos estilísticos, poniéndolos bajo auspicios de continuidades inmediatas a la idea de taller, frente al *Giotto in toto*.



Fig. 30. San Francisco honrado por un hombre sencillo. Asís. Basílica Superior de San Francisco.



Fig. 31. Curación del herido de Lérida. Asís. Basílica Superior de San Francisco.

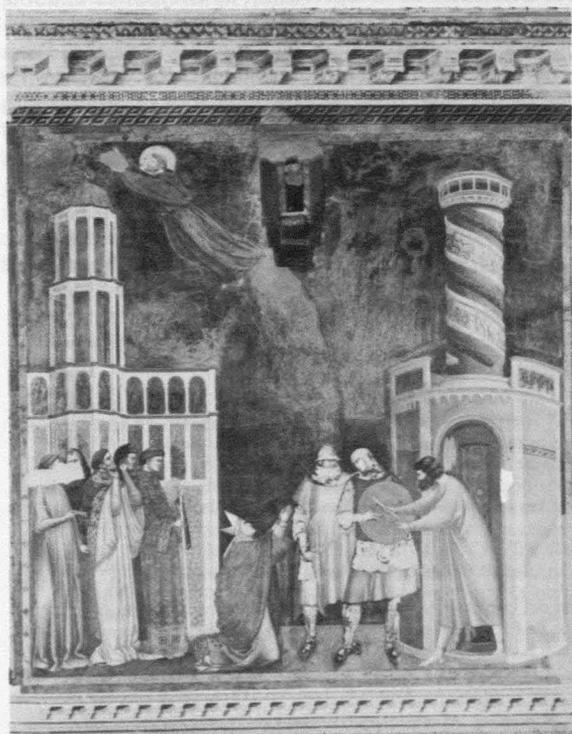


Fig. 32. Liberación de Pedro el hereje. Asís. Basílica Superior de San Francisco.



Fig. 33. Liberación de Pedro el hereje. Detalle. Asís. Basílica Superior de San Francisco.

to consenso al que nos uniremos y que considera obra de su mano las siguientes historias (o escenas) del ciclo; la *Confesión de la mujer de Benevento* o *confesión de la resucitada*, la *Curación del herido de Lerida* y la *liberación de Pedro de Asís*, pertenecientes al muro a nuestra izquierda, en el lado del Evangelio⁵⁹. Mas controvertida es la escena de *San Francisco honrado por un hombre sencillo*, primera de la serie, y sobre la que volveremos más tarde. Por el momento, indicaremos que, refrendando su intervención en la basílica de Asís, de innecesaria justificación para los que Bellosi denomina «separatistas», Alastair Smart establece inclusive el marco de las repercusiones de este intervalo ceciliano a Giotto en sentido estricto. Prescindiremos del *non Giotto* más global que otorga prosperidad historiográfica a artífices de nombre desconocido como creadores del programa completo. Alastair Smart escribe que la influencia del maestro ceciliano es discernible en el «Maestro de san Francisco», responsable, por citar uno de los episodios más divulgados del *Llanto de las clarisas*⁶⁰. También Colletti pensó como Smart en la operatividad de una «*cerchia del «Maestro della Santa Cecilia»*». Este autor afirma que nuestro autor pasó de la Umbria a Florencia (por nuestro lado añadimos un intermedio pisano), siendo Florencia la ciudad en que lograría la formación de un taller influyente. Coletti relaciona con la órbita del ceciliano a Pacino di Bonaguada y a Jacopo del Casentino, después al «Maestro de Figline».

La viabilidad de una escuela ceciliana en Asís sería objeto de nuevas discusiones. En cualquier caso, el encuadre de Tino en Asís nos obliga a mantener ciertas cautelas, ya que la dirección señalizada por Smart podría contradecir más tarde nuestra idea sobre la datación de los murales.

Como ya hemos visto, no se encuentran a faltar otras tesis, sobre la identificación nominal de este «oscuro» maestro que, sin embargo, deslumbró por su fuerte personalidad. Como gran contemporáneo de Giotto, el ceciliano se destaca no sólo entre los autores de contornos giottescos, sino incluso de la propia tiranía estilística del mayor representante del florentinismo, introduciendo efectos muy particulares que hacen de su obra, que no pretendemos perfecta, una suma verdaderamente original. Una producción que puede proyectarse, en definitiva, más allá de los «alumnados» sumisos a la figura indiscutible de Giotto. La conclusión de Smart sobre el círculo del Maestro de la santa Cecilia, o en principio,

sobre la trascendencia de su obra, no puede dejarse de lado, aun cuando por nuestra parte pensemos que la historia de la pintura «tinesca» y su repercusión se encuentran todavía en ciernes. Decidir acerca del «Maestro de San Francisco» en cierta forma puede esperar.

ACERCA DE UN MANIERISMO CECILIANO-TINESCO

Las coordenadas de formación de un estilo

No se nos ocultan las acusaciones que la crítica ha hecho a la pintura del Maestro de la santa Cecilia. Previtali se hizo eco de sus insuficiencias frente a Giotto, exponiendo sus ideas acerca de la incompreensión por parte de nuestro desconocido maestro del lenguaje que caracteriza al florentino. Pero, imaginemos que el recorrido del ceciliano tiene su principio en Siena y no en Florencia. Que, por consiguiente, —y sirva de descargo si es preciso— nuestro pintor debía atender a las enseñanzas y desarrollo de una tradición distinta. Admitamos a Duccio como origen, con sus propias exigencias en cuanto a la técnica y el gusto. Imaginemos también que, en una etapa previa a las primeras formalizaciones lorenzettianas, consigue sumarse al concierto giottesco e inaugurar una etapa de aproximación a éste después de su formación sienesa. El Maestro de la santa Cecilia se anticiparía entonces a Ambrogio y Pietro Lorenzetti, ejemplos por excelencia de la repercusión de Giotto *di Bondone* en la escuela sienesa (otros contactos tendrían efecto más puntual). Y no olvidemos la componente pisana. Pensemos por tanto en un emplazamiento del artífice entre dos incitaciones diversas que desgarran su producción situada entre los polos de dos lenguajes emparentados, pero de contextura divergente. Como mínimo, es fácil presuponer que las oscilaciones de una a otra escuela, de uno a otro contexto, matizarán el resultado final de una obra que no tiene un solo ascendente, sino varios, y cuya preocupación fundamental no parece haber sido la mimesis del registro más racionalista de la especulación giottesca. Veámos ahora en qué consiste su forma de expresión y la peculiaridad que hemos defendido insistentemente.

Los caracteres que denotan la presencia de nuestro «Maestro» se definen a menudo a partir de sus «tipos»

⁵⁹ Las especulaciones negativas, que hacen *tabula rasa* de la intervención del ceciliano en san Francisco de Asís, no siempre son tajantes. Con todo, las rectificaciones sobre su producción (vid. los textos citados de Previtali y Bellosi) no han sido parcas en cuanto a resultados, idas y venidas de piezas para un «*pitorre di poche opere certe*», según LONGHI, Roberto: «In traccia di alcuni anonimi trecentisti», *Paragone*, n.º 167, 1963, pp. 3-16. En consecuencia, el catálogo estricto y razonado se echa en falta, más todavía ante la opción bastante confusa que abren listos generales como el de Richard FREMANTLE: *Florentine Gothic Painters*, Londres, 1975, pp. 35-44 y a pesar de OOFFNER, Roberto: *The School of St. Cecilia...*

⁶⁰ Alastair SMART: «The St. Cecilia Master and his School at Assisi», I y II, *The Burlington Magazine*, vol. CII, 1960, pp. 405-413 y pp. 431-437. ID. «Reflections on the Art of Giotto», *Apollo*, LXXXI, 1965, pp. 257-263. Cf. PREVITALI, Giovanni: *Giotto...*, pp. 297 y ss.; PREVITALI, Giovanni: «il posible Memmo di Filippuccio», *Paragone*, 1962, II, pp. 3-11, pp. 9-10.

⁶¹ COLETTI, Luigi: *I Primitivi, I Senesi...*, pp. XXXIV-XXXV.

o personajes y en función de las relaciones de estos con el «paisaje» entendido en sentido lato. Figuras de elegantes proporciones, que armonizan el talle de canon alargado o ampuloso con cabezas de pequeño tamaño, aparecerán estilizadas hasta alcanzar el *manierismo* que fluye en dirección contraria a Giotto y en dirección que se disloca y penetra en la pintura como movimiento interno de los personajes. Si en Giotto es el espacio el que se muestra interiorizado, en «Tino» es el espacio del movimiento el que surge de la «construcción» del personaje. Se ha hablado del afán Gótico del anónimo, asumiendo así la radicación afrancesada del estilo que atiende particularmente a algunos ámbitos del italianismo (Siena y Nápoles), mientras que el principal taller florentino emerge como algo diverso que se resiste quizás al encuadre pautado de forma previa por la vecina Francia. Las contradicciones que se imponen a la terminología adoptada son evidentes; no nos perderemos ahora en su razonamiento. A pesar de ello, advertiremos que partimos de una comprensión distinta del concepto de Arte Gótico. Nuestra aplicación no depende del «nacimiento» del estilo, o de una de las formas peculiares del estilo⁶², sino del uso que hacemos a posteriori. En consecuencia, no nos parece conveniente discutir si el Maestro de la santa Cecilia es o no es más «gótico» que pueda serlo Giotto. En cualquier caso habremos de dejar constancia de su *maniera* específica y dentro de ésta de las particularidades que explican su *originalidad*, enclavada en la época y no en la utilización restringida de un término que sólo es orientación acotada a las exigencias globales de todo un período.

Por lo tanto, retornaremos a esas grandes figuras de menuda cabeza que se emplazan en ámbitos espaciales amplios, que evitan la limitación del movimiento, promueven el poderío explícito de los ejes con los que se dibujan los trayectos de la acción y se pueden establecer las direcciones entre los sujetos de la misma. No hay tregua estática en los bloques así definidos y el plano se inunda sinuosamente de compendios de espacio imbricado. Ahora bien, este proyecto se aplica sin pérdida de la dureza y la transparencia que dan solidez escultórica

a la ficción tridimensional y arquitectónica, potenciadora del «vacío» y del «lugar» que califican de efigies las figuras. Si existe una ilusión de fragmentos móviles en la escultura de Tino, también hay un conjunto acabado, esculpido, en las apariencias pintadas del maestro de la santa Cecilia. En consecuencia, prolongamos una realidad aprehensible que transcurre como intercambio productivo entre unas y otras obras, sobre un fondo común de percepciones análogas.

Normalmente integrado en la escuela florentina más próxima a Siena, el anónimo de los Uffizi es asimismo afiliado a las prerrogativas de un arte inclinado a la miniatura, o mejor dicho, a los efectos que se quieren propios de esta. La pasión por el movimiento pictórico bautizado de *Miniaturist tendency* incluye al ceciliano⁶³ y pretende explicar la última fase creativa de Giotto más o menos interferida por el taller y manifiesta en el Político Stefaneschi⁶⁴. El interés del Maestro del Político por el encuadre de los personajes dentro de fragmentos arquitectónicos espaciosos y de compleja estructura o por su situación en paisajes abiertos, de modo que los actores desconocen el dominio absoluto del plano, en favor preferente por una versión integrada de la figura y el lugar, implica un cambio en el orden de interés por la representación respecto de lo que había sido al giottismo de las primeras décadas del siglo. De la *nueva manera* definida también como *giottesca* ya no nacerán figuras de volumen revertido o con evidentes consecuencias especiales a su entorno, siempre encauzadas hacia una especialidad concentrada en esa misma figura a la que, así, se encontraba subordinada toda noción de lugar, sino que dentro de unos límites razonables este recorrido se ciñe a la aventura plástica que había tentado ya en Asís al Maestro de la santa Cecilia. Al mismo tiempo que se alcanza el «paisaje» se logra la independencia de las exigencias que primarán un cierto, y admirado, «monumentalismo». Por tanto, este efecto garantizado en Padova se diluye, aunque sea parcialmente, en la última fase que se admite para la obra atribuida a Giotto, pintor de la corte de Nápoles entre 1329 y 1333 en contacto con Tino⁶⁵.

⁶² En realidad el estilo no nace jamás, no habría que dar el porqué de ello. Las formas artísticas no son «increadas» cuando han tenido ocasión de ser vistas como tales y, por lo mismo, también sus contenidos se forjan sobre un *continuum* de significación a partir del cual creer en nacimientos absolutos tiene poco o ningún sentido. Por tanto, asimismo y de paso al terreno de lo general, defenderíamos la increencia en el antes y el después del estilo, en el pre y el proto del ismo. Apoyaríamos la idea de una creatividad productora de cambio, de aprendizaje y de cultura figurativa, múltiple..., que, sin embargo, no pasa por encima, ni cristaliza más allá de las obras concretas.

⁶³ Vid. el estado de la cuestión en Miklos BOSKOVIČS y Mina GREGORI: *The Painters of the Miniaturist Tendency*, Florencia, 1984 (R. OOFFNER y Klara STEINWEG, *A Critical and Historical Corpus of Florentine Painting*, III, IX, Florencia, 1984, CIARDI DUPRÉ DEL POGETTO, María C.: *Il Maestro del Codice di San Giorgio e il Cardinale Jacopo Stefaneschi*, Florencia, 1981. Véase la referencia a la Pala de Cecilia —de cultura «romana», además de «assisana»— puesta en relación con Pucelle, en el libro de Ciardi Dupré, c. p. 101 y not. 241.

⁶⁴ La relación del Político STEFANESCHI (cf. GARDNER, Julián: «The Stefaneschi...»; CIARDI DUPRÉ, María C.: *Il Maestro...*, pp. 122 y ss.) con la obra del Maestro de la santa Cecilia puede ser tan sugestiva como la relación del Político con la fase florentina y napolitana de Tino. En la fase final del sienés citaremos la aportación de Cava: MORISANI, Ottavio: «Tino a Cava...» pp. 104-111, en que los valores ópticos se superponen a la consistencia real del material (ID., p. 107). Efecto que la pintura aprovecharía.

⁶⁵ Ottavio MORISANI: *Tino...*, pp. 103-104, not. 16, alude a la conexión iconográfica entre el San Francisco que recibe los estigmas, bajo relieve de la tumba de Catalina de Hungría, en San Lorenzo de Nápoles, obra de Tino a pesar de De Rinaldis, y el cuadro del mismo tema atribuido a Giotto en Asís (confrontado con la tabla del Louvre, a su vez, vid. Luciano Bellosi, *La pecora...*, figs. 74-76, pp. 80-85), Morisani detecta en ambas obras un similar sentido del volumen. Sin embargo, la conveniencia del paralelo debiera matizarse ante la vecindad napolitana de la producción giottesca.

En la producción de este último, descubríamos la conservación de un volumen expansivo que en sus más importantes prerrogativas exige la colisión de superficies y volumen en un único acorde. Las formas que adoptan sus figuraciones se tensan en un ir y venir de la figura a la efigie y de la efigie a la figura, dentro de un proceso que tampoco se abstiene de pertinentes evoluciones temporales.

En un texto reciente —ya citado— sobre Tino y las piezas que se le atribuyen en el Bargello florentino, Gert Kreytenberg incide en las correspondencias entre pintura y escultura. La conformación de una escuela sienesa de escultura no podía ser ajena a las aportaciones de los grandes pintores paisanos de Tino, claro está. Pero ahora es Simone Martini, y sabemos que antes fue Duccio, el que fija su turno para comparar sus obras con las piezas de la escultura contemporánea. El paralelo se afianza sobre figuraciones específicas. Santa Magdalena y santa Catalina representadas por Simone en la capilla de san Martín (Iglesia Inferior de san Francisco de Asís) conectan con las esculturas del Monumento Petroni y una estatua del ciclo de los apóstoles (Cripta de las estatuas del Duomo de Siena), hasta llevar a Kreytenberg al pensamiento de un Tino que «realiza» sus obras siguiendo o teniendo en cuenta, al menos, dibujos de Simone Martini.

La sugestión simoniana reaparece, según el estudioso alemán, más tarde en el marco del período florentino, cuando se analiza la sepultura de Orso. Aquí, como en el caso que afecta a los Lorenzetti, no negaremos el valor de estas correspondencias. Sin embargo, abriremos un interrogante que invierta el sentido de tal relación. Si la ascendencia de Duccio no es discutible, a nuestro entender, el parentesco del ceciliano —tino di Camaino— con los otros sieneses puede ser una cuestión a debate, debido a la prioridad de aquel sobre estos, a su antelación dentro de las formulaciones sienesas de lo giottesco. Como mínimo, hay que advertir la presencia de un artífice de Siena que trabaja ya en los primeros años del siglo, junto a los mejores de su época, si no lo hace desde fines del XIII.

La contribución de Tino, «casi pitórico» tiene consecuencias frente al «Maestro ceciliano». «Índice di una tendenza descrittiva e pittorica» en opinión de Carli ⁶⁶, Tino nos trae a la memoria el «estilo de predela» que se extiende a derivaciones como son los relieves perdidos de santa Catalina (iglesia de santa Clara, Nápoles). Por otra parte, el estilo de predela tiene que ver con la lucidez narrativa de las tablas hagiográficas del «otro yo» del Maestro escultor. Pensamos tanto en los retablos dedicados a Cecilia y a Margarita ⁶⁷ como en los frescos de Asís integrados en el ciclo de san Francisco (Basilica Superior).

Aunque fuese valorado como *arquitecto-escultor* a partir de la Tumba del Cardenal Petroni ⁶⁸, realizada por él y su padre para el Duomo de Siena (1317-1318), Tino di Camaino se aficiona progresivamente a la composición tramada de arquitecturas en sus conjuntos sepulcrales, se destaca a menudo su voluntad proyectiva en este apartado. Es sobresaliente su *edificación* de las tumbas angevinas, si bien éstas son a veces objeto de ciertas polémicas. Recordemos su ambigua colaboración con el napolitano Gallardo Primario y el debate atribucionista en torno al tema. En este sentido, nos parece lícito advertir el interés demostrado por el diseño arquitectónico en los murales cecilianos de Asís y también en las tablas florentinas ⁶⁹, lugares donde despuntan los efectos constructivos no exentos de una dimensión que alude a la escultura ⁷⁰. Un interés que se insinúa al margen o sobrepuesto a los temas representados como experiencia que dibuja el espacio circundante y, en definitiva, revela el papel de una mentalidad selectiva que no desatiende las virtudes y virtualidad de otras artes, que señala su existencia simultánea más allá de la pintura, y se permite la cita, también cabe la cita imaginaria, de arquitectura y escultura.

Si iniciamos las comparaciones, podríamos incidir en algunos elementos aislados, como por ejemplo las columnas y columnatas que, respetando un peculiar clasicismo, Tino introduce en su producción pintada y esculpida, y que, sin embargo, alteran su canon según convenga dentro de un juego bastante libre que afianza los

⁶⁶ CARLI, Enzo: *Sculture del Duomo...*, pp. 23 y 25.

⁶⁷ Sobre el estilo de predela, que «inventaron los sieneses», y las transferencias de un dominio narrativo y cromático, típico de ellos vid. ENZO CARLI, *Goro...*, p. 21 (también ENZO CARLI, «Goro di Gregorio», *Il gotico a Siena. Miniature, pitture, oreficerie, oggetti d'arte* Catálogo, Florencia, 1982, pp. 198 i ss.), ANNA ROSA GARZELLI, «Scultura del Trecento...», p. 59. Cabría integrar ahora la tendencia de algunas escenas de la tumba Tarlati de la catedral de Arezzo (cuyo proyecto se remite a Giotto, vid. COHN-GOERKE, «Scultori senesi del Trecento», I, *Rivista d'Arte*, XX, 1938, pp. 242-289) y la pila bautismal de la Pieve, pictórica en lo que a sus relieves respecta (vid. ANNAROSA GARZELLI, *Sculture toscane nel Duecento e nel Trecento*, Florencia, 1969, figs 108-9, 118-122 y 188-190).

⁶⁸ El juego que Tino pudo ofrecer en este conjunto adquiere perfiles no demasiado precisos, sobre todo si cotejamos los estilemas de la tumba Petroni con otras aportaciones suyas anteriores y posteriores. Sobre la figura del padre, Camaino di Crescentino vid. ENZO CARLI, «Le statue degli apostoli per il Duomo di Siena», *Antichità Viva*, n. 6, 1968, pp. 3-20.

⁶⁹ Después de los factores «esenciales» que fueron la línea y el color, *leit-motiv* incluso para la escultura si Siena es nuestro objetivo (vid. WERNER, COHN-GOERKE, «Scultori senesi...», p. 243), la búsqueda en el plano arquitectónico fue un asunto de actualidad que sintetizó también la contribución sienesa de Duccio.

⁷⁰ Vid. ilustraciones en JOACHIM POESCHKE, *Die Kirche San Francesco in Assisi und ihre Wandmalereien*, Ed. Hirmer, Munich, 1986. La abertura sobre Asís puede ampliarse, dentro de los límites que impone su extensión; cf. WHITE, «The date of "the Legend of St-Francis" at Assisi», *The Burlington Magazine*, XCVIII, 1956, pp. 344-351; Cesare BRANDI, «Sulla cronologia degli affreschi della Chiesa Superiore di Assisi» y Alastair SMART, «Quasi tutta la parte di sotto» del Ghiberti e le attribuzioni del Vasari a Giotto degli affreschi d'Assisi», en *Giotto e il suo tempo...*, pp. 61-66 y 79-91. Millard MEISS, *Giotto and Assisi*, New York 1960 (non vid.), una reseña a cargo de Giovanni PREVITALI, en *Paragone*, XXII, 1971, pp. 34-56; ID «Studi recenti sulla Basilica di Assisi», *Arte Cristiana*, n. 697, LXXI, 1983, pp. 203-435.

ritmos verticales de sus efigies o asienta la composición, organizada o no en varios pisos. Puede darse el caso de su figuración combinada, sin que estas edificaciones sean estrictamente necesarias en la argumentación gráfica del episodio; por ejemplo en las predicaciones de Cecilia en la pala de los Uffizi donde el autor se diría perseguido por la plasmación de un espacio vacío, interno a la arquitectura, capaz de multiplicar sus laberintos y recorridos, ensayando al menos su despegue del recurso a un decorado demasiado evidente, telón de fondo de la acción. La obsesión por una componente especial dirigida a conseguir la profundidad pictórica que penetra el plano, sea mejor o peor conseguida, se describe con insistencia a partir del Asís que califica al Maestro para evolucionar posteriormente, y desde nuestra óptica del problema, hacia las tablas de las santas.

Indicaremos con todo que este criterio cronológico contradice otras aportaciones al tema. Por ejemplo, la memoria del texto de Parronchi (1939) quien después de concluir sobre el nacimiento romano del maestro de la santa Cecilia, anónimo que cree cercano al Cavallini, y la génesis asimismo romana de los modelos utilizados en Umbría (parecer con el que evidentemente discrepamos) confirma la transición giottesca del mismo ceciliano, advertida en el episodio del *Homenaje de un hombre sencillo*. A partir de aquí Parronchi afirma la estrechísima dependencia ente esta escena (como mínimo las figuras en la representación general del *homenaje* son fruto admitido del anónimo) y las tablas de santa Cecilia y la de la Madonna de santa Margarita in Montici. Las últimas historias del ciclo franciscano serían entonces de realización ulterior no sólo al primer fresco, criterio con el cual podríamos incluso coincidir, sino también posteriores a los retablos florentinos, opinión contraria a la nuestra. Nuestro juicio puede conectarse con la discusión sobre la cronología de la capilla Peruzzi de santa Croce y las enseñanzas que, según Bologna, extrajo de ella el Maestro de la santa Cecilia, reflejadas en la tabla de Margarita de santa María in Montici. Con más razón estas enseñanzas deben buscarse en los grupos de la tabla de los Uffizi.

En los murales de Asís dominan los primeros términos mientras que en el panel de la santa que da sobre nombre a nuestro autor se busca un desciframiento que retrasa este plano inmediato o diluye su exigencia en una superestructura compleja que solamente se insinuaba en el ciclo umbro y que centraliza ahora las exigencias del relato en un único aspecto del mismo por cuadro pintado. No sucedía de este modo en la basílica de san Francisco, pues allí las escenas que no admiten discusión atribucionista, o la admiten de forma más secundaria que el *homenaje del hombre sencillo*, perfilan alusiones a va-

rios momentos o acciones en un mismo episodio. En ellas accedemos a los personajes de inmediato, sobre el choque con el primer término de la superficie, se hallarán anclados en su margen inferior.

El *Horror vacui* no es el tono dominante en estas pinturas cecilianas, no porque se prodiguen en la eliminación de elementos o se empeñen en la recreación del vacío, sino porque en la búsqueda de ese vacío envolvente liberan las imágenes y sus efigies que nunca vendrán determinadas por una fijación implacable al lugar, es decir sin salida virtual posible. El efecto se produce en altura, en confrontación con la zona superior de las escenas, o sea en el margen existente entre las figuras y este límite superior del cuadro. Ahí es donde el artífice consigue crear la idea de un vacío que a su vez se promueve entre los grupos de sus personajes como vacío central, que se encuentra justo en medio y que se encausa como producto de una atmósfera no tangible. En las tablas, Montici i Uffizi, a que nos venimos refiriendo esta experimentación con el espacio y el emplazamiento acentúa la conformación de un ambiente vacío que se torna envolvente, de forma más acabada que en las producciones umbras. En los dos casos puede tratarse de una atmósfera escultórica que quizás coincida con aquel «*valore extra-pittorico che ci impressiona*», índice apreciado en el artículo de A. Parronchi sobre de la actividad del Maestro de santa Cecilia.

Nuevamente frente al escultor, Tino di Camaino, recordaremos la fusión del tema del *putto* en las columnas torneadas que se le atribuyen, ya que esta inmersión del niño en el soporte hizo remarcar a Naoki Dan⁷¹, los acordes pictóricos del conjunto. Ottavio Morisani había adelantado la componente cromática de la *opera* napolitana del sienés incidiendo incluso en la absorción de elementos locales que hacían suyo el gusto pictórico y luminoso del maestro. A la trama policroma de la escultura se añade el fresco, el intervalo de pintura mural, como ya había complacido que se interfiriera en el volumen la sugestión compositiva de los mosaicos. Sin embargo, el esfuerzo del crítico por caracterizar los planteamiento del escultor superan este nivel y es factible utilizarlos en pro de nuestra argumentación. Es el mismo Morisani quien asevera: «*Ma in tutto questo, la scultura rimane ipotetica, talvolta calata quasi per forza nella pietra, sicché vi sta fuor d' agio, forma e non linguaggio e si sforza per mezzo del chiaroscuro, accentato come un dialetto, a risvegliare emozione coloristiche, che l'artista, inavvertito della sconcordanza tra emozione e mezzo espressivo, traduce in rudezze che spesso grasantano il grossolano; talaltra disciolta nella ricerca coloristica, che ne ottunde il senso plastico col tender, per ogni mezzo in suo possesso, al piano unico*»⁷².

⁷¹ Naoki DAN: «Tino di Camaino: Le colonne tortili di Pisa e di Londra», en *Prospettiva*, n. 20, 1980, pp. 16-22, pp. 20-22. Del mismo vid. *Omaggio al VII Centenario della nascita di Tino di Camaino. La Madonna di Torino e la Carità Bardini: opere pisane di Tino*, Florencia, 1981. Naoki DAN insiste en la componente pictórica y las sugerencias del nonfinito tinesco en otras oportunidades vid., por ejemplo: «Su un capolavoro tinesco del Museo del Bargello», *Michelangelo*, 1976-1977, pp. 19-2; «Ricostruzione della tomba di Arrigo VII di Tino di Camaino», *Michelangelo*, VI, 1977, pp. 24-37, nota 26.

⁷² MORISANI, Ottavio: *Tino di Camaino...*, p. 8.

El interés de Tino di Camaino por el plano único no es igual al desprecio por la tridimensionalidad⁷³. Observaciones como las de Paccagnini no pueden utilizarse si no es con diversos matices. Aceptaríamos que la escultura tinesca venga determinada por una frontalidad dominante, que no había condicionado a Giovanni Pisano, y que, en este sentido, se manifiesta asimismo la observancia pictórica de su terminología gráfica. Ahora bien, llegar a esta conclusión no comporta abocar la aportación tinesca en el desinterés por los efectos de volumen que resultan ser, por otro lado, efectos a la moda y de primerísima actualidad, en las artes de la superficie trescentistas. La penetración del plano comprendía una coordinada de experimentación y ficción múltiple. En consecuencia, descalificaríamos una argumentación que juega a la correspondencia equívoca entre desinterés por la tercera dimensión y actividad pictórica.

La observancia de un único punto de vista tampoco puede admitirse en su escultura, ni siquiera cuando nuestra intención es superponer afinidades entre las artes en el mayor grado posible. Aunque no sea muy adecuado girar en torno a las piezas de Tino, concebidas para la visión frontal, como no tiene sentido plantearse el giro «en torno» a la pintura (sí lo tendría el simple desplazamiento) la valoración del volumen y su comunidad con el lugar es una variante que permanece en dialéctica con nuestra percepción, sus sujetos y objetos no han de morir unívocamente en nuestro espacio, o en un espacio requerido de forma distinta al nuestro.

Parece necesario hacer hincapié en el recurso a la arquitectura, que evoca las dependencias de Tino de Crescentino di Diostisalvi, su padre, en tanto nos permitimos hablar de elementos tinescos en las obras cecilianas, atraídas por las ideaciones de la ficción espacial que construye y edifica paisajes artificiales y naturales, decorados perfectos para el bloque de la figura, por más que la anécdota o la verosimilitud «realistas» sean un factor secundario. Las tablas y murales conectan con este progresivo interés de Tino, interés que a veces se quiere napolitano, por el enlace entre los aspectos particulares en un complejo orgánico, síntesis y proyección fascinadas por la idea de conjunto en los Panteones reales de los reyes de Nápoles. El arte de la arquitectura, relegada como apéndice documentado en algunas monografías de Tino, pero sin contrapartida real a que atender actualmente, no fue un terreno prohibido a las actuaciones del sienés. Desde 1325 y hasta 1338 se conocen noticias donde comparece como constructor. Su fase napolitana lo

introduce en empresas como el monasterio de san Martino, el arsenal de Napolés o los trabajos para el puente del Castelnuovo⁷⁴. Que su pintura refleje esta preocupación por el proyecto edilicio no tiene nada extraño.

La actividad en el Castelnuovo de Nápoles pone a nuestra disposición una de las informaciones más penetrantes en cuanto a la valía de Tino. Facilita asimismo noticias muy importantes sobre la medida que alcanzaron sus contactos con la pintura de la época. «*La perizia delle pitture della cappella in Castenuovo doveva eseguirsi «cum notitia et conscientia magistri Tini de Senis»*»⁷⁵. Interpretamos que los murales de la capilla del Castelnuovo se realizarían con la supervisión del escultor. Recordemos que la importancia del dato aislado se añade la verificación de que entre los restos conservados en la fortificación napolitana se han entrevisto al menos las intervenciones de Maso di Banco, Taddeo Gaddi y los maestros del Políptico Washington Horne - Châalis, todos ellos grandes colaboradores de Giotto⁷⁶.

La intervención de Maso en Nápoles había sido estudiada anteriormente por Mario Salmi. Las aportaciones italianas del Norte se suman a una tradición local campana. El efecto no debe reducir las deudas contraídas con Tino y el arte de ascendencia toscana a pesar del «pantinismo» que se cierne como peligro que habrá que border.

Planteamientos cercanos a autores como Negri Arnoldi —véase más adelante la nota 77— desmienten en parte la repercusión de Tino entre las coordenadas básicas de formación de las escuelas meridionales. Sus implicaciones en este foco confluyen una vez más con el trayecto giottesco. En consecuencia, si pensamos en la escuela sienesa a la hora de abordar los factores que cristalizan en la creación de una escuela meridional de escultura, deberemos replantear el tema también en la órbita de la pintura, estableciendo una interpretación que sujetaría algunas de sus componentes a la producción toscana. En este sentido, es necesario advertir que Tino di Camaino fue capaz de entrometerse en la evolución del arte trescentista en su globalidad. Debemos reconocer su papel importante en este desarrollo que viaja a través de los reinos de Italia. Por otra parte, el riesgo de definir un único registro para la particularidad del trabajo de este escultor en la capital campana es claro. Así, queremos insistir en una idea múltiple que amplía la entrega tinesca desde una renovación napolitana que se describe en los sepulcros angevinos. Se hace escuela o se rompe con

⁷³ Así es claro que no aceptaríamos por entero interpretaciones como la siguiente: «Il disinteresse di Tino per la terza dimensione e confermato anche da una osservazione tecnica: la parte posteriore del blocco che egli scolpì e sempre frontale, legata ad un unico punto di vista come la pittura. Intorno alle sculture di Tino non si può girare...Il suo problema formale non trova sviluppo entro la iniziale impostazione tridimensionale del blocco da scolpire, che è per lui come una grossa tavola di cui egli sfrutta solo il piano di superficie...» (entresacamos la cita de Giovanni PACCAGNINI, «note sullo stile tardo di Giovanni Pisano», *Belle Arti*, ns. 5-6, 1948, pp. 246-259).

⁷⁴ MORISANI, Ottavio: *Tino di Camaino...*, pp. 123-125.

⁷⁵ IDEM., p. 125; CAUSA, Raffaello: «Precisazioni relative...», p. 67. Notemos que la intervención de Tino en el Castelnuovo no dejó de formularse como hipótesis admisible vid. G. DE BLASIS, «Le case dei principi angioini in Castelnuovo», *Archivio st. per le prov. nap.*, XI (1886) y XII y (1887), cit. por Morisani, ID. pp. 124-125.

⁷⁶ Vid. BOLOGNA, Ferdinando: «La bottega di Giotto tra la cappella Bardi e Napoli» en *Novita...*, pp. 90-98. ID., «I napoletani di fronte a Giotto», en *I pittori alla Corte Angioina di Napoli, 1266-1414 e un riesame dell'arte nell'età fridericana*, Roma, 1969, pp. 235-286.



Fig. 34. Caridad Bardini. Detalle. Museo Bardini (Florenia).

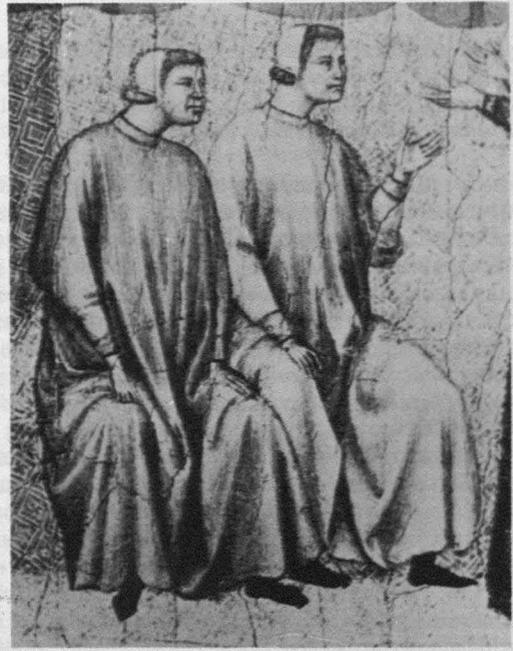


Fig. 35. Retablo de la santa Cecilia. Detalle de la prédica de santa Cecilia ante Valeriano y su hermano Tiburcio. (Galleria degli Uffizi, Florenia).



Fig. 36. Conjunto funerario del obispo Antonio Orso. Figura de Orso (Duomo de Florenia).

ésta, pero internamente, desde dentro de ella misma, no como factor exógeno a las realizaciones de la ciudad, sino de forma adherente e imbricada con ellas.

Sin embargo, el tema no debiera dejarse aquí, porque todavía nos queda en reserva el problema explícito de la pintura. Revisar el escenario napolitano con el deseo de ver a Tino pintor será un proyecto futuro. En este momento somos conscientes de una realidad inacabada que exige un mayor esfuerzo para reconstruir su imagen. El examen detenido de las pérdidas sufridas por la pintura napolitana ayudará a comprender los obstáculos a que nos enfrentamos ya que aquéllas comportan la disolución de buena parte del caminar giottesco, que se difumina tras las desapariciones totales, o apariciones enmascaradas, de la pintura original. Recordemos los frescos que ornaban el sepulcro del rey Roberto en la santa Clara napolitana, perdidos globalmente, y recurramos a los restos de pintura en algunos fragmentos y esculturas conservados en la capital campana y atribuibles a un Tino-pintor y escultor—; pensemos por tanto en la importancia de todo ello y en el encargo mixtilíneo que suponían las obras destinadas a los sepulcros angevinos⁷⁷.

⁷⁷ GRADARA, Costanza: «Isolamento del sepulcro di Re Roberto d'Angio. scoperta di affreschi e restauri nella chiesa di S. Chiara di Napoli», *Bollettino d'Arte*, XI, 1917, pp. 97-104, con mención de fragmentos de pintura conservados en santa Clara. Vid., además la referencia a la Virgen con el Niño en tondo en MORISANI, Ottavio: *Tino di Camaino...*, pp. 90-91, not. 11; JOVINO, Giustino: *La Chiesa e il chiostro maiolicato di santa Chiara in Napoli*, Nápolés, 1983, p. 91, que fue atribuido a Giotto y se sitúa c. 1330. Ahora bien, Joveno remarca la ascendencia sienesa del fragmento y desde aquí podríamos preguntarnos por los «colaboradores» de Giotto y un maestro sienés, bautizado «Maestro de la santa Cecilia». Vid. Ottavio MORISANI, «L' intervento di Giotto», en *L'arte di Napoli nell'età angioina (Storia di Napoli, III)*, Florenia, 1969, pp. 634-654.

Cronología y situación de las obras cecilianas.

La entrada en escena de las cronologías relativas del conjunto de las obras relacionadas con nuestros dos sujetos, no puede esperar más. Especialmente cuando ya nos hemos planteado el cotejo de las obras tinianas pintadas y esculpidas. Sin embargo, hay que advertir de entrada que si bien el trayecto de Tino de Camaino parece reseguirse sin demasiados problemas, no resulta nada sencillo rehacer la biografía de periplo de pintor a partir de la discusión bibliográfica sobre el Maestro de la santa Cecilia.

Recapitemos sobre lo más esencial. Tino di Camaino, nacido en Siena en torno al penúltimo decenio del siglo XIII, se formaría artísticamente en relación con su padre y Giovanni Pisano en el espacio dejado por las obras del Duomo, en plena actividad constructiva y «decorativa». De los años finales del siglo a 1306, se concibe una primera etapa de formación que tiene lugar junto a los maestros citados⁷⁸. Por nuestra parte, añadiremos que si los incentivos de la escultura parecen suficientes, en lo que a la pintura respecta debemos situarnos ante creaciones que, inmediatas también al Duomo, corresponden al magisterio de Duccio di Buoninsegna. Si bien la *Pala o Maestá del Duomo*, obra maestra de la escuela que obligadamente hubiese atraído la atención de Tino y, en definitiva, de ese Maestro de la santa Cecilia que tiende a los sienés, nos lleva c. 1308-1311, otras obras «menores» la anteceden y certifican la actividad de Duccio en Siena cuando seguramente el «escultor» se encontraba todavía en la ciudad.

El san Pedro en cátedra de 1307 debe casar con las corrientes florentinas; sin embargo, la intrahistoria de la pieza no puede aislarse de los orígenes sieneses que de-

fendemos para su maestro. En este sentido, podemos compararla con un conjunto que se diría más «arcaico», más bizantino, en términos relativos, y que se sitúa en el círculo de Guido de Siena⁷⁹. El trono del apóstol deberá emparentarse con otros productos no exentos de relación con los anónimos ducioscos⁸⁰, aunque Giotto no deba desaparecer nunca de escena y sea necesario remitirse asimismo a los Lorenzetti⁸¹.

Tino, que a menudo une su concepción artística a los logros de Pietro y Ambrogio Lorenzetti⁸², se convierte de esta suerte en co-participante de su pintura, desde una práctica que es en él bilingüe, y que se genera en el contexto de formación y aprendizaje de todos ellos. En otra ocasión habrá que aclarar cuáles fueron las verdaderas correspondencias entre Tino di Camaino y los Lorenzetti antes de concluir sobre el sentido que tomaría la influencia entre el maestro escultor y los dos hermanos. Como advertíamos, la impronta de Giotto en el arte tinesco también deberá examinarse, pero el margen de su explicación deriva hacia otros y complejos parámetros. Los Vicios y Virtudes de la Arena padovana son ese inmejorable recurso expresivo que evidencia sin reservas las dependencias del mundo esculpido giottesco⁸³.

La idea de una formación romana de los maestros de la escuela florentina no goza en la actualidad de un apoyo unánime y sus primeros adeptos, entre los que se contaba Offner, han dado paso últimamente a nuevas explicaciones que descubren las raíces creativas de los ciclos franciscanos en las confluencias *cimabuescas* y *assisiatas*. Sin embargo, su incidencia, ulterior si se desea al nacimiento del nuevo estilo en la Italia Meridional, es una base importante para el arte de esta zona. Giotto y su taller, Tino, por otra parte, se integran en las disyuntivas del sur italiano. Aunque de momento permaneceremos todavía en el área toscana, dado que la documentación conocida acerca del de Camaino nos remite de Siena a Pisa y de vuelta a la ciudad natal, para llevarnos des-

⁷⁸ VALENTINER, W. R.: «Observations on Sienese and Pisan Trecento Sculpture», *The Art Bulletin*, 1927, pp. 117-220; COHN GOERKE, Werner: «Sculptori senesi...», pp. 242-289. Para la relación entre Tino di Camaino y Goro di Gregorio vid. CARLI, ENZO: *Goro...*, p. 35; Carli concluye sobre el conocimiento de la producción tinesca por parte de goro, pues lo cree necesario en un análisis de sus respectivas obras. Goro, sin ser discípulo de Tino, permanecerá afín a las directrices de una escuela sienesa.

⁷⁹ VERTOVA, Luisa: «Un frammento...», p. 47, fig. 15.

⁸⁰ COLETTI, Luigi: *I Primitive, I senesi...*, figs. 12 y 13, James STUBBLEBINE, *Duccio di Buoninsegna and His School*, II Plates, Princeton, 1979, figs. 163, 218.

⁸¹ Cf. el trono ideado por Pietro en COLETTI, Giulio: *I Primitivi. I senesi...*, fig. 18, en la Madonna de los Uffizi.

⁸² El «estilo de predela» alcanzaría su clasicismo en la pintura sienesa de Duccio, los Lorenzetti y Simone. El paralelo en la florentina se mantiene sobre la *Miniaturist Tendency* y no hay que olvidar tampoco el recorrido de la escultura que no exime de una inteligencia similar de la narración. De derivación tinesca citabamos los relieves de santa Clara vid. para ellos: Stanislaw FRASCHETTI: «Dei bassorilievi rappresentanti la leggenda di santa Caterina in santa Chiara di Napoli», en *L'Arte*, 1898, pp. 245-55. Aldo de RINALDIS, *Santa Chiara...*, pp. 180-194. En cuanto a la pala del Duomo de Siena, obra magna de Duccio, la cronología es objeto de diversas propuestas Cf. CHASTEL, André: «Le retable dans la rue (1285-1315)», en *Chronique de la peinture italienne de la Renaissance 1280-1580*, Friburgo, 1983, pp. 30-47, P. 4, en torno a la verosimilitud de un contrato anterior al documento de 1308. Sobre la relación de Tino con Pietro y Ambrogio vid., la monografía pionera de CARLI, ENZO: *Tino...*, pp. 74-75, también PACCAGNINI, Giovanni: «Note sullo stile tardo...», p. 258. Carli analiza el sistema de superposición de los planos en Tino que confiere a estos el mismo sentido constructivo y efecto de masa que tienen en Ambrogio Lorenzetti, (Sobre el texto pictórico de los Lorenzetti en el taller de Duccio son conocidas y discutidas las tesis de James Stubblebine).

⁸³ Vid. nota 88. Hay que atender además a la vía que supera las metáforas que abogan por Giotto escultor, antes que nada, incluso cuando pinta. Por ejemplo en el ejercicio sobre el Campanile: BECHERUCCI, Luisa: *Andrea Pisano nel Campanile di Giotto*, Florencia, 1965, figs. 1-6, FIDERER MOSKOWITZ, Anita: «Trecento Classicism and the Campanile Hexagons», en *Gesta*, XXII/1, 1983, pp. 49-65, figs. 2-3, 5 i 19, Cf. ROMANINI, Angiola María: «Giotto e l'architettura...», pp. 168 i ss., figs. 54-58, para el diseño y arquitectura de la construcción.

pués a Florencia la perspectiva de Nápoles y la Corte angevina no se obstruye. Sabemos ya que en ella Tino di Camaino aparece incluso como juez de la pintura giottesca⁸⁴.

En la trayectoria inicial del maestro quedaron implicadas sucesivamente las principales localidades toscanas. Después de su actividad primera que cabe situar en Siena, conocemos la etapa correspondiente a Pisa (1306-1318) con el *altar de san Ranieri, la fuente bautismal y el sepulcro del emperador Arrigo VII*. El Tino güelfo abandonará la Pisa gibelina enfrentada a Siena, pero dejará allí sus patrones creativos y la intersección con las escuelas pisanas, no solo con las de escultura sino también con las de pintura. Siena reaparece, a partir del 1318, con el *nomumento funebre de Riccardo Petroni*. Más adelante, 1321, el centro de las actividades del maestro será la ciudad de Florencia, con la *tumba del Obispo Antonio Orso* (Duomo), el conjunto sepulcral la de *Gastone de la Torre* (Museo de santa Croce), e incluso con la intervención, menos clara, en el *sepulcro de Tedice Aliotti* para santa Maria Novella. Otras piezas dispersas que pertenecen al periodo florentino no son menos destacadas. La famosa *Sedes Sapientiae* del Museo Nacional y la *Caridad del Bardini* son producciones integradas entre las principales del periodo que, como se discute en el detalle, cabe relacionar en general con los conjuntos funerarios mencionadas en primer término. Además es claro que deberíamos buscar en esta etapa florentina un espacio que explicase las esculturas tinescas del exterior del Baptisterio de san Giovanni (cf. M. Weinberger). El viaje de Tino a Nápoles se retrasa hasta 1323. Con todo, desde esta fecha hasta el año de su muerte, anterior o dentro del 1338, el autor permanecerá en la Corte de los Anjou, ocupado fundamentalmente en la realización de los sepulcros reales. San Lorenzo, santa Chiara, santa Maria Donnaregina, san Domenico, son, entre otras iglesias de la capital aquéllas que han dejado constancia de su laboriosidad en la capital campana. Por demás, nadie niega que de paso hacia Nápoles, Tino di Camaino se procurará estancia en Roma⁸⁵. La cuestión es un hecho, dado que se le otorga la autoría de un crucifijo perteneciente a San Pablo extramuros (pieza de c. 1323-1324) de factura que se quiere sienesa y no exenta de aires lorenzettianos. La planimetría es una vez más el carácter

buscado en Tino y comparado a las tendencias de la pintura de Ambrogio, como camino hacia una dilatación de las formas que alguien define elásticas y que potencian una visión particular y comunicada de ambos estilos⁸⁶.

Dentro de este amplio panorama que nos conduce de inicios de siglo al 1338 hay que encuadrar la actividad del pintor. Es sabido que las atribuciones al Maestro de la Santa Cecilia parten de la tabla conservada en los Uffizi que perteneció a la iglesia de santa Cecilia en Florencia. El edificio, incendiado en 1304, sería reconstruido en el 1341. Debido al incendio, normalmente, se cree que la pintura se realizaría con anterioridad al 1304, pero esta idea no es concluyente, ya que podríamos pensar incluso, al contrario, que el encargo de la tabla dedicada a Cecilia se debiera a la voluntad de rehacer el edificio florentino después de su destrucción, vistiendo de «nuevo» sus muros con mobiliario encargado poco después del suceso, es decir dentro de las dos o tres primeras décadas del siglo, por mas que la construcción no adelantase hasta fechas posteriores (1341).

En cualquiera de las circunstancias la datación de la tabla de santa Cecilia c. 1300, o dentro de la primera década del XIV, antes del incendio de 1304 no nos parece aceptable, tampoco por razones estilísticas. Si su datación tradicional se hiciera corresponder con la historia de Tino nos obligaría a pensar en él a caballo de Siena y Pisa, en el período de juventud y, hasta cierto punto, dependiente de talleres que no aparecen como el suyo propio. El hecho parece poco probable, pues la tabla de los Uffizi se hace eco de una trayectoria avanzada, que define un estilo ya formado en el que se sintetizan diversas iniciativas anteriores (Asís) y un conocimiento extenso, pero peculiar, de los problemas espaciales planteados por Giotto y su escuela. Por estas razones nos decantariamos para establecer la cronología de la pieza por los tiempos florentinos de Tino que corresponden a los de un artista en su plenitud. Es decir, a los inicios de la tercera década del siglo XIV. Paralelamente recordariamos las dependencias del momento de formación del artista, el peso de Giovanni Pisano (relacionado con Duccio) y también la dependencia de su padre Camaino. Sin olvidar asimismo la trascendencia de la escuela pictórica sienesa⁸⁷.

⁸⁴ Vid. not. 48. Para Tino y Nápoles en general: DE RINALDIS, Aldo: *Santa Chiara*, Napoli, 1920, pp. 127 y 163-167; CARLI, Enzo: *Tino...*, pp. 38 i ss.; MORISANI, Ottavio: «L'Arte a Napoli...», MORISANI, Ottavio: «Nota su Tino di Camaino a Napoli», *L'Arte*, XLIII, 1940, pp. 189-197; MORISANI, Ottavio: *Tino di Camaino...*, pp. 40-57; CARANDENTE, Giovanni: «Due contributi per la scultura trecentesca in Calabria», *Belle Arti*, 1951, 1, pp. 18-24, figs. 15-22; NEGRI ARNOLDI: «Scultura trecentesca in Calabria: Il Maestro di Mileto», *Bollettino d'Arte*, 1972, n. 1, pp. 20-32, Mormone, op. cit.; NEGRI ARNOLDI, FRANCESCO: «Scultura Trecentesca in Calabria: apporti esterni e attività locale», *Bollettino d'Arte*, n. 21, 1983, pp. 1-48. Ersilia CARELLI e Stella CASSIELLO, *Santa Maria Donnaregina in Napoli*, Napoli, 1975, pp. 45-50; *La Badia della SS. Trinità di Cava*, Badia di Cava, 1976, figura de la página 31. Atribuidos a la primera actividad napolitana de Tino, aunque de autoría discutible, pueden verse dos ángeles publicados por Valerio MARIANI: «Due angeli di Tino di Camaino», *Belle Arti*, n. 5-6, 1948, pp. 241-243. También la Virgen con el niño en el tabernáculo que estudia Olga PUJMANOVA, en «Robert of Anjou's unknown Tabernacle in Brno», *The Burlington Magazine*, 1979, pp. 483-491. La escultura es asociada a un maestro muy cercano a Tino y se halla integrada en un conjunto pictórico en relación con el «Maestro de las temperas franciscanas».

⁸⁵ CARLI, Enzo: *Tino...*, p. 82.

⁸⁶ SALMI, Mario: «Tino di Camaino a Roma?», *Commentari*, 1964, pp. 166-172. Para el crucifijo en concreto: LAVAGNINO, Emilio: *Pietro Cavallini*, Roma, 1953, tavs. XXXVII-XXXVIII.

⁸⁷ Cf. CARLI, ENZO: *Tino...*, p. 70. RASPI SERRA, Joselita: «Nuove ipotesi...»

⁸⁸ PREVITALIA, Giovanni: *Giotto...*, pp. 55-64 y 322, figs. 76 y 354.

De vuelta a Siena en 1318 Tino parece asociarse con su padre en una empresa que, tal vez, le abriera las puertas de una actividad que desde este instante se dispara, con los requerimientos que extienden su actividad a Florencia y a Nápoles. No obstante, la posible coincidencia de Tino con el Maestro ceciliano nos descubre algunos interludios que permanecen sin solucionar en diversos aspectos, complicados por la ubicación de los trabajos del pintor.

Respecto al catálogo razonado del ceciliano es fundamental el juicio que pueda hacerse de la tabla dedicada a san Pedro. Se trata de la obra que citábamos al comentar el artículo que identifica *il nostro con Gaddo Gaddi*. La razón de su importancia más que la nitidez de un estilo ceciliano, completamente formado en ella, es la datación fija de la obra en el año 1307 (88). En consecuencia, este año sirve de pauta para acotar cronológicamente otras piezas del «gran contemporáneo» de Giotto. A pesar de que el cuadro se incluye con frecuencia entre las obras del Maestro anónimo, es una obra polémica. Sobre todo, lo es para aquellos que la creen posterior a la tabla de la santa Cecilia, situada como hemos visto antes de 1304, ya que su estilo parece preceder necesariamente a esta última, si es que ambas salieron de un mismo taller. Desde nuestra actual perspectiva, pensamos que es justo situar el san Pedro entre las obras que preceden a la tabla de los Uffizi, sin negar explícitamente la autoría ceciliana. La *maniera* reflejada en el san Pedro de santos Simón y Judas coordina mejor con los trabajos de Asís que con la obra en tabla de santa Cecilia. Los murales franciscanos se hallarían a medio camino entre la realización de una y otra pieza. Particularmente, Previtali indica la conexión del san Pedro con la *confesión de la resucitada* en Asís, pero simultáneamente descarta al Maestro de santa Cecilia como autor de ambas obras. El problema se mantiene así en suspenso ya que, en su texto, la tabla del 1307 se cataloga como pieza aislada dentro del taller o *studio* de Giotto y los murales de Asís son adoptados por el Maestro del crucifijo de Montefalco⁸⁹. Mientras que aquí preferiremos mantener la tradicional atribución al Maestro de la santa Cecilia.

Otras escenas de Asís reclaman asimismo el nexo con los episodios de la vida de Cecilia. Sin embargo, las escenas de la tabla de la santa resultan ser en nuestro discurso obras posteriores al ciclo umbro de discutidísima datación⁹⁰. Smart y Bologna son favorables a la intervención del ceciliano en la Basílica de san Francisco y

sitúan el origen de su estilo en relación con Cavallini y la escuela romana. Si bien podemos coincidir y defender la correspondencia entre el Maestro de la tabla dedicada a Cecilia y el fresquista de Asís, aun cuando el mural en perspectiva es el del *Homenaje de un hombre sencillo*⁹¹, la cuestión del aprendizaje del maestro y de sus dependencias sería más problemática; asimismo el tema central de la cronología de los trabajos citados.

Por una parte, pensamos que la factura de los murales y de la obra en general del Maestro de la santa Cecilia no desciende ni depende directamente de los parámetros romanizados del Cavallini. Aun cuando Roma es un centro a considerar, Siena no puede dejarse de lado en el *corpus* «florentino» de la llamada —no sabemos hasta que punto acertadamente— *Miniaturist tendency*, menos que nunca en la perspectiva que aquí defendemos (formación sienesa del Maestro ceciliano). En definitiva, no sorprenderá tampoco que, por otro lado, no aceptemos un origen romano para el Maestro de la santa Cecilia, ya propuesto por Offner (*Corpus of Florentine Painting*), y que, al mismo tiempo, maticemos la cronología antepuesta a las obras. Consideraremos la tabla de los Uffizi (c. 1320-1322) posterior a los murales de Asís. Por otro lado, añadiremos que tenemos muy dudosas —por no decir inverosímiles— algunas de las atribuciones de Parronchi al ceciliano, autor que atribuye a nuestro artífice los frescos procedentes de Sant'Agnes fuori le Mura —depósitos vaticanos— y ciertos fragmentos de pintura mural en santa Cecilia in Trastevere: representación del sueño de Jacob. Nuestra posición debe ser ésta por más que un encuentro con la pintura ceciliana en el ámbito romano fuese un punto de apoyo interesante para nuestras observaciones. Especialmente, a la hora de relacionar al pintor con el Tino napolitano.

También la tabla del san Pedro nos guía hasta Asís. En este sentido, su existencia nos permite bordear nuevamente las cuestiones temporales y la atractiva polémica que conllevan en ese caso. El san Pedro influye en una aproximación a los murales de la Basílica Superior de san Francisco —en su apartado ceciliano— a los años inmediatos al 1307. En este momento Tino di Camaino no parece ocupado en ninguna empresa de gran envergadura. Son años que anteceden a su marcha a Pisa y al encargo relevante para la *tumba de Arrigo VII*.

Pietro Toesca hizo hincapié en la existencia de dos niveles de operatividad en la realización de los murales de la Basílica de san Francisco que, trazados por la máxima figura de Giotto, serían perfilados en acabado por

⁸⁹ Cf. PREVITALI, Giovanni: *Giotto...*, pp. 55-64, figs. 71-75. A partir de sus tesis cabe interrogar las pinturas del Maestro del crucifijo de Montefalco y las del Maestro de la santa.

⁹⁰ Los conflictos por la datación de los murales de la basílica superior de San Francisco de Asís revierten en la subdivisión del ciclo o en su comprensión como programa unitario estilística y cronológicamente. Pietro TOESCA: «Una postilla alla «Vita di San Francesco» nella chiesa superiore di Assisi», *Studies in the History of Art. Dedicated to William E. Suida*, Londres, 1959, pp. 21-25.

⁹¹ *El homenaje de un hombre sencillo* se cree fruto de una posible colaboración entre Giotto y el Maestro de la santa Cecilia (para Bellosi el episodio es atribuible a Giotto y su taller sin otra especificación o diferenciación; vid. *La pecora...*, fig. 45, lo mismo en el caso de *resurrección de la mujer de Benevento*, fig. 38, detalle). Con todo, PARRONCHI, Alessandro: «Attività del «Maestro di Santa Cecilia», *Rivista d'Arte*, ns. 3-4, 1939, pp. 193-228, había opinado a favor del anónimo en exclusiva (*non Giotto*); tesis por la que también se decidirá Alastair SMART: *The Dawn of Italian painting 1250-1400*, Oxford, 1978. Smart subordinaba a éste el «Maestro de San Francisco» (Giotto en persona según otros) en anteriores publicaciones, vid. fig. 30, p., 38.

los integrantes del taller dando lugar a pertinentes diferencias de matiz. Se habla de un primer y un segundo estado de las pinturas que explicaría su concepción unitaria y al tiempo su apariencia relativamente diversificada, siempre bajo el imperio de la concepción de Giotto. Los murales de que hablamos, realizados a finales del siglo XIII, en los últimos años del siglo según buena parte de la crítica especializada, son para Bellosi⁹² una obra de fechas anteriores al 1296 —admite una datación más cercana al 1283 que al 1303-1305—. Es evidente que si permanecemos fieles a la identificación del ceciliano con Tino tales fechas no convienen al «Maestro de santa Cecilia» en el momento de su intervención en Asís. La fecha de nacimiento del escultor nos es desconocida, pero puede deducirse a partir del año en que muere su padre. La desaparición de Camaino di Crescentino corresponde al año de muerte de su hijo, o sea que ambos maestros fallecen dentro del 1337. Apreciar una participación madura de Tino en un conjunto acabado antes del 95 supondría adelantar su nacimiento hasta la década de los sesenta-setenta (compárese la cronología de Giotto) con lo que, aproximadamente, nuestro artífice fallecería sobre los 70 o 75 años. Consecuentemente, habría que calcular la avanzadísima edad de su progenitor en este mismo momento. El margen de error a que hay que someter todas estas cuestiones no nos condiciona sobre unos hechos absolutamente imposibles, aunque debamos convenir que su realidad no es demasiado probable. Todavía lo es en menor medida si además tenemos en mente la escultura tinesca y sus periodos de realización. Volviendo sobre el planteamiento de Toesca, pensamos que no queda tan claro, al menos en el caso de las escenas atribuidas al Maestro de la santa Cecilia que el dibujo sea de Giotto y sólo el acabado final del anónimo. La personalidad del ceciliano se afirma en el terreno del diseño con especial insistencia y fuerza. No dudaremos en concederle la realización completa de principio a fin de los frescos que le fueron atribuidos. La unidad del conjunto podía venir dada a partir de un programa inicial que no requiere en todo momento la imprimación de Giotto, si bien pueda ser verosímil creer en proyectos globales de su mano, conocidos por ayudantes y seguidores.

Entrevista la problemática *assistate* no nos es dado prescindir de la tabla de 1307, gobernada por san Pedro entronizado, pues a pesar de ser una pieza problemática, asimismo, pudiera ser resolutive. La intervención de Tino di Camaino en Asís pudo muy bien decidirse en fechas anteriores o cercanas al 1307 y en tal perspectiva no descartaríamos por completo su agrupación entre los mejores ayudantes o seguidores de Giotto. Escenas como el *llanto de las clarisas* o el *homenaje de un hombre sencillo* encuadrarían esa primera intervención, más titubeante quizás en cuanto a las exigencias de una personalidad definida. En el caso del *homenaje* nos inclinamos decididamente por la intervención de Tino y nuestra convicción se matiza en tanto que el mural pudo ser

fruto del período en que descubre a Giotto. Su aproximación y alejamiento de este Maestro se complementan en otros tiempos y con otras iniciativas del taller giottesco. Una constante que el sienés no abandona será la selección de aquellos aspectos que fueron más compatibles con sus directrices personales, a nuestro parecer, acusadas ya vivamente en las escenas que cierran el ciclo franciscano.

No hemos unido aún todas las piezas del rompecabezas. Entre otros asuntos nos falta todavía aludir al conjunto de santa Margarita in Montici y a la Madonna de esta misma iglesia consagrada a María⁹³. Se trata de realizaciones que exigirían un estudio monográfico actual del que, por lo que sabemos, todavía carece el anónimo. En este sentido, es problemático afinar cronología sin justificar punto por punto nuestra idea y los análisis comparativos de que nace. Aunque sea de forma provisional, las tablas del Montici, pertenecerían a nuestro modo de ver a una etapa próxima a aquella en que viera la luz la pala de santa Cecilia. En cuanto respecta al cuadro de la Virgen y el Niño, la dependencia de la *Madonna de san Giorgio a la Costa* es clara. Esta última fue objeto de rivalidad entre Giotto y el ceciliano, de manera que los pareceres enfrentados al respecto no se han apaciguado todavía. Pero más que discutir la atribución a uno u otro maestro no es un sentido común parangonar ambas efigies a la Virgen de Ognissanti. La autoría de la misma requiere al Giotto maduro postpadovano; sin embargo, no dejamos de entrever en las obras anteriormente citadas la sugestión producida por esta pieza, de manera que difícilmente se puede hablar de obras de juventud o primerizas. Preferimos interpretarlas como producto de un reto, analizado desde una tradición diversa que revierte en el período florentino de Tino. La introducción en la tabla de santa Margarita de figuras de distinto tamaño y de personajes de proporciones absolutamente desiguales sería un aspecto a examinar. Pero antes debemos volver a la efigie de Cecilia en el retablo de los Uffizi, e interpelar su dependencia de la Madonna de Ognissanti. La capacidad de captación volumétrica que se despliega en los respectivos ejercicios pictóricos de estas tablas nos retornará de nuevo a la escultura y a los contactos entre Tino y Giotto más allá de las incursiones umbras y con Florencia como escenario. Las conclusiones negativas para una cronología anterior al 1304 referida a la pala hagiográfica nos parecen obvias.

Las tesis de Bologna ya retrasaban la ejecución del retablo de santa Margarita in Montici a un período posterior al de la capilla Peruzzi de Giotto en Santa Croce, que este autor sitúa c. 1317, debido a la relación entre la imagen del dragón de Patmos en el conjunto mural de santa Croce (para el debate entre Bologna y Previtali acerca de la cronología Peruzzi hay que consultar sus respectivos textos, ambos fundamentales y ambos utilizados en este trabajo, cuando se replantean el fenómeno

⁹² BELLOSI, Luciano: *La Pecora di Giotto...*

⁹³ PREVITALI, Giovanni: *Giotto...*, fig. 78.

giottesco casi simultáneamente, llegando, sin embargo, a conclusiones divergentes). Es consecuencia y desde nuestra óptica el tríptico de Margarita se emplazaría en la etapa florentina de Tino. Por fuerza, después del trayecto pisano y la incursión umbra en fechas que no contradicen, por tanto, el planteamiento de Ferdinando Bologna⁹⁴.

A nuestro parecer, la imagen central de santa Margarita, en especial el rostro, deberá parangonarse con la Virgen pintada en el sepulcro Baroncelli de Florencia (Santa Croce)⁹⁵. Imagen de María y el Niño que se ha atribuido a Taddeo Gaddi, quien puede ofrecer alguna correspondencia con el Maestro de la Santa Cecilia y, en consecuencia, con Tino, siempre a través de un cruce con lo giottesco que si bien nos puede abocar a los episodios napolitanos, antes se produce en Florencia. La datación del sepulcro Baroncelli, c. 1328⁹⁶, coincide con el recorrido meridional de ambos maestros. Alternativamente los fragmentos de pintura conservados en el Castelnuovo de Nápoles son un documento fundamental que también llama nuestra atención sobre los ingredientes pictóricos que de la mano de Maso di Banco⁹⁷, ofrecen su inmersión en una coyuntura que, en la corte italiana de los Anjou, se reconoce y viste en Tino (¿colaborador de Giotto?; al menos juez de sus seguidores en el Castelnuovo).

Podríamos creer que solamente habíamos desatendido estas producciones florentinas. No obstante, somos conscientes de haber pasado por alto las lagunas sobre las que resulta todavía más difícil avanzar, pero que afectan los trayectos de *ambos maestros* y añaden fronteras que obstaculizan nuestra pretensión de superponerlos. Asimismo otras atribuciones amplian el bagaje de nuestro artista en un compendio que, a riesgo de perder nitidez, exige un amplio debate monográfico sobre el maestro ceciliano convertido en escultor sienés⁹⁸.

En resumen, Asís podría ser una estancia en la coordenada más verosímil que va del 1307 al 1311, estancia previa a la Pisanesca y al momento florentino del maestro ceciliano, con la posibilidad de un reconocimiento de Tino, previo al año 7 del siglo, entre los ayudantes de Giotto. Cuando Duccio efectúa en Siena la pala conocida como la *Maesta* y Giotto ya ha finalizado los trabajos en la capilla de la Arena y cuando Rimini es, a medio camino entre los trabajos de Asís y Padova, una experiencia intermedia para el florentino y sus colaboradores (o mejor Giotto y su escuela y son ya una experiencia intermedia para los pintores riminenses, entre los que Giuliano da Rimini actúa de regulador cronológico⁹⁹, en esos instantes, cuando todo eso ocurre o se da por supuesto, los murales de la basílica superior son una realidad todavía en curso que atañe directamente al Maestro de la santa Cecilia. Por otro lado, no hay excusa posible para negarse a interpelar el registro de lo tinesco en las Marcas y la Umbria. De ahí se podría extraer la pauta de un sistema de demostración referido al despliegue de las actividades del maestro en estas regiones del adriático, tanto en la pintura como en la escultura, y se consignaría a este desde una influencia reconocida en lo pictórico que comunica con la escuela de Rimini. El Maestro de la santa Cecilia es el ideal florentino-sienés (sienés-florentino en la nueva perspectiva) que nos resuelve el tema. Sin embargo, el desciframiento escultórico no es tan claro como no hubiese interesado que fuera¹⁰⁰ y el hecho de la incidencia en otros campos podría explicarse a distancia sobre una mezcla entre el trayecto de Giotto y el atractivo de Asís. Con todo, no descartaríamos sin más el efecto de un viaje tinesco del otro lado de la Italia toscana.

En primer lugar, más allá de los extremos brindados por la escultura en sí debemos asumir la equivalencia pintada que hace mención de la primera. No parece una

⁹⁴ Vid. Ferdinando BOLOGNA, *Novità...*, pp. 101-105.

⁹⁵ VALENTINER: «Una statua ignota...», fig. 10, p. 93.

⁹⁶ GNUDI, Cesare: «Un alto frammento dell' altare bolognese di Giovanni Balduccio», *Belle Arti*, ns. 3-4, 1947, pp. 165-181, fig. 5.

⁹⁷ BOLOGNA, Ferdinando: *Novità...*, figs. 72 y 74, PREVITALI, Giovanni: *Giotto...*, pp. 122, 344-345, figs. 200-217, y 414-416, veáse asimismo los restos de pintura en el convento de santa Clara, Id. p. 345, fig. 417) o del *collaboratore di Giotto* (BOLOGNA, fig. 78).

⁹⁸ Incluso obras como la *Madonna de S. Giorgio alla Costa* fueron atribuidas, como hemos indicado (R. Offner, «A. Great Madonna...») a nuestro maestro. Sobre todo ello y en especial sobre el debate *Giotto-non Giotto* vid. BELLOSI, Luciani: *La pecora...*, pp. 43 i ss.; GREIGHTON, Gilbert, «The Fresco by Giotto in Milan», *Arte Lombarda*, n. 47-8, 1977, pp. 31-72, nots. 8 y 12; VÖLPE, Carlo: «La formazione di Giotto nella cultura di Assisi», en *Giotto e i Giotteschi in Assisi*, (a cargo de Giuseppe Palumbo), Asís, 1979, pp. 16-59, figs. 43-44, que presentan de lado la Virgen de s. Giorgio y la Madonna de Arnolfo (Museo dell' Opera del Duomo, Florencia). No olvidamos tampoco algunas alusiones al políptico de Badia (vid. GNUDI, Cesare: *Giotto...*, pp. 97 y 255-6).

⁹⁹ La importancia de la relación entre Giuliano de Rimini y Giotto se pone de relieve para la secuencia umbro-marcheggiana del último; vid. PREVITALI, Giovanni: *Giotto...*, figs. 127, 132, BELLOSI, Luciano: *La pecora...*, pp. 128-147... Una «preraphaelita inconsistenza, un patético sbilancio» (vid. CECCHI, Emilio: *Giotto...*, p. 121) que separa al ceciliano de Giotto lo conecta al tiempo con este área.

¹⁰⁰ Las ascendencias de una escultura umbra han sido revisadas por Giovanni PREVITALI: «Due lezioni sulla scultura «umbra» del Trecento. I. L' Umbria alla destra del Tevere. I. Perugia e Orvieto» y «Il «terzo» maestro di Orvieto», *Prospettiva*, n. 31, 1982, pp. 17-25 y 26-35; ID «Due lezioni sulla scultura «umbra» del trecento. L' Umbria alla destra del Tevere: Perugia e Orvieto. 3. Sviluppo perugini per il «Maestro della Madonna di Sant' Agostino», *Prospettiva*, n. 32, 1983, pp. 12-17 y «Due lezioni sulla scultura «umbra» del Trecento: II. L' Umbria alla sinistra del Tevere. I. Maestri «espressionisti tra Assisi, Foligno e Spoleto», *Prospettiva*, n.38, 1984, pp. 30-35. Previtali, a partir de ejemplos concretos, reclama la atención sobre elementos pisanos y sieneses, toscanos, que no deben tergiversar los engranajes de la escuela local, vivificada al margen o en conexión con estos. Sobre Tino vid. *Prospettiva*, n. 32, 1983, p. 16, fig. 17, cita motivada por el «Maestro della Madonna di Sant' Agostino», fig. 18-19. Pietro TOESCA: *Il Trecento...*, pp. 330-332, se había preguntado por un grupo de obispo y ángel en Todi que delata la presencia de un seguidor sienés de Giovanni Pisano, quizás el propio Tino. Para las conexiones con otras zonas vid. BARONI, C.: *Scultura gotica lombarda*, Milán, 1944 y María Luisa GENGARO: «Nota a propósito della corrente pisana nella scultura lombarda del trecento», *Belle Arti*, 1946, pp. 49-50. La comunicación entre la escultura del *Meridione* y las producciones septentrionales, a través de Tino nos devuelve a la Toscana, siendo un aspecto que no pasa desapercibido en el arte lombardo.



Fig. 37. Conjunto funerario de Ricardo Petroni. Detalle de un ángel (Duomo de Siena).



Fig. 38. La curación del herido de Lérida. Detalle. Asís. Basilica Superior de San Francisco.

eventualidad intrascendente que tanto Asís como Padova deparen en la imagen plástica del arte del volumen e insistan desde la bidimensionalidad mural en el artificio imaginativo de una ficción escultórica, sumida en la realidad e idealidad gráfica del relato¹⁰¹. También la *tabla de la santa Cecilia* se hace eco de este recurso en los ángeles esculpidos que son cariátides en el marco superior de un trono que se convierte así mismo en arquitectura pintada, soporte para esculturas ficticias. La irrealidad monumentalizada de la santa Cecilia nos llevaría a equiparar su corporeidad con la estatuaria impuesta a un marco de arquitrabes y columnas que, en la tabla central, se tornan mobiliario pero que, en las laterales, son emplazamiento estudiado y planificado para los personajes en movimiento. Subrayaremos, en cualquier caso, la importancia que tiene la inclusión de una escultura fingida en los murales cecilianos de la Basilica Superior de san Francisco, especialmente la columna con relieves figurados —familiarizados con Tino— en *la liberación de Pedro de Asís*.

La relación de la tabla de la santa Cecilia con Nápoles es otra de las razones que nos llevan a situar la factura de la obra durante la estancia de Tino en Florencia (a partir de 1321), años inmediatos a su marcha hacia la Campania angevina. Los tipos que en ella aparecen nos traen a la memoria las caracterizaciones de reyes, nobles y eclesiasficos en los frontales de sus sepulcros napolitanos;

en concreto, aludiremos a la *tumba de María de Hungría en Donnaregina*, pero por encima de todo al *sepulcro de María de Valois* en santa Chiara. Hay que confrontar los personajes femeninos de caras infladas, que responden más al idea *grasso* que al prototipo *bello*¹⁰², del sarcófago que pertenece al conjunto funerario de María de Valois con las mujeres que protagonizan y celebran el festín nupcial de Cecilia y Valeriano en la Pala cecilianca de los Uffizi. Son todas ellas personajes sentados, o entronizados si el lugar es el sarcófago de María de Valois, regios y en cierta medida gradilocuentes, de cuerpo y rostro compactos y excesivos, gruesos, contrarios a una estilización de canon «elegante» o airoso. Se trata de un tipo que el ceciliano aplica con frecuencia y que es factible contraponer a las formalizaciones abocadas en sentido contrario, que también adopta para algunas de sus figuras, alargadas y sutilmente compuestas en la misma pala de los Uffizi.

Las observaciones realizadas hasta ahora nos obligan, por otro lado, a insistir en la prioridad de los trabajos de Asís que serían anteriores, asimismo, a la referencia *riminese* que, en una u otra dirección, habría dejado sentir en estas regiones la huella del muralista, por encima de otras facetas. Nápoles, sin embargo, es donde a nuestro entender se dará la síntesis compleja de pintura y escultura integradas en los sepulcros angevinos de forma definitiva. La realización de los sepulcros se encarga ex-

¹⁰¹ Para la escultura que es pintura: PREVITALI, *Giotto...*, figs. 108-119, 444-456 (vicios y virtudes de Padova) tav. XXX (*llanto de las clarisas*, Asís), XXXU (liberación de la cárcel de Pedro de Asís, Asís), XLIX (expulsión de los mercaderes del templo Padova), C, CI. BELLOSI, Luciano: *La pecora...*, figs. 52-53, 82, si no todo fue escultura pintada, o un proyecto ideal para la escultura. Vid. SMART, Alastair: *The Dawn...*, p. 38, con referencia a la representación de la Columna Trajana en la liberación de Pedro..., emplazada en Roma.

¹⁰² Si tenemos en cuenta la terminología que Luciano BELLOSI, aplica a los conjuntos de Buonamico Buffalmacco en el Camposanto pisano.

plicítamente *cum imaginibus et picturis* a Tino marmorrario¹⁰³. Sin embargo, las zonas pintadas se han perdido casi por completo y sólo nos queda imaginar su existencia en un contexto que había de ser favorable a los patrones de la pintura tinesca¹⁰⁴. Es un hecho preparado con antelación; algunos trabajos de Santa Croce nos dan idea de la difusión de esta modalidad en que los giottescos aparecen como maestros¹⁰⁵.

Las dos *palas* dedicadas respectivamente a Cecilia y Margarita dependen de esa tendencia que abre las pautas al relato en la pintura sobre tabla italiana. Hemos hablado del estilo de predela y, en este sentido, son legibles piezas atribuidas a los Lorenzetti: de Pietro, *la predela de San Alberto y la regla Carmelitana y Palio de la Beata Clara*¹⁰⁶; de Ambrogio, algunas tablas de los Uffizi con la historia de san Nicolás, también algunas obras otorgadas a Simone («Políptico del Beato Agostino Novello»). Esta corriente podría confluir con los logros de la *Miniaturist Tendency*, hecho que nos conduce al *Políptico Stefaneschi*. Son obras que pueden situarnos en torno a la segunda y tercera década del siglo XIV y ofrecer un marco explicativo a las peculiares creaciones del Maestro de la santa Cecilia que, sin renunciar nunca a su estilo «aristocrático» y «elegante» y aplicando su conocimiento de la escultura, resuelve la narración atendiendo a esquemas que pensamos deben ser posteriores a la fijación de las aportaciones de Giotto en Asís, por un lado, y por otro, a los acordes imprescindibles de la *Maesta* de Duccio en Siena. Posteriores como lo son las obras citadas más arriba, pero sin alcanzar fechas demasiado tardías; el freno viene impuesto por razones de estilo pero también por los datos conocidos de esa desviación hacia el sur que tipifica la radicación de las formas toscanas y que en el caso de Tino di Camaino determina y aísla la fecha clave de 1323. Sin que se prescinda de una estancia anterior del ceciliano en Florencia, debemos pensar en el momento florentino del sienés Tino di Camaino, emplazado c. 1321-1323, como época de realización de las tablas florentinas.

Antes de cerrar la cuestión haremos referencia al fragmento mural de santa María delle Grazie en Florencia. Obra atribuida al ceciliano, que representa a la Virgen y al Niño¹⁰⁷. Esta figuración deberá compararse con otras de sus Madonnas, incluidas las que hizo para la escultura, siendo también prueba de la libertad compositiva con que trabajara el tema. Benedictis insinúa que el mural *delle Grazie* debe colocarse en la etapa de juventud del Maestro, es decir, en la que responde a la *pala* de los Uffizi (c. 1304). Siguiendo la lógica de nuestra argumentación no sorprenderá que retrasemos también esta obra hasta la fase florentina de Tino, pensando en la madurez de su autor (años veinte del siglo) más que en un momento de formación. La fase florentina del mismo, que deberá debatirse más extensamente en cuanto afecta al orden de las intervenciones puntuales, parece ser la apropiada para encuadrar ambas producciones. Pensemos y comparemos los grupos pintados a la *Sedes Sapientiae* del Bargello, escultura para el monumento sepulcral de Orso, según Valentiner¹⁰⁸.

Algunas conclusiones

*«Non dobbiamo stupire quindi se l'insegnamento della pittura senese ebbe su lui tanto efficace e duraturo effetto, così che potremmo definire il nostro artista (Tino di Camaino) come il migliore interprete plastico delle tendenze che si maturavano a Siena per solo impulso dell'arte pittorica»*¹⁰⁹.

Nuestro artista es por tanto Tino di Camaino y, Tino di Camaino, pudo ser el Maestro de la santa Cecilia. No será inútil aplicar las palabras de Enzo Carli, referidas a la obra del escultor sienés, a partir de las consecuencias que tuviera su actividad como pintor. Como mínimo, sacaremos partido de estas premisas cuando el Maestro asume, desde la citada perspectiva, los elementos plásticos de las escuelas toscanas de pintura en una producción de firma original capaz de definir una *maniera tinesca*.

¹⁰³ MORISANI, Ottavio: *Tino de Camaino...*, p. 115; DE RINALDIS, Aldo: en *Santa Chiara...*, ofrece la descripción detallada de los sepulcros.

¹⁰⁴ DELLAJA, *Il restauro della Basilica di Santa Chiara in Napoli* (Nápoles), 1980, pp. 194-208, BERTAUX, Emile: *Santa Chiara de Naples*, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, t. XVIII, Roma, 1898, pp. 165-198, DE RINALDIS, Aldo: *Santa Chiara...*, pp. 200-202; FRASCHETTI, Stanislao: «I sarcofagi dei reali angioini in Santa Chiara di Napoli», *L'Arte*, vol. I, 1898, pp. 385-438.

¹⁰⁵ Ya hemos aludido a los complejos funerarios, pintados por Maso y Taddeo Gaddi, hijo de Gaddo Gaddi. Vid. VALENTINER, W. R.: «Una statua ignota di Tino da Camaino in santa Croce in Firenze», *L'Arte*, 1933, pp. 82-107. Sobre el posible influjo del Maestro de la santa Cecilia en Taddeo habrá que detenerse en otras sedes. Sin embargo, no negaremos una posible hilación de ambos a partir de la capilla Baroncelli, en una empresa que también compromete a Giovanni Balduccio, reconocido a veces como seguidor de Tino di Camaino, vid. SEIDEL, Max: «Studien zu Giovanni Balduccio und Tino di Camaino, vid. SEIDEL, Max: «Studien zu Giovanni Balduccio und Tino di Camaino: Die Reception des Spätwerks von Giovanni Pisano», *Städel Jahrbuch*, n. 5, 1975, pp. 3-84 y VALENTINER, W. R.: «Notes on Giovanni Balduccio and Trecento sculpture in Northern Italy», *The Art Quarterly*, X, 1947, pp. 50-60. Por otra parte, desconocemos el estudio de Susman, Sandra Candee, *Tino Di Camaino: his workshop and followers, a problem of connoisseurship*, Chicago Univ. ph. D., 1976 (inédito).

¹⁰⁶ Predela de Pietro Lorenzetti y reconstrucción del Políptico vid. Hayden MAGINNIS, B. J.: «Pietro Lorenzetti's MADONNA, Carmelite: A Reconstruction», *Pantheon*, XXXIII, 1975, pp. 10-16.

¹⁰⁷ Véase el artículo de Cristina DE BENEDETTIS: «Nuove proposte per il Maestro della Santa Cecilia», *Antichità Viva*, n. 4, 1972, pp. 3-9, con la presentación del fragmento mural de santa María delle Grazie (Florencia), figs. 1-3.

¹⁰⁸ Además véase: Naoki DAN: «In torno a la tomba di Tino di Camaino», *Annuario dell' Istituto giapponese di cultura di Roma*, XLV, 1977-1978, pp. 3-60.

¹⁰⁹ CARLI, Enzo: *Tino...*, pp. 74-75, sobre derivaciones concretas de la pintura. Id., *Gli scultori senesi...*, pp. 14-15.

Fig. 39. Angel (?), Riggisberg. Abegg-stiftung.



Fig. 40. Confesión de la mujer de Benevento. Detalle. Asís Basílica Superior de San Francisco.



Veamos los ángeles cariátide de la tabla ceciliania y comparémoslos con la escultura florentina de Tino. El estilo depende de una misma variación de estilemas. Precisemos la tendencia al cubo, la geometrización del bloque, de la masa esculpida cerrada en sí misma pero adaptada al movimiento interno de sus propias progresiones especiales, al correr de las líneas sobre la superficie. Comparemos pues estas efigies con los ángeles funerarios de Tino, pero asimismo comparemos las figuras pintadas con las Maiestas esculpidas, la *Sedes sapientiae* del Bargello con Cecilia¹¹⁰. No discutiremos aquí el tema, pero permítase que destaquemos la colocación del brazo izquierdo de María en la Pala de Ognissanti de Giotto comparando la pose en la *Sedes Sapientiae* (Museo Nacional Bargello) de Tino y en la ceciliania Madonna di Montici. La disposición del Niño y de la Virgen nos permitirán pensar tanto desde algunas de las pinturas del anónimo como particularmente desde la escultura de Tino, en aquel proyecto de Epifanía que hemos denominado «epifanía del donante»¹¹¹. Véase paralelamente la disposición de Jesús en la *Sedes* del Bargello y en la *Madonna de santa María delle Grazie*¹¹². La escultura de la

Virgen con el Niño del Bargello fue integrada en el conjunto de Orso pero últimamente Kreytenberg defiende la pertenencia a la tumba de Gastone della Torre¹¹³.

En definitiva, la mecánica que articula los personajes, se trate de uno u otro campo, se nos antoja consonante. El modo y gesto de sus figuras en movimiento es un rasgo revelador que confiere a éstas una anatomía peculiar sustentada por la dinámica de interrelación que ellas mismas amparan. Comprobamos la eficacia expresiva de su antinaturalismo voluntario cuando se complace alargando el cuello del personaje, abombando o aplandando sus volúmenes, cuando hace avanzar o retrasa la cabeza de la efigie en función de la direccionalidad que se le impone, cuando acentúa la lentitud del gesto, cuando determina la caída tensa hasta la exageración, a plomo, de los ropajes, en el sujeto estático, o diseña los pliegues de la vestimenta en el sentido requerido por la acción, siempre desde el instante en que el personaje se pone en movimiento. El *Adorante* del Museo del Santo Spirito de Florencia¹¹⁴ es una imagen que parece esculpida a propósito de lo que decimos, sobre el avance global del bloque curvado hacia un lugar que subraya su propia tra-

¹¹⁰ Alastair SMART: *The Dawn...*, figs. 84 y 104. En torno al modelo que se cifra en la Virgen entronizada de Ognissanti vid. PARRONCHI, Alessandro: «Actività...», pp. 224-227 y not. 62; Cf. la cronología subordinada a Padova y en contacto con el políptico Stefaneschi, despejada por GARDNER, Alessandro: «The Stefaneschi...» pp. 88-91.

¹¹¹ ALCOY, Rosa: «Acerca de algunas Epifanías extemporáneas: la llegada al Otro Mundo y la iconografía de los Reyes Magos», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, XXVII, 1987, pp. 39-65).

¹¹² DE BENEDICTIS, Cristina: «Nuove proposte per il Maestro...», figs. 1-3.

¹¹³ KREYTEMBERG, Gert: «Tino di Camaino Grabmäler in Florenz» *Städte Jahrbuch*, 7, 1979.

¹¹⁴ Tav. XXXI en JOSELITA SERRA RASPI: *I Pisano...* Vid. además BECK, Herbert: *Liebiehaus-Museum alter Plastik. Medieval Sculpture I (Guide to the Collections)*, Frankfurt, 1980, figs. 55-56 con una efigie en tensión (virtud) y el grupo que forman el ángel y el donante arrodillado del monumento Gastone della Torre. Las figuras 27, 29 y 34, publicadas por VALENTINER, W. R.: «Observations...», en función de la recogida de pliegues en el hábito de la santa Margarita florentina (PREVITALI, Giovanni: *Giotto...*, fig. 78).

vectoria. Tino di Camaino, de paso a la pintura, no se pierde tampoco en un callejón sin salida. Reflejadas en ella abordamos también las soluciones que hemos definido desde la escultura¹¹⁵. El homenaje del hombre sencillo, su acción, la salida del encierro de Pedro de Asís, el momento de encuentro de Valeriano, coronado, con Cecilia, el ritmo dispar del bloque en el responsable del suplicio de Margarita, inmersa en la caldera ardiente, antes y después de su acción contra la santa¹¹⁶, la coordinación artificial del gesto en los verdugos de Cecilia o la proyección desmesurada de san Urbano, obispo que bautizara al prometido de esta última, de nombre Valeriano, son muestras suficientes¹¹⁷.

El horizonte de nuestras comparaciones se abre también a la concepción concreta del rostro pintado y esculpido. La valoración cúbica y geometrizada de las formas no suprime este plano, aunque su traducción al bloque pueda hallarse más o menos dulcificada según el carácter y perspectivas de la figuración. Las cabezas de los artesanos en la tumba de Arrigo VII, contrastan con la faz estilizada del emperador¹¹⁸, pero pueden agruparse como precedente de un tipo grato al maestro, que se reproduce más adelante en los rostros de Valeriano y Tiburcio o en las caras de mejillas redondeadas, si no hinchadas, de las mujeres que acompañan a Cecilia en su banquete nupcial (Pala de los Uffizi).

No podemos agotar ahora todas las posibles comparaciones entre las imágenes pintadas y las esculturas tinescas, ya que la traducción exhaustiva es inviable, pero esperamos que el aparato gráfico resuelva este problema adecuadamente. En cuanto a la crónica de los resultados reclama un estudio más extenso que no se suspenda al traspasar los límites que nos hemos impuesto. Evidentemente no era nuestro propósito rehacer las monografías de Tino y el Maestro de la santa Cecilia combinándolas en un texto único. Este es un esfuerzo que si tiene sentido deberá realizarse. Ahora bien, este condi-

cionante nos aconseja posponerlo a la crítica o acogida que reciba nuestro ensayo. En él hemos pretendido sugerir tan sólo algunas ideas y descubrir al mismo tiempo algunos problemas que se nos plantean frente a las producciones italianas del Primer Trecento.

Antes de concluir, añadiremos que, si bien el Maestro de la santa Cecilia ha sido considerado un buen conocedor del estilo de Giotto, su *maniera*, se advierte, debe distinguirse gracias a la tendencia «gotizante» que lo inspira¹¹⁹ y que lo une a la atmósfera del arte francés (a la miniatura francesa). La aclaración de este componente en el retablo de Cecilia tiene aquí un particular interés debido a la cronología que nos aproxima a él y que, recordamos, se ha emplazado ahora en la etapa florentina de Tino (c. 1320-1323). El viaje a Nápoles pudo efectuarse desde la tendencia ya integrada hacia el «afrancesamiento», hacia la «regotización» de unas formas que en su génesis fueron sienesas («góticas») y que paulatinamente habían pactado con el giro giottesco del gótico italiano. Reescribimos este punto porque tal vez nos ayude a estimar la evolución tinesca en la Italia meridional y nos obligue a discernir sobre la componente francesa que normalmente se atribuye a su creación, apoyando al unísono la transferencia directa (con posible paréntesis romano) de tierras florentinas a tierras napolitanas¹²⁰.

Sea como fuere, si en Asís se defiende la tesis de un proyecto general atribuible a Giotto (tesis de Pietro Toesca), deparando coherencia al conjunto, al que sumar la ejecución final de algunos anónimos, más o menos guiados, el reto será descubrir que tipo de «patrones» existieron para confeccionar tan ambicioso programa y hasta que punto pudieron estos condicionar su realidad final. Ya se ha visto aquí que el problema de una datación del retablo ceciliano hacia 1304 no nos parece insuperable. Por tanto, la dependencia de las palas florentinas de una cronología demasiado cercana a Asís (a excepción del san

¹¹⁵ PARRONCHI, Alessandro: «Attività...», figs. 8 y 13. Aprovecharemos la mención de A. Parronchi para indicar que, ya concluida la redacción de nuestro estudio, tuvimos noticia de la exposición: «Capolavori di scultura fiorentina del XIV al XVII secolo», donde este autor da entrada al «Maestro de la santa Cecilia» como escultor, en tanto lo considera responsable de varias esculturas florentinas. Fundamentalmente, se trata de una Virgen con el Niño, de colección privada (figs. 1-3 y 8, pp. 21-24 del Catálogo, *Capolavori di scultura fiorentina del XIV al XVII secolo*, Florencia, 1986) y un crucifijo perteneciente al Museo dell'Opera del Duomo (ID., fig. 10). Las razones de Parronchi parecen ser de carácter estilístico, siendo las piezas atribuidas al anónimo obras que se habían considerado ya en relación con Giovanni Fetti, dentro de fechas muy alejadas de las producciones del ceciliano (c. 1382). Es claro que apoyamos la tesis que ve en este último a un escultor, ahora bien, también resulta evidente nuestra disconformidad ante la propuesta concreta del estudio florentino.

¹¹⁶ SINIBALDI Y BRUNETTI, G.: *Pittura italiana...*, figs. 117 c y 119 b. Para la repercusión y fuentes del tema del desnudo en las producciones del Maestro reclamaremos la atención hacia el infierno giottesco de la Arena, dentro del primer periodo padovano.

¹¹⁷ SINIBALDI Y BRUNETTI, G.: *Pittura italiana...*, fig. 117 a.

¹¹⁸ VALENTINER, W. R.: «Observations...», figs. 23 y 24. Cf. también figs. 27-30 en Gert KREYTEMBERG, «Fragments of an altar...». La escultura de Bartolomé en Pisa puede compararse a los testigos del *homenaje de un hombre sencillo* (vid. Alastair SMART: *The Dawn...*, fig. 130).

¹¹⁹ Suscribimos en este contexto el valor que convencionalmente viene dándose al término en Italia y que pauta una dependencia no demasiado explícita del gótico francés. Entre los criterios esgrimidos por Giovanni PREVITALI: en *Giotto...*, p. 55 i ss., destacan aquellos en que nos recomienda suspender el juicio acerca de la intervención del anónimo en Asís vid. nota siguiente.

¹²⁰ La cronología impuesta a la tabla de Cecilia (1304) dada la información sobre el incendio de la iglesia impediría su aproximación al autor de los murales de Asís que Previtali califica de «assai piu scientifico» en el tratamentí especial (Giotto..., p. 58). Separados el muralista y el responsable de la tabla florentina por una distancia que si no puede ser cronológica debe ser de autoría, siguiendo al historiador italiano, y aunque no se omite la factible intervención de Giotto («assai piu scientifico») en estas escenas del ciclo franciscano a que nos referimos, este se hallaría acompañado de otro artífice, ahora en contacto con el Maestro del crucifijo de Montefalco, no exento de relación, a su vez, con el Maestro de la santa Cecilia (vid. PREVITALI, Giovanni: «Il possibili Memmo...»).

Pedro) tampoco debe dignificarse en exceso. Si ello se combina con el reclamo a Giotto como guía, pensamos que no hay contradicción en admitir la autoría de los frescos umbros para nuestro artífice, separados por más de diez años de las pinturas sobre tabla. La idea de una «involución» en estas últimas tampoco tiene facetas absolutas a las que atenerse, aun cuando sea factible definir un interés y una selección distinta a la *assisiata*, si la cuestión es girar en torno a los efectos de espacio y volumen.

Retroceder un poco ante la idea del artista absolutamente especializado, desmarcarse de la austeridad creativa que impone el trabajo en una sola de las artes, es un movimiento preciso en el examen del *Trecento*. Sin embargo, creemos que no se trata de proponer un cambio de perspectiva que deba regir el azar, si no contrariamente de abordar el discurso abierto de toda representación contemporánea en la etapa «post-giottesca», es decir en la etapa circunscrita al tiempo que define el «después de Giotto» como tiempo en que este registra su actividad¹²¹. Las identificaciones estrictas son a veces sumamente problemáticas. Contrariamente, no resulta difícil detectar el proceso de apertura, que vive el Trecento, hacia una nueva espacialidad pictórica. La pintura interioriza este proceso, pero lo hace desde una posición «híbrida» donde vendrá a cristalizar su reflexión peculiar en torno a las demás artes. En definitiva, aludimos a la exploración del volumen y el espacio que protagoniza la pintura gótica a partir de Giotto (o en torno a él) y que implica las posiciones de la escultura que le es contemporánea.

La conexión entre Tino y los hermanos Lorenzetti merece, sin ninguna duda, una mayor atención de la que aquí le hemos podido dedicar. Parece ser que el conocimiento entre estos maestros sieneses fue incluso más allá de lo meramente profesional. Los hijos de Tino di Camaino quedaron a la muerte de éste bajo la tutela de Pietro Lorenzetti. Es sabido que el pintor les vendió, en 1344, una parte de los terrenos que había comprado previamente en Castiglione del Bosco (Bibbiano). Cesare Brandi estudió algunos de los murales conservados en esta localidad, una interesante Anunciación y algunas figuras de Santos, atribuyéndolos precisamente al mayor de los Lo-

renzetti¹²². Pietro enraizaba de este modo con mayor fuerza, gracias a sus frescos, en la parroquia de Castiglione que también había de atraer, no sabemos por qué razón, a los descendientes de Tino. Reservaremos para nuevas aproximaciones a lo tinesco el estudio detallado de la relación de este maestro con las artes lorenzettinas y con otros planteamientos que podemos considerar afines a su peculiar formulación del personaje y del espacio¹²³.

No ha sido nuestra finalidad crear, en la dirección que se ha tomado en otras oportunidades, el *alter ego* de un Maestro suficientemente conocido. Hemos concebido este espacio como provocación de un encuentro entre dos figuras con una larga tradición historiográfica, que las considera autónomas, por más que la referencia a Siena pueda unirlas dando un rodeo hacia Duccio o los Lorenzetti. Sus obras se han enlazado hasta tal grado dentro de los tinescos escultórico y pictórico que la mutua dependencia se nos ha transformado en disolución del perfil: «Maestro della santa Cecilia». Si no pudiéramos admitir la identificación ceciliana de Tino, es decir su faceta pictórica —somos conscientes de los problemas que existen para llegar hasta ahí—, al menos no dudáramos en afirmar que el ensayo de enlace entre ambos es más apurado que aquel que busca la familiaridades estilísticas de Tino con Ambrogio. Lo ceciliano y lo tinesco nos permiten defender un enlace más estrecho incluso que el que suma las afinidades de Giotto con el Maestro de la santa Cecilia. Superando por tanto el abismo entre especialidades nos encontramos con los resultados del simple cotejo formal. Seguramente no nos hemos visto libres de todos sus riesgos, pero hemos buscado también otros elementos de juego. En cualquier caso, podemos aceptar las consecuencias de esta primera apertura a la pintura tinesca o a la escultura ceciliana, aunque en el fondo esperamos que el tema adquiera nuevas contrapartidas en realidades paralelas a la de Tino. En definitiva, esperamos que valentía o inconsciencia en la hipótesis no sean tachadas de temerarias. De por medio, permitiremos que se deslicen algunas sucesiones a los tronos ocupados por los «Genio(s) de los Anónimos», que Roberto Longhi reivindicara como «*persone vive e operanti*»¹²⁴.

¹²¹ No negamos experiencias paralelas entre pintura y escultura en momentos anteriores, inclusive en registros del arte medieval que preceden la estructuración gótica del estilo; sin embargo deseábamos incidir en la trascendencia de este parámetro cuando nos abocamos a sus mejores manifestaciones trescentistas.

¹²² BRANDI, Cesare: «Affreschi inediti di Pietro Lorenzetti», *L'Arte*, II, 1931, pp. 332-347.

¹²³ La atribución de una figurita del «Gesù Bambino benedicente» de madera policromada a Ambrogio Lorenzetti (ensayo de SCHLEGEL, Ursula: «The Christchild as Devotional Image in Medieval Italian sculpture: a Contribution to Ambrogio Lorenzetti Studies», *The Art Bulletin*, LII, 1970, pp. 1-8) fue duramente criticada por Giovanni PREVITALI: «Il «Bambin Gesù» come «immagine devozionale» nella scultura italiana del Trecento» *Paragone*, n. 249, 1979, pp. 31-40. No obstante, Previtali añade un comentario de nuestro más inmediato interés: «*Se dovessimo quindi immaginare delle sculture di Ambrogio dovremo pensarle non troppo dissimili da quelle di Tino*» (ID., p. 33). Si es factible imaginar una escultura de los Lorenzetti según el estilo tinesco, tendremos más razones aún para pensar en una posible pintura realizada por Tino di Camaino semejante a la obra de Ambrogio. Sin embargo, creemos que es Ambrogio quien recibe la influencia del de Camaino e interpreta los esquemas tinescos que, por otra parte, aparecen en el Maestro de la santa Cecilia, es decir en su propia pintura de escultor. En consecuencia, debemos preguntarnos si no fue el Maestro ceciliano el verdadero canal transmisor del *giottesco* en la obra de sus paisanos sieneses, Ambrogio y Pietro Lorenzetti.

¹²⁴ «(...) rifacendoli, come pur furono, persone vive e operanti» (vid. LONGHI, Roberto: «In traccia di alcuni...» pp. 3-16. Longhi aborda el asunto del Maestro de santa Cecilia, los interrogantes sobre el Políptico de Badia y la duda acerca de su paternidad en las últimas «historias franciscanas». Desmiente la identidad establecida en Buffalmacco y nos habla de una corriente local que refiere a Gregorio y Donato el retablo Heart, dedicado a Santa Catalina (es una pieza que Osvald SIREN: «An altar-panel...», plate I, atribuyó a nuestro «anónimo» desafortunadamente). De hecho, Longhi alude a una corriente paralela que nos ofrece un nuevo punto de referencia cronológico, pues Gregorio y Donato, aretinos, firmaron y dataron y tríptico para la catedral de Bracciano en 1315).