



LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD  
Estudios en homenaje a  
Juan Bravo Castillo

Coordinadores:  
Hans Christian Hagedorn  
Silvia Molina Plaza  
Margarita Rigal Aragón

SERIE  
HOMENAJES



# **LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD**

**Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo**



# **LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD**

**Estudios en homenaje a  
Juan Bravo Castillo**

**Hans Christian Hagedorn  
Silvia Molina Plaza  
Margarita Rigal Aragón  
(coords.)**



---

Ediciones de la Universidad  
de Castilla-La Mancha  
Cuenca, 2020



**LITERATURA, CRÍTICA, LIBERTAD**  
**ESTUDIOS EN HOMENAJE A JUAN BRAVO CASTILLO**

Margarita Alfaro Amieiro  
Antonio Ballesteros González  
Antonio Barnés Vázquez  
Jesús María Barraón  
Esther Bautista Naranjo  
Juan Antonio Belmonte Marín  
Claude Benoit Morinière  
Lourdes Carriedo López  
Asunción Castro Díez  
José Manuel Correoso Rodenas  
Claude Duée  
José María Fernández Cardo  
Ángel Galdón Rodríguez  
Tagirem Gallego García  
Antonio García Martínez  
Pedro Jesús Garrido Picazo  
Marta Giné Janer  
Beatriz González Moreno y Fernando González Moreno  
Fátima Gutiérrez  
Hans Christian Hagedorn  
Juan Herrero Cecilia  
Clara Janés  
Alejandro Jaquero Esparcia

María Isabel Jiménez González  
Isabel López Cirugeda  
Celia López González y Silvia Molina Plaza  
José Manuel Losada  
Juan Agustín Mancebo Roca  
Elena E. Marcello  
Ricardo Marín Ruiz  
Rocío Martínez Prieto  
Ángel Mateos-Aparicio Martín-Albo  
José Antonio Millán Alba  
Montserrat Morales Peco  
Jean Muñoz  
María Dolores Picazo  
María Teresa Pisa Cañete  
Francisco Javier del Prado Biezma  
Ignacio Ramos Gay  
Àngels Santa  
Santos Sanz Villanueva  
Alfredo Segura Tornero  
Lydia Vázquez

**Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón  
(coords.)**



Juan Bravo Castillo

LITERATURA, crítica, libertad. Estudios en homenaje a Juan Bravo Castillo / Margarita Alfaro Amieiro... [et al.] ; coordinadores, Hans Christian Hagedorn, Silvia Molina Plaza, Margarita Rigal Aragón. – Cuenca : Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020

640 p. ; 24 cm.– (Homenajes ; 12)

ISBN 978-84-9044-403-0

1. Literatura - Historia y crítica I. Alfaro Amieiro, Margarita. II. Hagedorn, Hans Christian, coord. III. Molina Plaza, Silvia, coord. IV. Rigal Aragón, Margarita., coord. V. Universidad de Castilla-La Mancha, ed. VI. Título VII. Serie

89 (09)

DS

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación solo puede ser realizada con la autorización de EDICIONES DE LA UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos – [www.cedro.org](http://www.cedro.org)), si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

- © de los textos e imágenes: sus autores.
- © de la edición: Universidad de Castilla-La Mancha.

Edita: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Colección HOMENAJES n.º 12.

Diseño de la colección:

C.I.D.I. (Universidad de Castilla-La Mancha).



Esta editorial es miembro de la UNE, lo que garantiza la difusión y comercialización de sus publicaciones a nivel nacional e internacional.

I.S.B.N.: 978-84-9044-403-0 (Edición impresa)

I.S.B.N.: 978-84-9044-404-7 (Edición electrónica)

D.O.I.: [http://doi.org/10.18239/homenajes\\_2020.12.00](http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.12.00)

D.L.: D.L. CU 82-2020

Composición: Compobell

Impresión: Byprint

Hecho en España (U.E.) – *Made in Spain (E.U.)*



Esta obra se encuentra bajo una licencia internacional Creative Commons CC BY 4.0. Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra no incluida en la licencia Creative Commons CC BY 4.0 solo puede ser realizada con la autorización expresa de los titulares, salvo excepción prevista por la ley. Puede Vd. acceder al texto completo de la licencia en este enlace: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

## ÍNDICE

<b>Palabras para Juan Bravo</b> .....	15
<i>Clara JANÉS</i>	
<b>Prólogo</b> .....	17
<i>Hans Christian HAGEDORN, Silvia MOLINA PLAZA y Margarita RIGAL ARAGÓN</i>	
<b>Tabula gratulatoria</b> .....	35
<b>I. Filología Francesa</b> .....	39
Fatima Mernissi : l'art de raconter et la conquête du bonheur au féminin . . . .	41
<i>Margarita ALFARO AMIEIRO</i>	
Marguerite Yourcenar et l'Argentine. Ponts et passerelles littéraires . . . . .	53
<i>Claude BENOIT MORINIÈRE</i>	
Alain-Fournier y los restos del naufragio . . . . .	65
<i>Lourdes CARRIEDO LÓPEZ</i>	
Racine, María Teresa de Austria y <i>La Ninfa del Sena (opera prima)</i> . . . . .	77
<i>José María FERNÁNDEZ CARDO</i>	
La femme indienne au regard de Pierre Loti : des personnages « décor » à la bayadère Balamoni . . . . .	89
<i>Tagirem GALLEGO GARCÍA</i>	
Màrius Torres, traducteur de poésie française . . . . .	99
<i>Marta GINÉ JANER</i>	

Le décor mythique d'un « vent Paraclet » : de la Prusse-Orientale à l'île du Pacifique dans l'imaginaire tourniérien . . . . .	113
<i>Fátima GUTIÉRREZ</i>	
Albert Camus, un escritor humanista de proyección universal: su relación con España y con la cultura española . . . . .	125
<i>Juan HERRERO CECILIA</i>	
Algunas reflexiones sobre el porqué de la originalidad . . . . .	141
<i>José Antonio MILLÁN ALBA</i>	
Napoleón, leyenda negra y dorada en la literatura francesa del Romanticismo . . . . .	151
<i>Montserrat MORALES PECO</i>	
Mme de Staël, un primer hito europeísta en la historia moderna del diálogo intercultural . . . . .	173
<i>María Dolores PICAZO</i>	
Le théâtre de Dulcinée Langfelder : intime, universel et féminin . . . . .	187
<i>María Teresa PISA CAÑETE</i>	
Vuelta a Tipasa (volver al naturalismo es, siempre, volver al mundo grecolatino) . . . . .	201
<i>Javier del PRADO BIEZMA</i>	
À la recherche de l'idéal chez George Sand . . . . .	223
<i>Àngels SANTA</i>	
Maupassant en <i>Une femme coquette</i> como esencia del cine de Godard . . . . .	231
<i>Alfredo SEGURA TORNERO</i>	
La comédie mélancolique chez Marivaux : <i>La double inconstance, La fausse suivante, La Dispute</i> . . . . .	239
<i>Lydia VÁZQUEZ</i>	
<b>II. Filología Hispánica</b> . . . . .	253
La imagen del río y su raíz simbolista. Algunos casos de su empleo en la poesía española desde la generación del 50 hasta los inicios del siglo XXI . . . . .	255
<i>Jesús María BARRAJÓN</i>	
Viaje con Cervantes (I): la ruta de Don Quijote en el siglo XXI . . . . .	271
<i>Esther BAUTISTA NARANJO</i>	
Lecturas posmodernas de la materia legendaria y mítica en la narrativa de Luis Mateo Díez y José María Merino . . . . .	293
<i>Asunción CASTRO DÍEZ</i>	
Antonio Muñoz Molina: semblanza de un melómano . . . . .	309
<i>Antonio GARCÍA MARTÍNEZ</i>	

Traduciendo y adaptando al itálico modo el humorismo español: Carlo Celano frente a Tirso . . . . .	325
<i>Elena E. MARCELLO</i>	
<i>Stultorum infinitus est numerus</i> : el humanismo filológico en la Edad Moderna española a través de <i>El Quijote</i> . . . . .	339
<i>Rocío MARTÍNEZ PRIETO</i>	
Manuel Longares: primera impresión . . . . .	347
<i>Santos SANZ VILLANUEVA</i>	
<b>III. Filología Inglesa</b> . . . . .	363
La influencia de Edgar Allan Poe en Japón: Edogawa Rampo . . . . .	365
<i>Antonio BALLESTEROS GONZÁLEZ</i>	
William Gilmore Simms y Flannery O'Connor: rescatando los fantasmas del Sur . . . . .	375
<i>José Manuel CORREOSO RODENAS</i>	
La construcción de la verdad en <i>Nineteen Eighty-Four</i> . . . . .	389
<i>Ángel GALDÓN RODRÍGUEZ</i>	
The Use of Space in Edgar Allan Poe's Science Fiction . . . . .	399
<i>María Isabel JIMÉNEZ GONZÁLEZ</i>	
Análisis formal de los relatos de Dorothy Parker . . . . .	415
<i>Isabel LÓPEZ CIRUGEDA</i>	
La recepción de <i>Strangers on a Train</i> de Patricia Highsmith en España . . . . .	429
<i>Celia LÓPEZ GONZÁLEZ</i> y <i>Silvia MOLINA PLAZA</i>	
Ciudad y literatura: Nueva York como paradigma en la literatura norteamericana . . . . .	453
<i>Ricardo MARÍN RUIZ</i>	
Posthumanidad y ciencia-ficción: El mito de la inmortalidad en la era digital . . . . .	469
<i>Ángel MATEOS-APARICIO MARTÍN-ALBO</i>	
La marioneta ecuestre en el teatro actual: Autenticidad y etología dramática en <i>War Horse</i> (2007) . . . . .	479
<i>Ignacio RAMOS GAY</i>	
<b>IV. Otras perspectivas</b> . . . . .	493
Metáforas contemporáneas de Dios . . . . .	495
<i>Antonio BARNÉS VÁZQUEZ</i>	
<i>Salambó</i> y los inicios de los Estudios Fenicios y Púnicos . . . . .	509
<i>Juan Antonio BELMONTE MARÍN</i>	

Un essaim d'abeilles irritées : Une approche psychanalytique de la « Rima LXIII (68) » de Gustavo Adolfo Bécquer et une proposition de traduction française . . . . .	525
<i>Claude DUÉE</i>	
<i>Barcarola. Revista de creación literaria: 40 años de entrega a la difusión de la cultura</i> . . . . .	539
<i>Pedro Jesús GARRIDO PICAZO</i>	
El viaje pintoresco: España a través de Charles Davillier y Gustave Doré . . .	553
<i>Beatriz GONZÁLEZ MORENO y Fernando GONZÁLEZ MORENO</i>	
Los molinos de viento del <i>Quijote</i> en el jazz . . . . .	565
<i>Hans Christian HAGEDORN</i>	
El camino hacia la dignificación de la pintura en el <i>Trecento</i> italiano: de Dante a Cennini . . . . .	591
<i>Alejandro JAQUERO ESPARCIA</i>	
Révolution de l'image à l'avènement de la Modernité . . . . .	603
<i>José Manuel LOSADA</i>	
Graham Greene crítico cinematográfico . . . . .	613
<i>Juan Agustín MANCEBO ROCA</i>	
Le « caciquisme », héritage d'Amérique Latine, comme forme de gouvernance traditionnelle . . . . .	625
<i>Jean MUÑOZ</i>	

# EL CAMINO HACIA LA DIGNIFICACIÓN DE LA PINTURA EN EL *TRECENTO* ITALIANO: DE DANTE A CENNINI

ALEJANDRO JAQUERO ESPARCIA

Universidad de Castilla-La Mancha

[http://doi.org/10.18239/homenajes\\_2020.13.39](http://doi.org/10.18239/homenajes_2020.13.39)

El reconocimiento social adquirido por la pintura en la Modernidad fue posible gracias a la aportación pretérita de los literatos que se adhirieron a este debate junto a los primeros teóricos de las artes. Estos colectivos trazaron la composición de un esquema intelectual de las artes que asentó los puntos de referencia necesarios en la evolución del trabajo artesanal a la categoría de arte liberal (Castelnuovo 1999: 223-251, y Wittkower y Wittkower 2015: 13-26). Podemos observar de manera precisa el germen de este panorama en Italia, centro cultural que, además de iniciar la vía del Renacimiento de las artes, estableció las bases culturales óptimas para dicho fin. En estas páginas no pretendemos exponer los resultados alcanzados por los artistas y sus defensores durante el Renacimiento, sino un bosquejo de algunos de los principales reivindicadores del arte pictórico que permitieron esa situación, es decir, la óptica de los literatos que participaron en los orígenes de estos constructos intelectuales. Nos parece fundamental exponer una serie de textos elaborados durante el *Trecento* en los cuales interviene la valoración e interrelación con las artes figurativas; obras que se encuentran en una franja de transición en cuanto a su contenido y producción literaria, determinando una evolución artística y un progresivo abandono de los principios medievales estéticos y literarios.

En este sentido, hemos de presentar muy sucintamente la importancia de la literatura artística medieval con el fin de comprender el arte de aquel período, las pervivencias del pasado y la transición hacia la Modernidad. Estos grandes temas

han sido ampliamente debatidos por grandes figuras del estudio de las fuentes para la Historia del Arte. Julius von Schlosser ya apuntaba acerca de este tipo de fuentes el que era «sintomático que la Edad Media empieza ante todo por recoger y recuperar los métodos de los talleres, tanto los tradicionales como los de reciente introducción» (Schlosser 1976: 44). Lionello Venturi continúa esta corriente de pensamiento y se expresa de una forma más crítica con este periodo:

La Edad Media, en lugar de una teoría de arte, nos ofrece: esbozos de estética mística, tratados de óptica, algún que otro inventario iconográfico, es decir, las indicaciones de los modelos a imitar, y algunos prontuarios técnicos. Nada, por consiguiente, que pueda constituir ni una teoría de arte, ni una crítica de arte (Venturi 2016: 80).

La línea marcada a comienzos del siglo xx sobre la literatura artística de la Edad Media fue proseguida por autores como Luigi Grassi (Grassi 1985: 81-131), Moshe Barasch (Barasch 1991: 49-94), Udo Kultermann (Kultermann 1996: 17-19) o Donata Levi (Levi 2010: 235-277), los cuales profundizan en las particularidades estéticas, teóricas y de la misma crítica de arte de dichos textos medievales, considerando la hipótesis de si realmente se puede hablar de teoría de las artes en una época en que las mismas no eran reconocidas como tales. El principal atributo sobre estas obras —exceptuando algunos libros de carácter estético e iconográfico derivados de autoridades religiosas y que debaten sobre temas como el del uso de la imagen— en el que todas las opiniones concuerdan es que nos hallamos ante textos de carácter práctico. Manuales de taller que anotan todas las fórmulas, trucos, consejos y habilidades necesarias a la hora de llevar a cabo una labor mecanizada y artesanal, pero donde no se aprecia una consideración para consigo mismos de estar realizando una labor más elevada o de mayor trascendencia social. Desde una lectura superficial, la inmensa mayoría de los textos medievales de este género responden a estas premisas; sin embargo, nuevas investigaciones sobre estos contenidos nos demuestran que existen más detalles remarcables aparte de primar la función práctica sobre la teórica. Se comienza, pues, a reivindicar los valores adquiridos por las artes del diseño durante la Antigüedad. Mientras que los artistas configuran su conocimiento y, a la vez, preparan el terreno para sus reclamaciones, los literatos ya interfieren en este debate artístico.

Podemos observar esta situación en la obra del celeberrimo poeta florentino Dante Alighieri. La *Divina Comedia* se sitúa en el nivel de las grandes obras de la literatura universal en las que los investigadores de casi todas las especialidades pueden acudir a verificar diversas hipótesis y, en la mayoría de las veces, obtener resultados. Es lo que ocurre si aplicamos a su lectura una perspectiva propia del

estudio de fuentes artísticas. Hallamos datos, reflexiones y posturas enfrentadas por la historiografía de un Dante conocedor del arte de su tiempo. Las relecturas de la *Divina Comedia* han generado —y continúan aportando resultados— una importante visión científica sobre sus relaciones con las artes cubriendo diferentes aspectos: vinculación de amistad y respeto intelectual con Giotto (Rambaldi 1937, y Schlosser 1976: 65), evaluación literaria del arte medieval (Bergin 1973), o debates estéticos sobre la pintura como si de un teórico se tratase (Shapiro 1981), etc.

Buscando paralelismos o referencias con el campo del arte de la pintura dentro de la obra de Dante, hallamos diversos pasajes que resultan de gran relevancia para nuestro estudio. Una de las referencias que más han resaltado la crítica de arte y la crítica literaria ha sido aquella en la que se sitúa a Giotto como figura vertebradora del cambio estético de la pintura trecentista, acercando la pintura a un plano más humano (Cendón Fernández 2009). Utilizando la opinión del miniaturista Oderisi da Gubbio, que mora en el Purgatorio redimiéndose de su soberbia, se expone una valoración de gran importancia: «¡Oh vana gloria del poder humano! / ¡que poco dura el verde de la cumbre, si no le sigue un tiempo decadente! / Creísteis que en pintura Cimabue / tuviese el campo, y es de Giotto ahora / y la fama de aquel ha oscurecido» (Alighieri 2011: *Purg.* canto XI, vv. 91-96, 361-362).

Una evolución representada por Cimabue y Giotto, maestro y discípulo, antiguo y moderno, respectivamente. El poeta italiano, no sabemos si con intención clara o no, actúa como crítico de arte, valorando la transición de la pintura que va a abanderar la obra e innovaciones estilísticas del pintor florentino (Gombrich 1979). Dante introduce en sus versos un debate sobre la evolución de la pintura y se posiciona del lado de lo «moderno» e innovador, de la nueva pintura que se inspira en la naturaleza (Rambaldi 1937: 302). Junto a algunas referencias más sobre la relación pintura-naturaleza, el poeta florentino utiliza para la composición de sus versos elementos del campo de la pintura. Sirvan de ejemplo las constantes referencias al color, en concreto, la idea remarcada por Marianne Shapiro sobre la utilización de los colores en unas estrofas del «Paraíso», pero el uso de tonos en un estado primitivo; los elementos materiales previos a la composición de un pigmento final (Shapiro 1981: 138). Las concomitancias entre la pintura y la poesía, en este caso dándose la circunstancia de que es el poeta el que configura su trabajo bajo la óptica de la labor pictórica, serán de gran valor para la posterior filiación de las artes durante el Renacimiento (Wittkower 1950, Lee 1982, Silver 1983).

De manera similar hallamos estas aproximaciones en la trayectoria literaria de Giovanni Boccaccio, donde el autor también acude a la figura de Giotto y a las de otros pintores florentinos, lo que permite al lector generarse una visión aproximada de la situación de la pintura en aquellos años. En varios de los cuentos que se desarrollan durante la narración del *Decamerón* se proponen elementos de gran

relevancia para el arte pictórica, como la imitación necesaria del pintor de las obras de grandes maestros o la importancia del natural para la formación artística. Además, continúa ensalzando el perfil del pintor excelso bajo el arquetipo de Giotto, generando elogios hacia la humildad del pintor, pese a su genial maestría (Watson 1984: 48). Su incursión en los temas pictóricos no termina abordando las noticias de artistas cercanos a su ambiente cultural, ya que utilizó el arte de la pintura para otro tipo de debates intelectuales. Concretamente usó ejemplos pictóricos con el pretexto de reforzar el carácter de la nobleza e importancia de la poesía en los dos últimos libros de su *Genealogia Deorum Gentilium*, a mediados del siglo XIV. En su defensa ante las críticas emitidas contra la poesía por los filósofos y los ignorantes, Boccaccio esgrime una amplia serie de argumentos que tratan de desmontar dichas teorías: la estima de Alejandro Magno por la obra de Homero, las sentencias sobre la poesía emitidas por Cicerón, las relaciones de la poesía con las principales figuras de la religión cristiana, enumerando a Moisés como poeta, etc.; sin embargo, las referencias que Boccaccio efectuó sobre la pintura fueron para destacar las ventajas que se le concedían respecto a la poesía:

Podemos contemplar a los bufones que en las calles hacen juegos, la mayoría de las veces deshonestos, oír en los banquetes a los histriones que cantan cosas vergonzosas, soportar a los bribones que blasfeman en las tabernas, a los lenones en los lupanares, y no por eso somos arrastrados al Tártaro; ¡el haber leído poemas poéticos nos hace proscritos del reino eterno! Está permitido al pintor pintar incluso en los lugares sagrados el perro Tricérbere custodiando los umbrales de Dite, al marinero Caronte surcando los vados del Aqueronte, a las Erinias ceñidas de hidras y armadas de antorchas encendidas, al propio Plutón, príncipe del infeliz reino, infligiendo suplicios a los condenados; es funesto para los poetas haber escrito esto mismo en versos sonoros y un pecado imperdonable para el lector. Al mismo pintor se le ha concedido pintar en los palacios de los reyes y de los hombres nobles los amores de los antiguos, los crímenes de los dioses y de los hombres y cualquier invención de cualquiera, sin que lo prohíba ningún decreto de los mayores y está permitido que estas cosas sean contempladas por todos a placer; pretenden que las invenciones de los poetas, recubiertas de adornadas letras, leídas por los sabios, dañan más las mentes que las pintadas vistas por los ignorantes (Boccaccio 2007: 652).

La petición de Boccaccio para con los poetas se inspira en la misma libertad temática disfrutada por los pintores y la misma consideración, sin caer desprestigiado el poeta que recurre a dichos ciclos mitológicos (Meltzoff 1987: 14-15). Lamenta en su

ejemplo la valoración dada al pintor que elabora en un lugar sagrado representaciones propias de la mitología y los dioses paganos —Cancerbero, Caronte, el dios Hades, toda una representación del Inframundo—, no siendo acusado de igual manera que lo era el poeta al realizarlo en sus versos. El pintor no solamente no es reprehendido por ello, sino que se gana la admiración de la aristocracia y los monarcas por su arte, un nivel que, según su opinión, la obra del poeta no consigue traspasar; las bellas letras y los discursos intelectuales no calan ni traspasan el círculo de las élites ignorantes que gobiernan, denigrando la insigne labor del poeta. Se produce una situación curiosa, el paralelismo entre poesía y pintura surge en este discurso con el fin de equiparar la libertad representativa de que disponía la pintura y hacerla efectiva con la poesía, en un momento clave en el que la presencia de la mitología clásica dentro de los elementos figurativos de los pintores prerrenacentistas comenzaba a resurgir (Panofsky 1975: 255-262). También se ha de añadir a esta apología del trabajo poético la poesía del autor, donde se observa su conocimiento de la pintura representada por el citado Giotto en Florencia o Simone Martini en Siena (Lanza 1999).

De gran valor para la crítica de arte es la obra del humanista Francesco Petrarca. En su obra literaria se produce una reflexión completa tanto en el ámbito de las relaciones literarias entre poesía y pintura como sobre el panorama artístico del siglo XIV (Baxandall 1996: 83-103). Los sonetos dedicados al retrato elaborado por Simone Martini de su amada Laura son un ejemplo de ello. No nos hablan solo de una obra pictórica —hoy en día perdida—, sino que existe un elogio al pintor capaz de realizar una bella imitación del natural, exponiendo un arte nuevo donde se representa la belleza de su amada, del modo en que se aprecia en el soneto LXXVII (Trapp 2001: 98-100):

Por mirar Policleto con fijeza,  
con los que fueron grandes en su arte,  
mil años, no verían la menor parte  
de la beldad que amo con fineza.

Mas Simón subió al cielo con certeza  
(de donde esa gentil señora parte)  
y la copió en papel parte por parte  
para dar aquí fe de su belleza.

Y fue la obra de aquellas que en el cielo,  
no en la tierra, se habrían concebido,  
que aquí los miembros son del alma velo.

Fue cortés; pero no lo hubiera sido  
tras bajar a sentir calor y hielo,  
y haber el mortal mundo conocido (Petrarca 1995: 248).

A todo ello se añaden los razonamientos expresados en otros trabajos suyos como el *De Remediis Utriusque Fortunae* o en diversas epístolas, donde Lionello Venturi ha señalado el papel de crítico del arte desarrollado por Petrarca. Algunas de las preocupaciones expresadas fueron las valoraciones positivas sobre el arte de su tiempo respecto a lo que se había estado realizando, unido al inicio de las demandas sociales de los artistas, que ya buscaban rangos superiores a los del mero artesano; también incluye entre sus ideas el debate entre antiguos y modernos, que tantas discusiones generará durante la Edad Moderna. Venturi no descarta que Petrarca hubiera querido escribir un tratado de arte: «Non si trattava di inventar cose nuove, ma di ricordare ciò che altri aveva scritto e di aggiungere ad esso le proprie congetture» (Venturi 1922: 239, 241 y ss.)<sup>1</sup>. Se puede comprender a través de estos ejemplos literarios cómo la valoración de la pintura comienza a trascender a otros campos del ámbito humanístico y de la sociedad.

Esta presentación de las ideas artísticas de los literatos italianos nos permite acercarnos al contexto sociocultural del período. La visión personal aportada por ellos y atisbada en estos pocos ejemplos sobre la Italia del *Trecento* y la evolución del arte que se manifiesta en sus líneas refleja perfectamente el clima de los círculos artísticos italianos. En este contexto va a escribirse el *Libro del arte* del artista sienés Cennino Cennini, uno de los principales recetarios sobre pintura de la época y punto de inflexión para los textos sobre literatura artística, puesto que algunas de sus reflexiones teóricas lo acercaron a lo que iba a ser el tratado de arte moderno.

La obra teórica del pintor Cennino d'Andrea Cennini, elaborada entre los años finales del siglo XIV y principios del XV, nace de la experiencia del trabajo; intenta plasmar mediante meditadas sentencias un estilo pictórico heredado de su trayectoria formativa en Florencia junto a lo desarrollado para la ciudad de Padua. Su instrucción se desarrolla en el taller de Agnolo Gaddi, hijo de Taddeo Gaddi y que, a su vez, trabajó en el ámbito de Giotto di Bondone, su ahijado (Cennini 2016: 19-20, y Boskovits 1973). Los primeros capítulos nos muestran algo diferente a lo expuesto en los recetarios medievales anteriores; todo ello influenciado por la tradición literaria de su época, el incipiente ambiente humanista y las nuevas exigencias que surgen con respecto a la práctica artística. No obstante, se nos presentan diversas interpretaciones sobre las ideas artísticas de Cennini. El debate científico del siglo

---

1 «No se trataba de inventar cosas nuevas, sino más bien de recordar las que otros habían escrito y sumar a aquellas las especulaciones propias» (todas las traducciones del italiano al español en el presente estudio son obra del autor, A. J. E.).

xx generó una recepción disímil de sus ideas e innovaciones artísticas. Por ejemplo, la opinión de Francisco Pérez Dolz para su edición española del texto de Cennini, en la que apenas valora su trabajo en la línea de otro recetario más, además de criticar el bajo nivel intelectual del autor:

No parece que fuese muy letrado, más bien corto de letras, casi indiferente a ellas tal vez; él va al asunto, al detalle de lo que le ocupa, sin pararse en decir pulidamente. Algunas palabras se ven en su obra escritas de dos o tres maneras diferentes y acaso ninguna de ellas es la exacta y se notó siempre en su lenguaje mucho de popular y aldeano (Cennini 1968: 5).

Sin embargo, dicha tesis fue rebatida en posteriores ediciones españolas como la de Julián Gállego, donde ya se destaca a Cennini entre los defensores de la liberalidad del arte de la pintura (Cennini 2009: 7-11). Otros autores han propuesto que el lenguaje utilizado por el autor del *Libro del arte* buscó emular el del incipiente estilo humanista, aunque no con un satisfactorio resultado, tal y como expone en su estudio de la obra Fabio Frezzato: «Penso di sì, con alcune distinzioni importante: il *Libro dell'arte* contiene diversi richiami alla classicità e, in alcune parti, addirittura, alcuni tentativi piuttosto malriusciti di utilizzare un linguaggio elevato, da filosofo humanista» (Cennini 2016: 15)<sup>2</sup>.

Compuesto por 189 capítulos y dividido en cinco partes, el trabajo de Cennini pretendió ser una útil herramienta para la formación del aprendiz, instruyéndole en los continuos pormenores de la labor artesanal propia de un taller de artista. La mayor parte de la obra se resuelve de este modo, informando de las diversas recetas y modos que debe el inexperto aplicar en el arte; sin embargo, en los capítulos preliminares del texto de Cennini podemos apreciar una mayor innovación teórica respecto al legado de los recetarios que venían realizándose (Levi 2010: 282-290). Justo al inicio del mismo introduce un elogio a sus predecesores y maestros, la figura de Giotto y a Taddeo d'Agnolo. A su vez, vincula de una manera sucinta la labor del artista a la creación divina, citando fragmentos del Génesis. La expulsión de Adán y Eva del Paraíso condicionó la existencia de los seres humanos, obligados desde entonces a vivir de los frutos de su trabajo, de sus producciones manuales; de este modo, se genera el espacio propicio para el comienzo de las artes:

poi seguitò molt'arti bisognevoli e differenziate [sic] l'una dall'altra, e fu ed è di maggiore scienza l'una che l'altra, ché tutte non potevano essere ugua-

---

2 «Penso que sí, con algunas particularidades importantes: el *Libro del arte* contiene diversas menciones al clasicismo y, en algunas partes, además, algunos intentos bastante malogrados de utilizar un lenguaje elevado, al igual que un filósofo humanista».

li, perché la più degna e la scienza; apresso di quella, seghuito alchune discendentii da quella, la quale conviene avere fondamento da quella, con operazione di mano; e quest'è un arte che ssi chiama dipignere, che conviene avere fantasia e hoperazione di mano (Cennini 2016: 62)<sup>3</sup>.

Aunque la ciencia es entendida como superior, el arte de la pintura no se debe minusvalorar, puesto que desciende directamente de dichos razonamientos científicos; una técnica que enlaza la labor manual y la del intelecto, necesarias ambas para lograr sus objetivos. El siguiente comentario, fuertemente vinculado a los razonamientos expresados en las líneas anteriores, viene a reforzar las ideas de la liberalidad que se comienza a perseguir en el campo pictórico:

E con ragione merita metterla a ssedere in secondo grado alla scienza e coronarla di poexia. La ragione è questa: che'l poeta, con la scienza, per una che à, il fa degno e llibero di potere compone elleghare insieme sì e uno come gli pracie, secondo suo volontà. Per lo simile, al dipintore dato è libertà potere compone una figura ritta, a sedere, mezzo huomo mezzo cavallo, sì chome glo piace, secondo suo' fantasia (Cennino 2016: 63)<sup>4</sup>.

Al igual que viéramos en las demandas de Boccaccio para con la poesía, ahora es Cennini quien exige esa misma libertad y fantasía en su trabajo. La pintura, que para él se encuentra situada en el segundo grado después de la ciencia, está articulada en su diseño intelectual del mismo modo que lo hace la poesía; por lo tanto, la comparación de método entre el poeta y el pintor ya se plantea: pese a que se realizan labores diversas, el sistema lógico es idéntico (Bolland 1996: 469). El factor clave que hace de su labor un trabajo científico se encuentra en una de las partes que compone la pintura: el dibujo o *disegno*, comprendido desde una perspectiva científica e intelectual (Tordella 2009). Según el autor del recetario, los fundamentos de su arte son el dibujo y el colorido: si se quiere alcanzar la excelencia es necesario profundizar en el manejo del dibujo mediante el práctico y

---

3 «Seguidamente surgieron muchas artes necesarias y variadas las unas de las otras, y algunos fueron, y lo siguen siendo, de mayor ciencia, ya que todos no podían ser iguales, porque la ciencia es la más digna. Se continuó con algunas que descendían de ella, siendo conveniente un fundamento de aquella, pero también la práctica manual; esta es un arte que se llama pintar, en la cual conviene tener fantasía y destreza manual».

4 «Y con razón merecida se ha de colocar sentada en segundo grado a la ciencia [pictórica], coronándola de poesía. La razón es esta: que el poeta, con la ciencia que domina, se haga digno y libre de poder componer y unir como le place, según su voluntad. Dadas las similitudes, el pintor tiene libertad para poder componer una figura alzada, sentada, medio hombre o medio caballo, así como le plazca, según su fantasía».

constante ejercicio individual, todo ello unido a la imitación de las mejores obras de los grandes maestros: «avendo prima usato un tempo il disegnare [sic], chome ti dissi di sopra, cioè in tavoletta, affatichi e diletta di ritrar sempre le miglior chose che trovar puoi, per mano fatte di gran maestri» (Cennini 2016: 80)<sup>5</sup>.

El argumento del dibujo, eje principal de la pintura, permitió expresar el carácter liberal de las artes, concepto de gran valor para la teoría del arte que iba a desarrollarse; después de las reflexiones generadas por Cennini a finales del *Trecento* se establecen las bases especulativas de un nuevo panorama teórico del arte de la pintura. No solamente eso, sino que la comparación metodológica entre el pintor que dibuja y el escritor-poeta que compone es casi idéntica: el pincel y la pluma son herramientas similares destinadas a un mismo fin. Se observa, por lo tanto, una progresiva filiación de la pintura y la literatura, con especial presencia de la poesía, desde la Edad Media hasta los albores del Renacimiento. Unión lograda gracias a las constantes colaboraciones existentes entre la literatura y el arte, que fueron recogidas y recompuestas por las teorías artísticas con intereses propios desde un momento muy temprano. Este discurso que arranca sutilmente Cennino Cennini en su *Libro del arte* será articulado por la gran mayoría de los tratadistas renacentistas.

Atendiendo al eco recogido por los escritores del siglo XIV, la obra de Cennini abanderará una serie de reivindicaciones que tienen entre sus argumentos la estrecha relación del arte de la pintura y la literatura. Aunque el mayor peso de la obra estuvo marcado por el carácter doctrinal y de recetario práctico de artistas, los antecedentes expuestos al inicio de su narración tratan de justificar el oficio intelectual del pintor, abriendo un duro camino que debería recorrerse en los siglos posteriores. El terreno para la remodelación teórica que acontecería en el *Quattrocento* con las figuras de Leon Battista Alberti, Leonardo da Vinci o Lorenzo Ghiberti tuvo su germen en las narraciones de escritores como Dante, Boccaccio, Petrarca, Filippo Villani y Cennini. Se había establecido la senda de la revalorización de la pintura partiendo de la inestimable ayuda de la literatura y, de una forma especial, de la poesía. Vemos como el aforismo clásico del poeta Horacio *ut pictura poesis* retoma nuevas consideraciones tras su devenir en el Medioevo, ofreciéndose una lectura nueva condicionada a los intereses socioeconómicos de la época (García Berrio 1976). La labor desempeñada en estos años por las plumas y pinceles de los intelectuales fue adquiriendo un papel específico en las bases del debate sobre la dignificación del arte de la pintura.

---

5 «Habiendo usado tu tiempo en dibujar, como ya te dije antes, es decir sobre la tablilla, insiste y persiste en retratar siempre las mejores cosas que encuentres hechas por manos de grandes maestros».

## BIBLIOGRAFÍA

- ALIGHIERI, Dante (2011): *Divina Comedia*, Cátedra, Madrid.
- BARASCH, Moshe (1991): *Teorías del arte. De Platón a Winckelmann*, Alianza, Madrid.
- BAXANDALL, Michael (1996): *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*, Visor, Madrid.
- BERGIN, Thomas G. (1973): «Dante and Medieval Art—Re Examined», *Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society*, nº 91, págs. 153-158.
- BOCCACCIO, Giovanni (2007): *Los quince libros de la genealogía de los dioses paganos*, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, Madrid.
- BOLLAND, Andrea (1996): «Art and Humanism in Early Renaissance Padua: Cennini, Vergerio and Petrarch on Imitation», *Renaissance Quarterly*, vol. 49, nº 3, págs. 469-487.
- BOSKOVITS, Miklós (1973): «Cennino Cennini — Pittore non conformista», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, nº 17, págs. 201-222.
- CASTELNUOVO, Enrico (1999): «El artista», en Jacques Le Goff (ed.), *El hombre medieval*, Alianza, Madrid, págs. 221-251.
- CENDÓN FERNÁNDEZ, Marta (2009): «La vida cotidiana en la pintura del Trecento», *Semata, Ciências Sociais e Humanidades*, nº 21, págs. 241-263.
- CENNINI, Cennino (2016): *Il libro dell'arte* (ed. de Fabio Frezzato), Neri Pozza Editore, Vicenza.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1976): «Historia de un abuso interpretativo. *Ut pictura poesis*», en VV. AA.: *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach. Con motivo de sus XXV años en la docencia en la Universidad de Oviedo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, Oviedo, págs. 291-308.
- GOMBRICH, Ernst Hans (1979): «Giotto's Portrait of Dante?», *The Burlington Magazine*, vol. 121, nº 917, págs. 471-483.
- GRASSI, Luigi (1985): *Teorici e storia della critica d'arte. Prima Parte: Dall'Antichità a tutto il Cinquecento*, Bonsignori Editore, Roma.
- KULTERMANN, Udo (1996): *Historia de la Historia del Arte. El camino de una ciencia*, Akal, Madrid.
- LANZA, Antonio (1999): «Boccaccio tardogótico: pintura e poesia nelle Rime», en Rossana Albaique Pettinelli (coord.): *L'umana compagnia. Studi in onore di Gennaro Savorese*, Bulzoni Editore, Roma, págs. 221-237.
- LEVI, Donata (2010): *Il discorso sull'arte. Dalla tarda antichità a Ghiberti*, Bruno Mondadori, Milano – Torino.

- MELTZOFF, Stanley (1987): *Botticelli, Signorelli and Savonarola: "Theologia Poetica" and Painting from Boccaccio to Poliziano*, Casa Editrice Leo S.Olschki, Firenze.
- RAMBALDI, Pier Liberale (1937): «Dante e Giotto nella letteratura artistica fino al Vasari», *Rivista d'Arte*, n° 19, págs. 286-348.
- SCHLOSSER, Julius von (1976): *La Literatura artística. Manual de fuentes de la Historia Moderna*, Cátedra, Madrid.
- SHAPIRO, Marianne (1981): «Dante and the Painting of Nature», *Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society*, n° 99, págs. 133-144.
- SILVER, Larry A. (1983): «Step-Sister of the Muses. Painting as Liberal and Sister Art», en Richard Wendorf (ed.): *Articulate images. The Sister Arts from Hogarth to Tennyson*, University of Minnesota Press, Minneapolis, págs. 36-69.
- TORDELLA, Piera Giovanna (2009): *La linea del disegno. Teoria e tecnica dal Trecento al Seicento*, Bruno Mondadori, Milano.
- TRAPP, Joseph Burney (2001): «Petrarch's Laura: The Portraiture of an Imaginary Beloved», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n° 64, págs. 55-192.
- VENTURI, Lionello (1922): «La critica d'arte e Francesco Petrarca», *L'Arte. Rivista bimestrale di storia dell'arte medioevale e moderna*, n° 25, 1922, págs. 238-244.
- VENTURI, Lionello (2016): *Historia de la crítica de arte*, Penguin Random House, Barcelona.
- WATSON, Paul F. (1984): «The Cement of Fiction: Giovanni Boccaccio and the Painters of Florence», *MLN*, vol. 99, n° 1, págs. 43-64.
- WITTKOWER, Rudolf (1950): «The artist and the Liberal Arts», *Eidos*, n° 1, págs. 11-17.
- WITTKOWER, Rudolf y Margot WITTKOWER (2015): *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución Francesa*, Cátedra, Madrid.

