

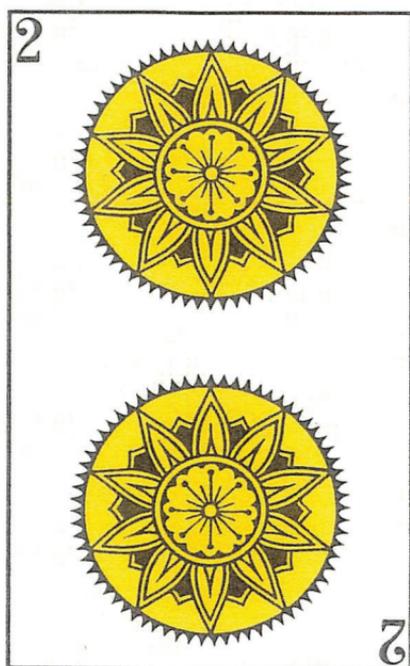
FRANCISCO RICO

HISTORIA Y CRÍTICA DE LA
LITERATURA ESPAÑOLA

**

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA

SIGLOS DE ORO:
RENACIMIENTO



EDITORIAL CRÍTICA

FRANCISCO RICO
HISTORIA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

1

ALAN DEYERMOND
EDAD MEDIA

2

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA
SIGLOS DE ORO: RENACIMIENTO

3

BRUCE W. WARDROPPER
SIGLOS DE ORO: BARROCO

4

JOSÉ CASO GONZÁLEZ
ILUSTRACIÓN Y NEOCLASICISMO

5

IRIS M. ZAVALA
ROMANTICISMO Y REALISMO

6

JOSÉ-CARLOS MAINER
MODERNISMO Y 98

7

VÍCTOR G. DE LA CONCHA
ÉPOCA CONTEMPORÁNEA: 1914-1939

8

DOMINGO YNDURÁIN
ÉPOCA CONTEMPORÁNEA: 1939-1980

HISTORIA Y CRÍTICA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

AL CUIDADO DE
FRANCISCO RICO

II

FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA
SIGLOS DE ORO: RENACIMIENTO

EDITORIAL CRÍTICA
BARCELONA

1. TEMAS Y PROBLEMAS DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

FRANCISCO RICO

No parece que la palabra y el concepto de «Renacimiento» hayan tenido todavía mucha fortuna para designar un período bien caracterizado en la historia de la literatura española. Es cierto que de por sí el término y la noción han sido largamente controvertidos;¹ pero, en nuestro caso, por el escenario de la polémica se ha paseado además el fantasma secular del «problema de España»; y, una y otra vez, el deslinde del Renacimiento español se ha planteado como respuesta —positiva o negativa— a la vieja pregunta de Nicolas Masson de Morvilliers (1782): «Que doit-on à l'Espagne?».

La situación es ya diáfana a finales del siglo pasado. Por Renacimiento entendía Menéndez Pelayo, como «todo el mundo —confesaba en 1878—, la resurrección de las ideas y de las formas de la Antigüedad clásica... hasta en sus últimas concreciones de lengua y ritmo»; pero resurrección matizada, sin embargo, por las secuelas del «cristianismo, las invasiones germánicas y la Edad Media». El propio don Marcelino reconocía, para

1. El trabajo fundamental sobre la historia de esa controversia sigue siendo W. K. Ferguson [1948], que debe actualizarse, por ejemplo, con E. Panofsky [1960], T. Helton [1961], C. Angeleri [1964], C. Vasoli [1969], E. Garin [1975, 1981], M. Ciliberto [1975], D. Hay en *Problemi* [1979]. Desde 1965 la oceánica bibliografía sobre cuanto atañe al Renacimiento se halla cómodamente consignada y clasificada en la anual *Bibliographie internationale de l'Humanisme et de la Renaissance*, Librairie Droz, Ginebra, cuyo retraso en la publicación puede compensarse consultando el *Renaissance Quarterly*, de la Renaissance Society of America, y, más específicamente, para el terreno de la literatura española, el *Year's Work in Modern Language Studies*, de The Modern Humanities Research Association de Gran Bretaña, o las secciones bibliográficas de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, del Colegio de México, y de las *Publications of the Modern Languages Association of America*.

España, unos «albores del Renacimiento» en los días de Juan II y en la corte de Alfonso el Magnánimo; un «triumfo del Renacimiento» bajo los Reyes Católicos, y un «apogeo» renacentista en el siglo xvi, centuria que concebía —y así lo remachó en 1910— como «el centro de cualquier historia que con criterio español se escriba». No obstante, por más que sus obras completas giren efectivamente en torno a ese centro y se propongan dilucidarlo a multitud de propósitos, la etiqueta de «Renacimiento» se utiliza en ellas con curiosa parquedad.

Es que no era una etiqueta cómoda. En el romanticismo, la reivindicación de la Edad Media, la exaltación de la época «nacional» de Lope y Calderón, y la polémica contra el neoclasicismo dieciochesco habían despertado un «odio a la moderna filosofía, a las artes y a la literatura gentílicas del Renacimiento» (según atestigua don Juan Valera en 1862); y Menéndez Pelayo, sintiéndose latino «hasta la medula de los huesos», había de subrayar el amor del Renacimiento por las lenguas romances o los refranes, para defenderlo del patriotismo airado de los románticos conservadores. Por otro lado, el tradicionalista don Marcelino no podía ver con buenos ojos la interpretación liberal que hacía una virtud del supuesto anticristianismo y paganismo del Renacimiento, lo convertía en un «aliado de la Reforma», o lo daba por idéntico «de cœur avec l'âge moderne» (según proclamaba Jules Michelet); mas, al rechazar tal interpretación «por lo que toca a España», él mismo mostraba aceptarla en parte para el resto de Europa. Se comprende que fuera cauto en emplear una etiqueta connotada negativamente para unos, positivamente para otros, y en ambos casos por razones que no dejarían de proyectar una sombra de perplejidad sobre las convicciones estéticas y doctrinales del gran santanderino.

Fue justamente en tiempos de Menéndez Pelayo cuando la noción del Renacimiento como período de la historia occidental entró para siempre en el repertorio de conocimientos de toda persona de mediana formación. Entró con los trazos diseñados por Jacob Burckhardt en un libro inolvidable: *La cultura del Renacimiento en Italia* (*Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basilea, 1860). Con elementos de dispar procedencia y copiosas intuiciones suyas, inspirado por un determinismo hegeliano y servido por una pluma de enorme atractivo, Burckhardt pintó un cuadro de la Italia renacentista que presentaba todos los varios factores de su cultura como expresión de una y la misma forma del espíritu, de un *Zeitgeist* omnipresente (E. H. Gombrich [1977]). La síntesis burckhardtiana (que puede ser instructivo comparar con otras recientes, como A. Chastel-R. Klein [1963] o P. Burke [1974]) se vertebra sobre media docena de fórmulas sugerentes: «el Estado, obra de arte» (del Príncipe) (I), «desarrollo del individuo» (II), «resurgir de la Antigüedad» (III), «descubrimiento del mundo y del hombre» (IV), «la vida social y las fiestas» en un marco

urbano de nobles y burgueses mezclados gracias al dinero y la cultura (v), grave «crisis» de fe y moral (vi). De ahí salen los rasgos —irremediabilmente lábiles— que desde entonces han brindado el estereotipo más común para concebir al «hombre del Renacimiento» en Italia y fuera de Italia: subjetivismo, conciencia de sí, gusto por la singularidad, optimismo, sensualidad, gozo de vivir, culto por el mundo antiguo, ambición, deseo de fama, escepticismo, secularización, vago teísmo, escasez de escrúpulos, nacionalismo, pasión por la naturaleza ..., todo orientado «hacia su representación mediante el lenguaje y el arte».

En el ámbito de la literatura española, el Renacimiento según Burckhardt tuvo primero curso quizá menos interesante entre los estudiosos que entre los creadores (Azorín, Valle-Inclán, Baroja...). De hecho, del lado de la erudición, una amplia visión del Renacimiento de raíces burckhardianas no llegó sino con la brillante monografía de Américo Castro [1925] sobre *El pensamiento de Cervantes*. Por supuesto, don Américo se hacía cargo de los retoques con que en aquellos años se perfilaba el esquema ya convencional: en particular, su discutida interpretación de la religiosidad crítica y el «hábil disimulo» cervantinos debe leerse teniendo en cuenta que en fechas cercanas J.-R. Charbonnel (1917) hallaba en la Italia del Quinientos la fuente del libertinismo, H. Busson (1922) ponderaba el papel de las teorías de la «doble verdad» (que disocian la razón y la revelación) en el Renacimiento francés, o A. Lefranc (1923) adivinaba en Rabelais «une pensée secrète», un ateísmo encubierto con admirable hipocresía (cf. L. Febvre [1942], M. Bataillon [1944], P. O. Kristeller [1975]). De modo similar, Castro hacía suyas las posiciones entonces nuevas de G. Toffanin [1920], quien relacionaba el auge de las teorías literarias basadas en la *Poética* de Aristóteles con la exigencia contrarreformista de una literatura de intención didáctica (aparte resaltar la diferencia entre un Cuatrocientos latino y cristiano y un Quinientos romance, laico, naturalista). Así, indicando los aspectos de Cervantes que lo delataban como «una de las más espléndidas floraciones del humanismo renacentista», don Américo abrió una nueva etapa en los trabajos sobre el Renacimiento español y fijó unas influentísimas coordenadas para su comprensión. Pues no sólo aparecieron pronto publicaciones cuyo punto de partida explícito era *El pensamiento de Cervantes* (tales los ensayos de M. Arce sobre Garcilaso [cf. cap. 2] y de B. Isaza [1934] sobre el sentimiento de la naturaleza), sino que a la formulación de Castro se remontan las opiniones corrientes sobre numerosas cuestiones relativas a las letras renacentistas en la Península: la doctrina poética, la actitud ante la realidad, la tradición pastoril, el aprecio del castellano, las lucubraciones en torno al amor y al honor, los motivos de la Edad de Oro, las armas frente a las letras o el desprecio del vulgo, etc.

Por supuesto, acentuar las posibles dimensiones laicas, racionalistas

o escépticas de Cervantes (véase abajo, pp. 620-626) equivalía a hacer entrar al máximo escritor español en una de las órbitas esenciales de la «modernidad» europea, según los paradigmas del momento. Por esa senda iban también otras reflexiones sobre el Renacimiento español. Como era cosa normalmente admitida que el Renacimiento fue «la época básica y constitutiva de la Edad Moderna», F. de Onís [1926] apuntaba que «desde 1492 a 1536» España se transformó por obra de unas «fuerzas nuevas..., típicamente modernas» y análogas a las que actuaron en otros países de Europa; la monarquía absoluta, por caso, podría parecer retrógrada al «vulgar criterio progresista del siglo XIX», pero era fundamentalmente moderna frente a la sociedad feudal (y logro conseguido en España con extraordinaria precocidad). Onís insistía además en que España no llegó a romper por completo con la Edad Media, antes bien tendió a conciliarla con las aportaciones renacentistas (de ahí el original arte plateresco o la pervivencia de la poesía tradicional), pero precisamente «el espíritu de conciliación y armonía, que es la nota dominante del Renacimiento en España, es al mismo tiempo la nota más elevada del Renacimiento en general». Muy al revés lo veía Viktor Klemperer [1927], quien concluía que «no hubo un Renacimiento español» (*Es gibt keine spanische Renaissance*) por esa falta de ruptura con el pasado medieval y por la sobra de ingredientes religiosos o preocupaciones como la limpieza de sangre: conclusión enfrentada repetidas veces con las de A. Castro [1925], y, sin embargo, anticipo sustancial de las posiciones posteriores del propio don Américo (véase S. Gilman [1977]).

En el marco del «problema de España» —y con tendencia a resolverlo en términos de «caracteres nacionales»— seguían moviéndose las trescientas nutridas páginas en que Aubrey F. G. Bell [1930] ofrecía una imagen de conjunto del Renacimiento español fundada en abundantes lecturas y en publicaciones suyas anteriores. Frente a A. Castro, subrayaba la ortodoxia de Cervantes y los grandes escritores contemporáneos de la Contrarreforma; frente a Klemperer, valoraba positivamente —como Onís— las pervivencias medievales y ponderaba el europeísmo de las aportaciones peninsulares. El Renacimiento, según él, se extendía en España por casi tres siglos (preliminares; 1492-1522: desarrollo; 1520-1550: críticas erasmistas y críticas constructivas; 1550-1580: reacción mística; 1570-1600: edad teórica; 1600-1640: formas convencionales y grandes realizaciones; 1640-1680: decadencia) y se distinguía por la moderación, la tolerancia y la libertad, el entusiasmo por el saber y el eco entre el pueblo, el afinamiento de la sensibilidad... Bell ilustraba tales facetas con una buena miscelánea de datos y de estimaciones sobre no pocos temas (la filología clásica, el acceso de las mujeres a la cultura, el amor a la naturaleza, la dimensión renacentista de la mística, etc., etc.) y con copiosas disquisiciones sobre los «modos de ser» españoles, en la

vida y en la literatura (integralismo, equilibrio, sentido práctico, realismo, individualismo, popularidad, etc.).

Américo Castro, desde antes de [1925] interesado en seguir las huellas españolas del Erasmo crítico, racionalista y naturalista, animó las investigaciones iniciales que a tal asunto dedicaba el joven Marcel Bataillon y que con los años desembocaron en una *thèse* considerada por muchos como la obra maestra del hispanismo moderno: *Érasme et l'Espagne*, impresa en 1937 con el modesto subtítulo de *Recherches sur l'histoire spirituelle du XVI^e siècle*, corregida y aumentada en las ediciones castellanas de 1950 y 1966, y objeto de revisión [en prensa] y complementos [1977] hasta la misma muerte del autor. Si Menéndez Pelayo se fijaba en el Erasmo satírico y destructor, Bataillon recalca «los elementos positivos de Erasmo, cuya eficacia sobre las almas españolas descansa en su piedad reflexiva nutrida, sí, de pensamientos clásicos, pero sobre todo de San Pablo, del Evangelio, de la Patrística y de la *Devotio moderna*. Cuatro motivos dominantes impregnan sus escritos y los hacen gratos a los fieles de España: el retorno a las fuentes primitivas del cristianismo; la exhortación a la lectura de la Biblia por todos los cristianos y en lengua vulgar; la superioridad del cristianismo interior sobre las exterioridades y ceremonias; la preeminencia de la oración mental sobre la vocal» (Eugenio Asensio, en *Ínsula*, n.º 231, febrero 1966, p. 3). Bataillon historiaba con extraordinaria profundidad la repercusión de ese Erasmo de la *philosophia Christi* en los años capitales de 1525 a 1536, al amparo del propio Carlos V y frente a las iras de los frailes; analizaba los nuevos problemas (la justificación por la fe, el beneficio de Cristo, la preparación para la muerte) que en los dos decenios siguientes privilegiaron los erasmistas hispanos en los escritos del maestro; o señalaba la estela erasmiana en las letras profanas: en el disgusto por las ficciones de entretenimiento, en la floración de los diálogos, los apotegmas y los proverbios, en el cultivo de la lengua vernácula... No pretendía, sin embargo, que sus *recherches* agotaran el asunto: y si en 1969 se acusaba de haber minusvalorado la fortuna española del *Elóquio de la locura* y ensayaba nuevas vías de aquilatar su presencia en el *Lazarillo* y en el *Quijote* (véase pág. 81, n. 2), desde el mismo arranque había renunciado a rastrear la influencia del Erasmo de los difundidísimos manuales de retórica, epistolografía o estilística latina. Menos aun pretendía Bataillon, claro está, haber ofrecido un panorama del Renacimiento en España (sí, en cambio, la muestra más relevante de «la contribución española a la renovación cristiana del Renacimiento»); pero la excepcional calidad de su libro, la enjundia objetiva del tema —entre religión, política y literatura— y la falta de monografías comparables en envergadura sobre otros aspectos y tendencias del período han hecho de *Érasme et l'Espagne* punto de referencia indispensable para cuanto atañe al Renacimiento peninsular.

El *magnum opus* de Bataillon fue saludado por Américo Castro [1940-1942] con un replanteamiento de sus premisas, en el intento de dejar sentado que en la España de los siglos XIV al XVI se daban unas actitudes mesianistas, espiritualistas y personalistas («la conciencia del valor de la intimidad de la persona y de sus deseos») que en un cierto momento se apoyaron en el «ilusionismo erasmista». En su epílogo de [1937], Bataillon había realizado que «los cristianos nuevos venidos del judaísmo constituyeron un terreno de elección para las nuevas tendencias morales y místicas» del Quinientos, y había apuntado la conveniencia de explicar el erasmismo tomando en cuenta la herencia «de la vieja España de las tres religiones». Al redactar Castro sus artículos de [1940-1942], las actitudes que en ellos destacaba, fundidas con otras afines, se le aparecían ya como aspectos permanentes del «vivir hispánico», forjado en la convivencia de cristianos, moros y judíos; para entonces —tras la tragedia de la guerra civil—, invitado a escribir un ensayo sobre el Renacimiento en España, vio «con claridad que tal tarea era imposible, si no iba articulada, iluminada, en una visión general de la historia hispánica»: y el ensayo nonato —refiere— se convirtió en *España en su historia* [1948] y *La realidad histórica de España* [1954, 1962²]. Ahí, el problema del Renacimiento —que tanto había apasionado al don Américo joven, poniéndolo en la pista del erasmismo— se reputaba irrelevante o naufragaba en las tormentas de una «edad conflictiva» surgida de «la tensión entre los cristianos viejos y los nuevos», en la lucha de dos «casticismos» [1963²].

Bataillon [1950], ante el replanteamiento de Castro, llamó la atención sobre el peligro de una historia basada en «formules infiniment simples», pero sintió cada vez más la urgencia de esclarecer las tendencias medievales y coetáneas convergentes con el erasmismo, al par que precisaba «que l'époque dite "Renaissance" est pleine de mouvements que prolongent un lointain passé, pleine aussi de germes "modernes" dont le développement sera lent à travers la "Contre-Reforme"». En parecido sentido hubo de pronunciarse Eugenio Asensio, cuyo esencial estudio de [1952], tras preguntarse si los textos quinientistas no dibujan una fisonomía de Erasmo más compleja que la propuesta por Bataillon (concentrado en el serio y fervoroso pietista), allega materiales preciosos para no confundir el erasmismo con corrientes espirituales afines y concurrentes, como la tradición escriturística previa, el franciscanismo y las multiformes inspiraciones venidas de Italia (véase p. 79, n. 1). Prosiguiendo en ese camino de clarificación, Asensio ha hecho capitales contribuciones al deslinde del Renacimiento en España, documentando cómo se cruzan ahí las mismas fuerzas intelectuales que en el resto de Europa, en una sucesión de estímulos que lleva de la filología de Nebrija al ciceronianismo o al ramismo (según las distintas directrices de Pierre de la Ramée) de decenios posteriores (véase sólo [1968, 1969, 1974, 1978, 1980]); y también en tal

perspectiva Asensio [1976] ha opuesto objeciones de gran peso a las últimas hipótesis de A. Castro.

En [1947] Otis H. Green ofreció una oportuna reseña de los estudios en torno a las letras renacentistas españolas realizados entre 1914 y 1944. En una medida notable, la reseña recogía el índice de temas de Bell [1930] (individualidades, núcleos y ámbitos de la erudición clásica, difusión de la cultura —«hasta extenderse a las mujeres y, en un caso célebre, a un esclavo negro», Juan Latino—, orientaciones filosóficas, etc.) y se enfrentaba a las interpretaciones de Castro [1925], al afirmar el carácter nítidamente cristiano de Cervantes o desmentir cualquier relación entre *La Celestina*, la literatura pastoril o la poesía bucólica con una supuesta concepción de la Naturaleza en tanto principio divino. La mayoría de los temas repasados en [1947] se desarrolla en los cuatro volúmenes [1963-1966] en que Green culmina su carrera de investigador y, en oposición ahora no ya sólo al Castro de [1925], sino aun con más énfasis al de [1948, 1954, 1962²], examina la cultura literaria de España entre los siglos XII y XVII para definirla como inequívocamente occidental, «clearly Western». La obra de Green, y en especial el vol. III, ve en el Renacimiento peninsular una «época de expansión» (geográfica, cultural, política, intelectual y religiosa) mejor que una nueva base de arranque, pues no en balde su objetivo (en coincidencia con la llamada «rebelión de los medievalistas» contra Burckhardt) es señalar las continuidades —mejor que las rupturas— de pensamiento desde la Edad Media hasta el Barroco (cf. además Green [1970]). Si ese enfoque desdibuja un poco el panorama de nuestro período, ante los ojos del lector se despliega, a cambio, una rica serie de textos y datos valiosos para descifrar la literatura renacentista «a partir de sus ideas dominantes»: el amor, el Creador y las criaturas, la concordia y la discordia del universo, la gran cadena del ser, la naturaleza, el conflicto y la avenencia de alma y cuerpo, la dignidad y la miseria del hombre, la razón, la fortuna, el libre albedrío, etc., etc. La asepsia y el tono un poco monocorde de la exposición —en el cuadro de Green apenas hay fisuras, excepciones, asuntos en duda— se compensa merced a la falta de pruritos nacionalistas o fervores apologeticos.

Los útiles tomos de Green y las estimulantes teorías de Castro han moldeado en uno o en otro sentido varias aproximaciones recientes a la determinación del Renacimiento español. Comparando las posiciones de ambos estudiosos, a beneficio del primero, A. A. Parker [1967, 1968] ha bosquejado un interesante cuadro de la época, insistiendo en el flujo y reflujo literario de las especulaciones sobre el amor y las creencias religiosas, particularmente vinculadas a través del neoplatonismo, desde los tiempos de Garcilaso y el énfasis en los «valores puramente humanos» hasta la mística de la Contrarreforma. En cambio, F. Márquez Villanueva [1970] reprocha a Green no aceptar la existencia de «un problema de

fondo peculiar a España y a los españoles», apreciado con la óptica de Castro y que en el siglo XVI se concreta, por ejemplo, en una retardataria aversión al quehacer intelectual —tildado de cosa de conversos— que convive conflictivamente con «dos modernidades: la de signo *européo* de los médicos filósofos [Gómez Pereira, Huarte de San Juan y Francisco Sánchez el escéptico], implícitamente heterodoxa en el sentido del criticismo postcartesiano, y también la de un renovado universo intelectual cristiano entrevisto por místicos y biblistas». Por su parte, en una muy original taracea de sugerencias de A. Castro [1925 y 1948], V. Klemperer [1927] y otros, S. Gilman [1977] opina que en la conciencia histórica de los españoles entre los siglos XV y XVII, en vez del sentimiento de ruptura con la Edad Media, pesaba más bien la nostalgia del pasado nacional perdido (según seguía incluso celebrándolo el romancero oral): la «Edad de Oro» soñada eran los tiempos austeros y combativos de la Reconquista, voluntariamente restaurados por los Reyes Católicos («the epic past was self-consciously reestablished, accompanied by the wild enthusiasm of the reunited nation»), de suerte que hasta la segunda mitad del Quinientos —cuando la Inquisición se endureció— el Renacimiento a la europea (clasicismo, erasmismo, etc.) se acompañó de un renacimiento casticista, «the native program of historical revival».

Esa tradición que desde Burckhardt y Menéndez Pelayo pasa por las dos etapas de A. Castro, la obra maestra de Bataillon y los repertorios —mejor o peor articulados— de Bell y Green ha dado posiblemente las líneas de referencia más usuales para abordar el Renacimiento en España desde la crítica y la historia de la literatura. Es típico el proceder de María Rosa Lida de Malkiel: a fin de situar a Juan de Mena («tardíamente medieval visto desde el humanismo italiano ..., prematuramente moderno considerado dentro de la historia de España»), analiza [1950] su «posición ante la Antigüedad» (subrayando el uso de la alusión clásica —medieval, si didáctico; renacentista, si estético— y el vacilante «sentido de la forma»), su «individualismo» e «idea de la fama» (de raíces medievales, pero ya en la dirección del Renacimiento) y su «idea nacional», connotada por su supuesta condición de cristiano nuevo; y al asediar «la tradición clásica en España», asunto vital para cualquier enfoque del Renacimiento, se demora [1951] en extractar de Menéndez Pelayo un catálogo de traducciones castellanas de autores antiguos, destaca «el racionalismo de Cervantes, con su aspiración a un arte regular y verosímil», o avisa de la necesidad de entender a la luz de *España en su historia* «la reacción postrenacentista» y «el debate conjetural sobre las causas de que España careciera de pensamiento filosófico y científico en la Edad Moderna».

El eclecticismo dentro de una tradición erudita bien determinada,

según se advierte en M. R. Lida y en muchos otros estudiosos menos insígnis, no ha impedido, desde luego, el recurso a otras autoridades e inspiraciones historiográficas. Así, la escuela que al arrimo de Heinrich Wölfflin procura establecer una morfología de los estilos artísticos acotándolos mediante polaridades (estático/dinámico, etc.) se hace oír en el ensayo en que Joaquín Casaldueiro [1969], marchando de la forma al sentido, señala «algunas características de la literatura española del Renacimiento» (simetría, sencillez, claridad, orden, equilibrio, idealización, visión esencial, etc.) por contraposición a la del Barroco, cuyos inicios pone en los días de Herrera y fray Luis (véase también E. Moreno Báez [1968²], J. Gimeno Casaldueiro [1977]).² Pero, aunque los investigadores no hayan dejado de aprovechar otras fuentes (compárense las calas de A. S. Trueblood [1961] y el resumen de J. B. Avalue-Arce [1978]), su imagen del Renacimiento español ha solido enmarcarse en la tradición esbozada en las páginas anteriores; y sólo en los últimos años han empezado a consolidarse nuevas pautas para la explicación de nuestro período y orientaciones susceptibles de llevar por distintas vías el acopio de materiales al propósito.

Esas nuevas pautas y orientaciones con frecuencia están en deuda o, cuando menos, en armonía con ciertos criterios metódicos que se hicieron bien patentes en torno a 1940 y, por supuesto, en campos ajenos al hispanismo. Las reiteradas críticas a Burckhardt (en especial con miras a reforzar la conexión entre Edad Media y Renacimiento; cf. W. Ullmann, en *Problemi*) y el cansancio de las elaboraciones ideológicas de los esquemas burckhardianos movió a varios estudiosos a volver a los textos primarios y hacerles unas cuantas preguntas elementales. Verbigracia: ¿qué designaban con el nombre de «renacimiento», no Burckhardt, W. Dilthey o E. Cassirer, sino los mismos autores que entre los siglos XIV y XVI menudearon tal palabra (y otras análogas)? La respuesta a semejante cuestión (véanse sólo F. Simone [1939-1940, 1949, 1965], W. K. Ferguson [1948], B. L. Ullman [1952]) contribuyó decisivamente a fijar los límites del período y a definir las constantes y las variables de su contenido (compárese E. Garin [1975], abajo, pp. 28-34); cuando luego la pregunta se reformuló respecto a España, José Antonio Maravall [1966] pudo ofrecer la imagen de toda una sociedad animada en múltiples facetas —de la literatura a la política, la economía o la técnica— por un impulso de emulación y progreso hacia cotas superiores que esclarecía largamente la sustancia y las dimensiones del fenómeno renacentista en la Península (cf. aún O. H. Green [1965]). Paralelamente, A. Campana [1946] se interrogaba sobre los orígenes del término *humanista*, y, al descubrirlos en la jerga universitaria italiana de hacia 1500, daba pie a un entendi-

2. Para el llamado «manierismo», véase *HCLE*, vol. III, cap. 1.

miento del Humanismo como el programa teórico y la praxis del cultivador de los *studia humanitatis*, y no según las resonancias anacrónicas que la voz «humanismo» (invención alemana del siglo XIX) suscitara en los oídos modernos (véase ahora G. Billanovich [1965], R. Avesani [1970], F. P. Grendler [1971], y abajo, pp. 36, 87); y sucede que el mero inventario de las apariciones de la palabra *humanista* en castellano vale por una pequeña sociología del Renacimiento en España (F. Rico [en preparación]).

Los trabajos dedicados a valorar en sus fuentes el concepto de «Renacimiento» y el vocablo *humanista* tienen el común denominador de privilegiar los testimonios coetáneos de los fenómenos descritos —por encima de las divagaciones más o menos hegelianas o neokantianas—, rescatar textos y documentos nada o mal conocidos —frente al habitual manoseo de un puñado de citas tópicas—, comenzar a reconstruir desde los cimientos. Pero no sólo por ello son representativos de los rumbos que la investigación tomó a la altura de la segunda guerra mundial: porque ese común denominador se potencia al comprobar que desde entonces, en los terrenos más próximos a la crítica y la historia literarias, las principales averiguaciones sobre el Renacimiento se han hecho merced a una dilucidación previa de la actividad de los humanistas (comp., por ejemplo, G. M. Logan [1977], W. M. Jones [1978], y las referencias dadas en la n. 1). Tal hincapié en el Humanismo se debe en buena medida a la lección de Paul Oskar Kristeller y Eugenio Garin. Ocupados ambos particularmente en la trayectoria de la filosofía italiana y excepcionales exhumadores de materiales inéditos, ambos han reflexionado también con insistencia sobre los rasgos peculiares del Humanismo: Kristeller, para deslindarlo en el mapa de las corrientes intelectuales del Renacimiento [1956, 1961-1965, 1964], aunque sin olvidar su influjo sobre ellas y sobre otros dominios [1972]; Garin, para acentuarlo como paradigma y núcleo de las innovaciones renacentistas [1952, 1957, 1973³, 1975, 1981].

En la actualidad, las contribuciones de Kristeller, Garin y otros estudiosos permiten juzgar adecuadamente el alcance del Humanismo. Nacido alrededor del 1300 en los *comuni* italianos, en cuya activa vida urbana valían tan poco los silogismos de la escolástica cuanto interesaba un saber abierto a más amplias experiencias personales y colectivas, el movimiento humanístico, en los siglos XIV, XV y XVI, se propuso restaurar el ideal educativo de la Antigüedad, orientándose, como la vieja *paideia*, a dar al hombre un cierto tipo de «cultura general» a través de los *studia humanitatis*, es decir, fundamentalmente, a través de las artes del lenguaje, adquiridas mediante la lectura, el comentario exhaustivo y la imitación de los grandes autores grecolatinos, sobre todo los poetas, historiadores y moralistas (vid. aún R. Sabbadini [1920]).

El método predominante en las escuelas de la baja Edad Media —en

todas las disciplinas, de la gramática a la teología, pasando por el derecho o la medicina— se caracterizaba por plantearse *quaestiones* minúsculas y sumamente técnicas que intentaba resolver con razonamientos lógicos y pretensiones metafísicas, en una jerga sólo inteligible para los iniciados. Frente al esoterismo escolástico, los humanistas predicaban que la lengua y la literatura clásicas —dechados de claridad y belleza, a cuyas coordenadas puede referirse cualquier asunto de auténtica importancia— deben ser la puerta de entrada a todo conocimiento o quehacer estimables, y que la corrección y la elegancia de estilo —según el *buen uso* de los antiguos cultivadores de la latinidad— constituyen requisito ineludible de cualquier manifestación oral o escrita. En la polémica contra los extravíos medievales y en el estudio de los logros clásicos, los humanistas adquieren un agudo sentido de la historia y erigen la filología en instrumento de análisis de la realidad.

Esos son probablemente los supuestos definitorios del Humanismo: convicciones que cabe asumir en diversos modos, desde la especialización propia del profesor, erudito o escritor, hasta el mero asentimiento tácito de quien se mueve con comodidad en el universo intelectual proporcionado por semejante tipo de formación. Pero asimismo se aceptó en general que ese enfoque lingüístico y literario de la educación daba al hombre la verdadera *humanitas*, consistente no sólo en una cultura, sino además en una forma de civilización, en una conducta pública y privada tan atenta al pulimiento individual como al bienestar de la comunidad (cf. sólo C. Trinkaus [1970] y en *Problemi*; A. Paparelli [1973²]). Por ahí, el renacer de los *studia humanitatis*, notorio en el hallazgo de obras clásicas desconocidas, en la divulgación de los textos griegos, etc. (R. Sabbadini [1967²], Reynolds-Wilson [1974²], R. Pfeiffer [1976]), se contempló a menudo como el renacimiento de la ejemplar civilización antigua, o como el alumbramiento de un mundo capaz de competir con ella.

Claro está que los designios del Humanismo suponían todo un programa para la creación literaria: prescribían modelos y géneros, brindaban instrumentos gramaticales y retóricos, proponían temas y tonos, etc. En literatura, pues, el Renacimiento no es sino la faceta creativa del Humanismo, en latín o en vulgar. Pero, por otra parte, si bastantes humanistas soñaron una sociedad en la que se realizaran punto por punto las implicaciones máximas de su ideal educativo, no es dudoso que el desarrollo del Humanismo coincide en el tiempo con un período de profunda mutación en toda Europa: el paso del feudalismo al capitalismo incipiente, de la Cristiandad medieval a la Reforma y la Contrarreforma, de la disgregación del poder político a su concentración en el Estado moderno, de la vida rural a la vida urbana, y otras transformaciones de inmensa transcendencia se acompañaron de sustanciales cambios en las artes plásticas, en la ciencia y en la técnica, en la filosofía... Por arduo que sea precisar.

la interrelación de semejantes fenómenos, es evidente que el desarrollo del Humanismo está en deuda con algunas de las principales novedades de ese momento histórico: los funcionarios o burócratas, que proliferaron con el advenimiento del Estado moderno, mostraron predilección por la cultura humanística, en tanto única alternativa al modelo de saber escolástico adecuada a unos profesionales de la palabra y la pluma con relevante intervención en la cosa pública (vid. sólo F. Chabod [1967], J. A. Maravall [1972], L. Gil [1979]); la invención y la difusión de la imprenta no sólo contribuyeron a consolidar los *studia humanitatis* —como pedagogía, erudición o fuente de ingresos—, sino que propiciaron originales concepciones filológicas (Febvre-Martin [1958], E. Eisestein [1979]; C. Dionisotti [1967]), etc., etc. Más perceptible es aún que muchas de las novedades en cuestión están en deuda con el desarrollo del Humanismo: el mismo descubrimiento de América y el arte de navegar que revolucionaron la economía y la política no se explican debidamente sin los textos publicados, comentados y traducidos por los humanistas (G. Billanovich [1958], R. B. Tate [1979 a], J. M. López-Piñero [1979 b], F. Rico [en prensa]); los avances de la historia natural fueron grandemente favorecidos por la lexicografía (G. Pozzi [1974], C. G. Nauert [1979]); el arte de la composición pictórica adapta el esquema retórico de la *compositio* recomendada por Quintiliano (M. Baxandall [1971]), etc., etc.

Parece legítimo, pues, llamar Renacimiento a ese período de la historia europea que, entre tantas novedades de vario calibre, tuvo al Humanismo por suprema novedad educativa y literaria, al par que encontraba en él a un destacado exponente del proyecto de una sociedad también nueva, a cuya concreción contribuyó en infinidad de casos. Pero, incluso si no se acepta tal planteo, es difícil rehuir la designación de Renacimiento para identificar el conjunto en que se articulan el movimiento humanístico y las actividades —de toda especie y en los más distintos ámbitos— que en el Humanismo hallaron estímulos, métodos, principios rectores y hasta explícitos planes de trabajo.

En cualquier caso, los estudios más prometedores con vistas a remozar nuestra comprensión del Renacimiento español marchan hoy en una de esas dos direcciones: o atienden a situar el Humanismo en las grandes coordenadas de una sociedad en proceso de mutación o aspiran a caracterizar la cultura renacentista en tanto despliegue de las posibilidades del Humanismo. En la primera de tales direcciones, ha sido José Antonio Maravall el más decidido e ilustre partidario de llamar «Renacimiento» a una etapa concreta de la historia general de España. «En el período de cambios estructurales que se presentaron en las sociedades europeas —no todos, ni en todas partes, de la misma profundidad— conexos con el proceso de formación del Estado moderno», es decir, en la época de la

«Revolución estatal» de los siglos xv a xvii, Maravall [1966, 1972, *Colloque* 1976, 1980²] señala un momento, de la segunda mitad del siglo xv al último cuarto del xvi, en el que se suscita una situación histórica nueva, cuyos rasgos reflejan la imagen de una «sociedad expansiva» (mientras la retracción caracteriza el Barroco subsiguiente). Al coincidir la fase positiva de la coyuntura europea y las favorables circunstancias españolas (mercado de Indias, explosión demográfica, aumento de la oferta y la demanda, etc.), las cuantiosas novedades de toda especie (geográficas, etnográficas, económicas, militares, etc.) a las que entonces se asistió crearon una conciencia de cambio histórico y de progreso que se hizo sentir tanto en las letras y las artes como en las ciencias, la política o la administración. A la compleja «estructura histórica» iluminada por esa conciencia correspondería propiamente la calificación de Renacimiento; y a dilucidar su mentalidad, buscando siempre el engarce de los factores sociales y los intelectuales, ha dedicado Maravall una nutrida serie de indispensables investigaciones (véase abajo, pp. 44-53, y en el índice, *s.v.*).

La vasta perspectiva de Maravall tiene un útil complemento en M. Fernández Álvarez [1970]. Entre varios excelentes libros de conjunto (J. H. Elliott [1963], J. Lynch [1965-1969], A. Domínguez Ortiz [1973], J. Pérez [1973], P. Chaunu [1976]) y capitales monografías (como las de R. Carande [1943-1967], F. Braudel [1966²] o P. Vilar [1962]), el libro de Fernández Álvarez es quizá el único de relieve que contempla el período en cuestión bajo el signo específico de Renacimiento; la clara distribución de la materia (con capítulos sobre el marco urbano y el rural, las clases sociales, la Iglesia, los cristianos viejos y los conversos, y la vida cotidiana), la buena información y la abundancia de testimonios literarios lo recomiendan también a nuestro propósito. Los documentos seleccionados por F. Díaz-Plaja [1958] pueden prestar un cierto servicio; pero el lector del presente volumen de *HCLE* que desee apreciar más de cerca la interrelación de literatura y acontecer histórico debe recurrir a trabajos como los de J. M. Jover [1963], sobre la actitud de los españoles frente a la política imperial, y J. H. Elliott [1972], sobre su imagen del Nuevo Mundo; J. Pérez [1970] y J. A. Maravall [1979³], sobre las Comunidades; J. Caro Baroja [1963] y A. Domínguez Ortiz [1971], sobre los conversos, y L. Cardillac (véase cap. 4), sobre los moriscos; B. Bennassar [1967], sobre Valladolid en el siglo xvi, y N. Salomon [1964], sobre la vida campesina en Castilla la Nueva; A. A. Sicroff [1960], sobre los estatutos de limpieza de sangre, etc., etc. Aun si no se proyectaron específicamente en la perspectiva que aquí nos atañe, tales monografías (entre las muchas que convendría citar) son hoy imprescindibles para cualquier intento de definir el Renacimiento como período, formación económico-social o coyuntura en la historia general de España.

La otra dirección señalada en los estudios recientes —el enfoque de

la cultura renacentista como desarrollo del núcleo humanístico— ha tenido que preguntarse con especial énfasis, claro está, por los orígenes del Humanismo peninsular (véase *HCLE*, I, cap. 10). Pese al escaso aprecio que la España cuatrocentista dispensaba al trabajo intelectual, sobre todo si ajeno al cauce de la escolástica (N. G. Round [1962], P. E. Russell [1978]), es un hecho que desde principios del siglo xv fueron llegando a la Península —o siendo conocidos por españoles en viaje fuera de ella— no pocos textos clásicos puestos en circulación por los humanistas italianos y un número menor de escritos de los propios humanistas (cf., por ejemplo, R. B. Tate [1970] en cap. 4, F. Rico [1976] en cap. 2, J. N. H. Lawrance [1980]). Con ese trasfondo, O. Di Camillo [1976] ha creído hallar rastros de un primer brote castellano del Humanismo en las líneas de preocupación cívica y moral que lo marcaron en la Florencia del temprano siglo xv (según las tesis de H. Baron [1966], impugnadas por J. E. Seigel [1968]); mas si tales líneas tuvieron alguna incidencia positiva en la Península, desde luego no pudo ser —contra la propuesta de Di Camillo— en Alfonso de Cartagena (que proclamó con toda claridad su oposición al programa fundacional del Humanismo; comp. Lawrance [1979]), ni tampoco en el ambiente que lo alentaba, sino, si acaso, harto después, en algunas facetas de Alonso de Palencia, finamente apuntadas por Tate [1979 *b*]. También al arrimo de Baron, por otra parte, H. Nader [1979] ha postulado que el Renacimiento distintivamente castellano fue impulsado por la aristocracia caballeresca —cuyo más típico exponente era la familia Mendoza— y se malogró por culpa de los Reyes Católicos, patrocinadores del Humanismo de los funcionarios estatales, los «letrados»: explicación inaceptable, pero servida con datos valiosos —si correctamente interpretados— para precisar el juego de fuerzas sociales en los inicios del Humanismo hispánico. La óptica exclusivamente castellana de gran parte de la bibliografía sobre el Renacimiento peninsular debe corregirse atendiendo con mayor asiduidad al mirador privilegiado de la Corona de Aragón, y en particular a Cataluña y Valencia, donde varios madrugadores gérmenes humanísticos se agostaron en un cúmulo de circunstancias adversas (cf. P. Vilar [1962]), y alrededor del 1500 la siembra hubo de recomenzarse casi por completo (J. Rubió [1948, 1964, 1973], M. de Riquer [1964], Tate [1976], J. F. Alcina Rovira [1978]).

Últimamente, por otro lado, he pretendido mostrar cómo, en el deseo de ampliar su cultura estrictamente medieval, los miembros más perspicaces del alto clero, la nobleza y la burocracia cuatrocentistas no podían por menos de tropezar con las aportaciones del Humanismo y lentamente se las fueron incorporando: en distintos grados —según el talento y la preparación de cada cual—, pero siempre superficialmente, limitándose a dar un barniz de clasicismo a su producción literaria (con nombres antiguos, referencias mitológicas, etc.) y a latinizar su estilo según las técnicas

que les sugería la retórica medieval. Los esfuerzos de esa minoría, sin embargo, fueron creando un clima de mayor receptividad al Humanismo y haciéndolo aceptable como cultura de vanguardia y de moda. Fue en semejante clima cuando el Humanismo como pedagogía —y no simple mimetismo de apariencias—, el Humanismo de los profesores, pudo echar raíces firmes y perdurables, esencialmente gracias al entusiasmo de Antonio de Nebrija, cuyas *Introductiones latinae* (1481) se convirtieron en la piedra angular de una vasta remodelación del saber basada en el buen uso clásico y en los *studia humanitatis*. Pese a la posterior venida de preceptores italianos tan influyentes como Lucio Marineo Sículo y Pedro Mártir de Anglería (cf. cap. 4), llamados por los Reyes, la nobleza o la universidad, Nebrija fue unánimemente considerado patriarca del Renacimiento español, en cuanto autor de las *Introductiones* (que fueron creciendo hasta adquirir proporciones enciclopédicas) y erudito de excepcional altura (propugnador, así, de una filología bíblica trilingüe veinte años antes de Erasmo). En Nebrija, sus discípulos y un pequeño grupo de personalidades afines, a lo largo del medio siglo que corre desde el regreso del maestro a España hasta su muerte en 1522, se dibujan con nitidez las actitudes y los métodos que cambiaron decisivamente el panorama intelectual de la Península: en todas las disciplinas —por ejemplo— cultivadas en las facultades universitarias y, a nuestro propósito, en los criterios que inspiraron las grandes creaciones literarias del siglo xvi (Rico [1978, 1980, en preparación]).

Un valioso libro reciente (*Colloque 1976*), el volumen de actas del XIX Coloquio Internacional de Estudios Humanísticos, puede servirnos aquí como índice de las investigaciones más actuales sobre el Renacimiento español analizado a la luz del Humanismo. El tomo se abre precisamente con unas significativas páginas de M. Bataillon (cf. cap. 2), quien, corrigiendo ciertas apreciaciones de [1937, 1966²], muestra que las inectivas de Cristóbal de Villalón contra la enseñanza reaccionaria que repudía a los clásicos —por pura ignorancia, y no por los escrúpulos religiosos que alega— revelan que el Erasmo «profano» de los *Antibarbari* vino a entrar en el cauce previamente abierto por Nebrija y los suyos (comp. Rico [1978]). En apropiado complemento, A. Blecua (cf. caps. 3 y 5) señala que el auge del apotegma —en colección o bien como recurso ocasional— tiene su fuente en los procedimientos pedagógicos comunes a las tradiciones nebrisense y erasmiana. Uno y otro trabajo conducen, así, al ámbito fundamental de la enseñanza, ya en sus grandes rasgos teóricos, ya en su práctica diaria: respecto a ambos extremos es importante la monografía de R. L. Kagan [1974] sobre el sistema educativo y sus implicaciones sociales en la España de los Austrias, así como muy ilustrativas las contribuciones de E. Asensio-J. F. Alcina [1980], M. Morreale (cf. cap. 3) y A. Gallego Barnés [1979] en torno a Juan

Maldonado, Pedro Simón Abril y Juan Lorenzo Palmireno, respectivamente. Los impecables datos de F. J. Norton [1968, 1978] para los primeros veinte años del siglo xvi dan un dechado de cómo enfrentarse con la producción tipográfica de la época, con vistas a dilucidar —entre tantas cuestiones— la función de la imprenta en la trayectoria pedagógica y universitaria del Renacimiento español (cf. además A. Domínguez Guzmán [1975], J. M. López Piñero [1979 a]).

En línea con otras indagaciones suyas [1970, 1979] sobre la fortuna editorial de los textos clásicos, T. S. Beardsley (pp. 51-64) repasa las traducciones publicadas entre 1488 y 1586; por su lado, A. Vilanova (cf. cap. 6) precisa la huella de Apuleyo en el *Lazarillo*. Pero el clasicismo definitorio del Humanismo no sólo repercute en romanceamientos e influencias en la literatura en vulgar, sino que se exhibe quizá más característicamente en las varias ramas de la filología y en las letras neolatinas. Una lucidísima valoración global y perceptivas aproximaciones a los obstáculos con que se enfrentó la actividad filológica ofrece L. Gil [1967, 1979, 1980], mientras J. López Rueda [1973] contempla sus logros y azares en el terreno del helenismo, y por fin van recibiendo atención competente algunos de sus grandes protagonistas: Hernán Núñez (M. de D. Asís [1977]), Alvar Gómez de Castro (A. Alvar [en prensa]), Antonio Agustín (C. Flores [1980]) o Francisco Sánchez, el Brocense, discutido éste sobre todo en el marco de la historia de la lingüística (L. Michelena [1975], G. A. Padley [1976], G. Clerico [1980]). En cuanto al género más representativo de la literatura hispanolatina, la poesía, J. F. Alcina Rovira le ha dedicado una esclarecedora serie de trabajos (cf. cap. 8 y [1978]), nacidos de su exhaustivo catálogo [en prensa] y en parte sintetizados en su ponencia de Tours (cf. cap. 2).

También en sendas intervenciones en Tours, F. López Estrada (páginas 151-168) apunta ciertas dimensiones humanísticas en el *Arte de poesía* de Juan del Encina, D. Devoto (pp. 177-192) se fija en las ideas de Nebrija y Francisco Salinas sobre la métrica romance, y E. L. Rivers (pp. 169-176) esboza el flujo y reflujo entre teoría y práctica en la poesía quinientista en lengua vulgar. En esos campos, contamos hoy con los panoramas de A. Vilanova [1953] y K. Kohut [1973], con un par de inventarios de las retóricas de la época (A. Martí [1972], J. Rico Verdú [1973]) y principalmente con los densos volúmenes de A. García Berrio [1977-1980] sobre las secuelas peninsulares de la Poética aristotélica y la Tópica horaciana (volúmenes ricos además en observaciones en torno a la génesis de Manierismo y Barroco), cuyo más interesante escoliasta, Alonso López Pinciano, ha motivado excelentes acotaciones de J. Canavaggio y E. C. Riley (cf. *Cervantes*; vid. aún S. Shepard [1970²]). La proyección creadora de la preceptiva literaria está todavía por determinar con más detalle, en espera de un próximo libro de F. Lázaro Carreter,

quien por el momento ha dado un admirable bosquejo de la doctrina renacentista de la imitación (cf. cap. 7); pero, por otro lado, la magistral *Historia* de R. Lapesa [1980⁸], los meditados ensayos de L. Terracini y E. Asensio (cf. cap. 3) o la recuperación de textos como los de Ambrosio de Morales y Villalón publicados por V. Scorpioni (cf. cap. 4) y C. García [1971] hacen cada vez más claro el pensamiento lingüístico que configura la poesía y la prosa de nuestro período.

En el mismo *Colloque 1976*, K. A. Blüher (pp. 299-310) matiza algunos aspectos de su anterior tratamiento del neoestoicismo [1969], y por mi parte (pp. 31-50) introduzco más de una corrección en el planteo que en [1970] hice de otro asunto en deuda decisiva con el mundo intelectual de los humanistas: el tema de la dignidad del hombre. Sobre ambas cuestiones y en general sobre la producción filosófica del Humanismo español, sigue siendo necesario consultar los tres tomos de M. Solana [1941], en algunos aspectos puestos al día por J. L. Abellán [1979]; sobre la figura eximia de Luis Vives, es útil la biografía de C. G. Noreña [1970], trae novedades J. Jiménez Delgado [1978] y hay varios artículos estimables y amplía bibliografía en P. Sainz Rodríguez [1977]. M. Andrés [1976-1977], aparte de buena información sobre la espiritualidad, brinda ahora una adecuada guía a la teología del Quinientos, cuya floración neoescolástica no siempre estuvo reñida con el Humanismo (R. García Villoslada [1938, y cf. 1951], J. Pérez [1978]), antes a menudo se apoyó en él para leer la Sagrada Escritura.

En romance, concretamente, Humanismo, espiritualidad, Biblia y teología fueron de la mano con especial resonancia, como en sus comunicaciones de Tours comprueban M. Morreale, a propósito de Juan de Valdés (cf. cap. 3, también para E. Asensio [1979]), y J. I. Tellechea (pp. 219-232), en una nueva adición a su ciclópea labor sobre el arzobispo Carranza (cf., vgr., [1978]). Pero igualmente la mezcla de esos cuatro factores despertó especial suspicacia en la Inquisición, según puede advertirse en la copiosa bibliografía reciente sobre la censura de libros y los índices expurgatorios, de la que son muestra aceptable el resumen de J. M. de Bujanda [1972] y su escrutinio de las obras castellanas prohibidas en 1559 (en el *Colloque 1976*, pp. 205-215). Por otra parte, aunque H. Kamen [1979²] da una ponderada visión de conjunto del funcionamiento y sentido del Santo Oficio, el papel de la Inquisición sólo puede juzgarse debidamente si se penetra con la profundidad de J. Caro Baroja [1978] en las «formas complejas de la vida religiosa» en la España renacentista.

En el Coloquio que nos sirve de punto de referencia, las disertaciones de A. Cloulas —sobre el parangón establecido por el Padre Sigüenza entre El Escorial y los monumentos de la Antigüedad (pp. 193-204)— y de M. Gendreau-Massaloux —sobre la tradición española de algunas

nociones cosmológicas y matemáticas, hasta los días de Quevedo (pp. 311-326)— inciden en la apasionante materia de la expansión del Humanismo a las artes plásticas y a las ciencias (comp. A. Chastel y M. Boas Hall, en *Problemi*). Los estudios iconológicos (comp. E. Panofsky [1962²], E. H. Gombrich [1972]) sobre pintura, escultura y arquitectura del Renacimiento español, así, han cobrado ya la suficiente envergadura para permitir a S. Sebastián [1978] una primera síntesis bien documentada, y continúan ensanchándose con aportaciones como la modélica de V. Lleó [1979] sobre la Sevilla quinientista. En cuanto a la historia de la ciencia, el libro capital de J. M. López Piñero [1979 *a*] no sólo ayuda a verla en fuerte vínculo con el Humanismo, sino que deslinda diáfananamente las coyunturas de su esplendor renacentista y su decadencia desde el último tercio del siglo xvi.

La curiosidad humanística, sin embargo, no se limitó a esas áreas luminosas, antes se encandiló en explorar el universo de lo irracional, lo maravilloso y lo esotérico (para la magia y la kábala, véase simplemente J. Caro Baroja [1967] y F. Secret [1964]). F. Márquez Villanueva, que en [1975] había perseguido los rastros de la paradoja de origen clásico (cf. Rico [1976 *b*] en cap. 6), revisa en Tours (pp. 233-250) y en [1980] la literatura española del «loco», en quien los humanistas vieron una vía para conocer realidades en otro modo inaccesibles (cf. D. Pamp [1980] en cap. 4). La figura del loco suele asociarse al motivo del «mundo al revés» (cf. H. Grant y otros, en J. Lafond-A. Redondo [1979]), y ambos aparecen con frecuencia en el escenario de los Carnavales (J. Caro Baroja [1965]). Porque si el Renacimiento se complace en revestir de ropajes antiguos sus fiestas y celebraciones (cf. M. Bataillon, D. Devoto, A. Rodríguez-Moñino, etc., en J. Jacquot [1960], y vid. cap. 4), también se muestra receptivo a la cultura popular que se explaya triunfal en las Carnestolendas (P. Burke [1978]) y bulle por doquiera en cancioneros, romanceros y pliegos sueltos (cf. caps. 2 y 8). De hecho, la predilección renacentista por ciertas venas populares —demasiadas veces afirmada con escasos fundamentos— se constata en la actividad de varios humanistas como compiladores de refranes e historietas tradicionales: asunto abordado por M. Chevalier en el Coloquio (cf. cap. 3) con la autoridad que le otorgan sus abundantes contribuciones al propósito (cf. cap. 5) y su interpretación del Renacimiento español en la perspectiva de los cuentecillos folklóricos que proliferaron en la literatura del período (vid. pp. 333-339).

BIBLIOGRAFÍA

Abellán, José Luis, *Historia crítica del pensamiento español*, II: *La edad de oro (siglo XVI)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1979.

- Alcina Rovira, Juan F., *Juan Ángel González y la «Sylva de laudibus poeseos» (1525)*, Universidad Autónoma de Barcelona (Publicaciones del Seminario de Literatura Medieval y Humanística), Bellaterra, 1978.
- , *La poesía hispanolatina en el siglo XVI. Ensayo de un catálogo*, Fundación Universitaria Española, Madrid, en prensa.
- Alvar Ezquerro, Antón, *La poesía de Alvar Gómez de Castro*, Universidad Complutense, Madrid, en prensa.
- Andrés, Melquiades, *La teología española en el siglo XVI*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1976-1977, 2 vols.
- Angeleri, Carlo, «Interpretazioni dell'Umanesimo e del Rinascimento», en *Grande antologia filosofica*, vol. VI, Milán, 1964, pp. 91-270.
- Asensio, Eugenio, «El erasmismo y las corrientes espirituales afines (conversos, franciscanos, italianizantes)», *Revista de Filología Española*, XXXVI (1952), pp. 31-99.
- , «Los estudios sobre Erasmo, de Marcel Bataillon», *Revista de Occidente*, VI (1968), pp. 302-319.
- , ed., Desiderio Erasmo, *Tratado del Niño Jesús ...* (Sevilla, 1516), Castalia, Madrid, 1969.
- , *Estudios Portugueses*, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português, París, 1974.
- , *La España imaginada de Américo Castro*, El Albir, Barcelona, 1976.
- , «Ciceronianos contra erasmistas en España. Dos momentos (1528-1560)», *Revue de littérature comparée*, LII (1978), pp. 135-154.
- y Alcina Rovira, Juan, «Paraenesis ad litteras». *Juan Maldonado y el humanismo español en tiempos de Carlos V*, Fundación Universitaria Española y Universidad Autónoma de Barcelona (Seminario de Literatura Medieval y Humanística), Madrid y Bellaterra, 1980.
- Asís, María Dolores de, *Hernán Núñez en la historia de los estudios clásicos*, s.e. Madrid, 1977.
- Avalle-Arce, Juan Bautista, «Aproximaciones al Renacimiento literario español», en *Dintorno de una época dorada*, Porrúa, Madrid, 1978, pp. 1-56.
- Avesani, Rino, «La professione dell'umanista nel cinquecento», *Italia Medioevale e Umanistica*, XIII (1970), pp. 205-232.
- Baron, Hans, *The Crisis of the Early Italian Renaissance*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1966.
- Bataillon, Marcel, *Érasme et l'Espagne. Recherches sur l'histoire spirituelle du XVI^e siècle*, E. Droz, París, 1937; trad. cast. de Antonio Alatorre, puesta al día y aumentada: *Erasmo y España*, Fondo de Cultura Económica, 1950, 1966² (con nuevas adiciones); reimpresión de [1937], con apéndices: Cambridge University Press, Cambridge, en prensa.
- , «Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle, d'après Lucien Febvre», *Mélanges d'Histoire Sociale*, V (1944), pp. 5-26.
- , «L'Espagne religieuse dans son histoire. Lettre ouverte à Américo Castro», *Bulletin Hispanique*, LII (1950), pp. 5-26.
- , *Erasmo y el erasmismo*, Crítica (Filología, 1), Barcelona, 1977.
- Baxandall, Michael, *Giotto and the Orators. Humanist observers of painting in*

- Italy and the discovery of pictorial composition (1350-1450)*, Clarendon Press, Oxford, 1971.
- Beardsley, Theodore S., *Hispano-Classical Translations Printed Between 1482 and 1699*, Duquesne University Press, Pittsburgh, 1970.
- , «Spanish Printers and the Classics: 1482-1599», *Hispanic Review*, XLVII (1979), pp. 25-35.
- Bell, Aubrey F. G., «Notes on the Spanish Renaissance», *Revue Hispanique*, LXXX (1930), pp. 319-652; trad. cast. de Eduardo Juliá Martínez: *El Renacimiento español*, Ebro, Zaragoza, 1944.
- Bennassar, Bartolomé, *Valladolid au Siècle d'Or. Une ville de Castille et sa campagne au XVI^e siècle*, Mouton, Paris-El Haya, 1967.
- Billanovich, Giuseppe, «Dall'antica Ravenna alle biblioteche umanistiche», *Annuario a.a. 1955-57*, Università Cattolica del S. Cuore, Milán, 1958, pp. 71-107.
- , «Auctorista, humanista, orator», *Rivista di cultura classica e medioevale*, VII (1965), pp. 143-163.
- Blüher, Karl Alfred, *Seneca in Spanien. Untersuchungen zur Geschichte der Seneca-Rezeption in Spanien vom 13. bis 17. Jahrhundert*, Francke, Berna-Munich, 1969.
- Braudel, Fernand, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, Armand Colin, París, 1949, 1966²; trad. cast.: Fondo de Cultura Económica, México, 1968.
- Bujanda, J. M. de, «La censure littéraire en Espagne au XVI^e siècle», *Canadian Journal of History. Annales canadiennes d'Histoire*, VII (1972), pp. 1-15.
- Burke, Peter, *Tradition and Innovation in Renaissance Italy*, Fontana, Londres, 1974.
- , *Popular Culture in Early Modern Europe*, Temple Smith, Londres, 1978.
- Campana, Augusto, «The Origin of the Word 'humanist'», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IX (1946), pp. 60-73.
- Carande, Ramón, *Carlos V y sus banqueros*, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, vol. I: 1943 (1965²), II: 1949, III: 1967; ed. abreviada, en dos vols.: Crítica, Barcelona, 1977.
- Caro Baroja, Julio, *Los judíos en la España moderna y contemporánea*, Madrid, 1963, tres vols.
- , *El Carnaval*, Taurus, Madrid, 1965.
- , *Vidas mágicas e Inquisición*, Taurus, Madrid, 1967, dos vols.
- , *Las formas complejas de la vida religiosa. (Religión, sociedad y carácter en la España de los siglos XVI y XVII)*, Akal, Madrid, 1978.
- Casaldueiro, Joaquín, «Algunas características de la literatura española del Renacimiento y del Barroco» (1969), en *Estudios de Literatura Española*, Gredos, Madrid, 1973².
- Castro, Américo, *El pensamiento de Cervantes*, Centro de Estudios Históricos (Anejo VI a la *Revista de Filología Española*), Madrid, 1925; nueva ed. ampliada con notas del autor y de J. Rodríguez Puértolas, Noguer, Barcelona, 1972.
- , «Lo hispánico y el erasmismo», en *Revista de Filología Hispánica*, II (1940), pp. 1-34, IV (1942), pp. 1-66; reimpr. con correcciones en *Aspectos del*

- vivir hispánico*, Cruz del Sur, Santiago de Chile, 1949, y Alianza, Madrid, 1970.
- , *España en su historia: cristianos, moros y judíos*, Losada, Buenos Aires, 1948; 2.^a versión, *La realidad histórica de España*, Porrúa, México, 1954; nueva ed. (incompleta), 1962².
- , *De la edad conflictiva*, Taurus, Madrid, 1963².
- Ciliberto, Michele, *Il Rinascimento. Storia di un dibattito*, La Nuova Italia, Florencia, 1975.
- Clerico, Geneviève, trad., pról. y notas, Franciscus Sanctius, *La Minerve*, Presses Universitaires de Lille, Lille, 1980.
- Colloque 1976* = A. Redondo, ed., *L'Humanisme dans les lettres espagnoles (XIX^e Colloque international d'Études humanistes, Tours 5-17 juillet 1976)*, J. Vrin, París, 1979.
- Chabod, Federico, *Scritti sul Rinascimento*, Einaudi, Turín, 1967.
- Chastel, André, y Robert Klein, *L'âge de l'Humanisme. L'Europe de la Renaissance*, París, 1963; trad. cast.: *El Humanismo*, Salvat, Barcelona, 1971.
- Chaunu, Pierre, *La España de Carlos V*, Península, Barcelona, 1976, dos vols.
- Di Camillo, Ottavio, *El humanismo castellano del siglo XV*, Fernando Torres, Valencia, 1976.
- Díaz-Plaja, Fernando, *La historia de España en sus documentos. El siglo XVI*, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1958.
- Dionisotti, Carlo, «Discorso sull'umanesimo italiano», en *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Turín, 1967.
- Domínguez, Aurora, *El libro sevillano durante la primera mitad del siglo XVI*, Universidad de Sevilla, 1975.
- Domínguez Ortiz, Antonio, *Los judeoconversos en España y América*, Istmo, Madrid, 1971.
- , *El Antiguo Régimen: Los Reyes Católicos y los Austrias*, Alianza (Historia de España [de] Alfaguara, III), Madrid, 1973.
- Eisestein, Elisabeth, *The Printing Press as an Agent of Change*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979, dos vols.
- Elliott, J. H., *Imperial Spain. 1469-1716*, Londres, 1963; trad. cast.: *La España imperial*, Vicens Vives, Barcelona, 1965.
- , *The Old World and the New 1492-1650*, Cambridge University Press, Cambridge, 1972; trad. cast.: *El viejo mundo y el nuevo*, Alianza, Madrid, 1976.
- Febvre, Lucien, y H. J. Martin, *L'apparition du livre*, A. Michel, París, 1958 (1971²); trad. cast. de A. Millares Carlo: *La aparición del libro*, UTEHA, México, 1959.
- , *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Albin Michel, París, 1942, reimpr. 1968.
- Ferguson, Wallace K., *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation*, Boston, 1948; trad. francesa: *La Renaissance dans la pensée historique*, Payot, París, 1959; trad. italiana: *Il Rinascimento nella critica storica*, Il Mulino, Bolonia, 1969.
- Fernández Álvarez, Manuel, *La sociedad española del Renacimiento*, Anaya, Salamanca, 1970, 1974².

- Flores Sellés, Cándido, *Epistolario de Antonio Agustín*, Universidad de Salamanca, 1980.
- Gallego Barnés, Andrés, *Juan Lorenzo Palmireno. Contribution à l'histoire de l'Université de Valencia*, Université de Toulouse le Mirail, 1979 (tesis).
- García, Constantino, ed., C. de Villalón, *Gramática castellana*, CSIC, Madrid, 1971.
- García Berrio, Antonio, *Formación de la teoría literaria moderna*, vol. I, Cupsa, Madrid, 1977; vol. II, Universidad de Murcia, Murcia, 1980.
- García Villoslada, Ricardo, *La Universidad de París durante los estudios de Francisco de Vitoria*, Pontificia Universidad Gregoriana, Roma, 1938.
- , «Humanismo y Renacimiento», en G. Díaz-Plaja, ed., *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. II, Editorial Barna, Barcelona, 1951, páginas 319-433.
- Garin, Eugenio, *L'umanesimo italiano*, Laterza, Bari, 1952 (1964^a y reimpressiones).
- , *L'educazione in Europa, 1400-1600*, Laterza, Bari, 1957, 1966^a, 1976^a.
- , *La cultura del Rinascimento*, Laterza, Bari, 1973^a.
- , *Rinascite e rivoluzioni*, Laterza, Bari, 1975.
- , *La revolución intelectual del Renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1981 (selección de estudios del autor).
- Gil Fernández, Luis, «El humanismo español del siglo XVI», *Estudios clásicos*, núm. 11 (1967), pp. 209-297.
- , «Apuntamientos para un análisis sociológico del humanismo español», *Estudios clásicos*, núm. 83 (1979), pp. 143-171.
- , «Gramáticos, humanistas, dómines», *El Basilisco*, núm. 9 (enero-abril, 1980), pp. 20-30.
- Gilman, Stephen, «The Problem of Spanish Renaissance», *Folio*, núm. 10 (1977): *Studies in the Literature of Spain, 16th and 17th Centuries*, ed. M. J. Ruggiero, Brockport, Nueva York, pp. 37-57.
- Gimeno Casalduero, Joaquín, *La Creación Literaria de la Edad Media y del Renacimiento*, Porrúa, Madrid, 1977.
- Gombrich, Ernst H., *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*, Phaidon, Londres, 1972.
- , *Tras la historia de la cultura*, Ariel, Barcelona, 1977 (contiene la trad. castellana de *In Search of Cultural History*, Oxford, 1969, y de otros ensayos dispersos).
- Green, Otis H., «A Critical Survey of Scholarship in the Field of Spanish Renaissance Literature, 1914-1944», *Studies in Philology*, XLIV (1947), páginas 228-262.
- , *Spain and the Western Tradition. The Castillian Mind in Literature from El Cid to Calderón*, University of Wisconsin Press, Madison, 1963, 1964, 1965, 1966, 4 vols.; trad. cast.: *España y la tradición occidental. El espíritu castellano en la literatura desde El Cid hasta Calderón*, Gredos, Madrid, 1969, 4 vols.
- , *The Literary Mind of Medieval & Renaissance Spain*, University Press of Kentucky, Lexington, 1970.

- Grendler, Paul F., «The Concept of Humanist in Cinquecento Italy», en *Renaissance Studies... H. Baron*, Sansoni, Florencia, 1971, pp. 447-463.
- Helton, Tinsley, ed., *The Renaissance. A Reconsideration of the Theories and Interpretations of the Age*, University of Wisconsin Press, Madison, 1961.
- Isaza y Calderón, Baltasar, *El retorno a la naturaleza. Los orígenes del tema y sus direcciones fundamentales en la literatura española*, Madrid, 1934.
- Jacquot, Jean, ed., *Les fêtes de la Renaissance, II: Fêtes et cérémonies au temps de Charles-Quint*, CNRS, París, 1960.
- Jiménez Delgado, José, pról. y trad., Juan Luis Vives, *Epistolario*, Editora Nacional, Madrid, 1978.
- Jones, William M., ed., *The present State of Scholarship in Sixteenth-Century Literature*, University of Missouri Press, Columbia y Londres, 1978 (pp. 71-104: Beardsley, Theodore S., Jr., «Spanish Literature»).
- Jover, José María, *Carlos V y los españoles*, Madrid, 1963.
- Kagan, Richard I., *Students and society in Early Modern Spain*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1974.
- Kamen, Henry, *La Inquisición española*, Crítica, Barcelona, 1979².
- Klemperer, Victor, «Gibt es eine spanische Renaissance?», *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur*, XVI: 2 (1927), pp. 129-161.
- Kohut, Karl, *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1973.
- Kristeller, Paul Oskar, *Studies in Renaissance Thought and Letters*, Storia e Letteratura, Roma, 1956, 1969².
- , *Renaissance Thought*, [I] y II, Harper, Nueva York, 1961 y 1965.
- , *Eight Philosophers of the Italian Renaissance*, Stanford University Press, Stanford California, 1964; trad. cast.: *Ocho filósofos del Renacimiento italiano*, trad. M. Martínez Peñalosa, Fondo de Cultura Económica, México, 1970.
- , «The Impact of Early Italian Humanism on Thought and Learning», en B. S. Levy, ed., *Developments in the Early Renaissance*, State University of New York, Albany, 1972, pp. 120-157.
- , «Le mythe de l'athéisme de la Renaissance et la tradition française de la libre pensée», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, XXXVII (1975), pp. 337-348.
- Lafond, Jean, y Augustin Redondo, *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^e siècle au milieu du XVII^e*, J. Vrin, París, 1979.
- Lapesa, Rafael, *Historia de la lengua española*, Gredos, Madrid, 1980⁸ (refundida y muy aumentada).
- Lawrance, Jeremy N. H., *Una epístola de Alfonso de Cartagena sobre la educación y los estudios literarios*, Universidad Autónoma de Barcelona (Publicaciones del Seminario de literatura medieval y humanística), Bellaterra, Barcelona, 1979.
- , «Nuño de Guzmán and early Spanish humanism: some reconsiderations», *Medium Aevum*, XLIX (1980).
- Lida de Malkiel, María Rosa, *Juan de Mena, poeta del Prerrenacimiento español*, Colegio de México, México, 1950.

- Lida de Malkiel, María Rosa, «La tradición clásica en España» (1951), *La tradición clásica en España*, Ariel, Barcelona, 1975, pp. 339-397.
- Logan, George M., «Substance and form in Renaissance humanism», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, VII: 1 (1977), pp. 1-34.
- López Piñero, José María, *Ciencia y técnica en la sociedad española de los siglos XVI y XVII*, Labor, Barcelona, 1979.
- , *El arte de navegar en la España del Renacimiento*, Labor, Barcelona, 1979.
- López Rueda, José, *Helenistas españoles del siglo XVI*, CSIC, Madrid, 1973.
- Lynch, John, *Spain under the Habsburgs*, Basil Blackwell, Oxford, 1965, 1969; trad. cast.: *España bajo los Austrias*, Península, Barcelona, 1970, dos vols.
- Lleó Cañal, Vicente, *Nueva Roma: mitología y humanismo en el Renacimiento sevillano*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla, 1979.
- Maravall, José Antonio, *Las Comunidades de Castilla. Una primera revolución moderna*, Revista de Occidente, Madrid, 1963; Alianza Editorial, 1979³ (revisada).
- , *Antiguos y modernos: la idea de progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1966.
- , *Estado moderno y mentalidad social (siglos XV a XVII)*, Revista de Occidente, Madrid, 1972, 2 vols.
- , «Un humanisme tourné vers le futur: littérature historique et vision de l'histoire en Espagne au XVI^e siècle», en *Colloque 1976*, pp. 337-348.
- , *La cultura del Barroco*, Ariel, Barcelona, 1980².
- Márquez Villanueva, Francisco, «Sobre la occidentalidad cultural de España» (1970), *Relecciones de literatura medieval*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1977, pp. 135-168.
- , *Personajes y temas del «Quijote»*, Taurus, Madrid, 1975.
- , «Planteamiento de la literatura del 'loco' en España», *Sin Nombre*, X: 4 (1980), pp. 7-25.
- Martí, Antonio, *La preceptiva retórica española en el Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1972.
- Michelena, Luis, «El Brocense, hoy», *Homenaje a la memoria de D. Antonio Rodríguez-Moñino*, Castalia, Madrid, 1975, pp. 429-442.
- Moreno Báez, Enrique, *Nosotros y nuestros clásicos*, Gredos Madrid, 1968² (corregida).
- Nader, Helen, *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance (1350 to 1550)*, Rutgers University Press, New Brunswick, N. J., 1979.
- Nauert, Charles G., «Humanists, Scientists, and Pliny: Changing Approaches to a Classical Author», *The American Historical Review*, LXXXIV (1979), pp. 72-85.
- Noreña, Carlos G., *Juan Luis Vives*, M. Nijhoff, El Haya, 1970; trad. cast.: Ediciones Paulinas, Madrid, 1978.
- Norton, F. J., *Printing in Spain (1501-1520)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1968.
- , *A descriptive Catalogue of Printing in Spain and Portugal (1501-1520)*, Cambridge University Press, Cambridge, 1978.
- Onís, Federico de, «El concepto de Renacimiento aplicado a la literatura espa-

- ñola» (1926), *Ensayos sobre el sentido de la cultura española*, Residencia de Estudiantes, Madrid, 1932, pp. 197-223.
- Padley, G. A., *Grammatical Theory in Western Europe, 1500-1700. The Latin Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1976.
- Panofsky, Erwin, *Studies in Iconology. Humanist Themes in the Art of Renaissance*, Harper, Nueva York, 1962²; trad. cast.: Alianza Editorial, Madrid, 1972.
- , *Renaissance and Resuscitations in Western Art* (1960), Penguin, Harmondsworth, 1970; trad. cast.: Alianza Editorial, Madrid, 1975.
- Paparelli, Gioacchino, *Feritas, humanitas, divinitas. Le componenti dell'umanesimo*, G. D'Anna, Messina-Florenca, 1960, 1973².
- Parker, Alexander A., «An Age of Gold: Expansion and Scholarship in Spain», en Denis Hay, ed., *The Age of the Renaissance*, McGraw Hill, Nueva York, 1967, pp. 221-248.
- , «Recent Scholarship in Spanish Literature», *Renaissance Quarterly*, XXI (1968), pp. 118-122.
- Pérez, Joseph, *La Révolution des «Comunidades» de Castille (1520-1521)*, Institut d'Études Ibériques et Ibéro-américaines, Burdeos, 1970; trad. castellana, Siglo XXI, Madrid, 1978.
- , *L'Espagne du XVI^e siècle*, Armand Colin, París, 1973.
- , «Humanismo y escolástica», *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 334 (1978), pp. 28-39.
- Pfeiffer, Rudolf, *History of Classical Scholarship. From 1300 to 1850*, Clarendon Press, Oxford, 1976.
- Pozzi, Giovanni, «Appunti sul *Corollarium* del Barbaro», en *Tra latino e volgari. Per Carlo Dionisotti*, Antenore, Padua, 1974, pp. 619-640.
- Problemi* = M. Boas Hall, A. Chastel y otros, *Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi*, Laterza, Bari, 1979.
- Reynolds, L. D., y N. G. Wilson, *Copisti e filologi*, trad. M. Ferrari, Antenore, Padua, 1974².
- Rico, Francisco, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Castalia, Madrid, 1970.
- , «*Laudes litterarum*: humanisme et dignité de l'homme dans l'Espagne de la Renaissance», en *Colloque 1976*, pp. 31-50 (original español en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, pp. 895-914).
- , *Nebrija frente a los bárbaros*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1978.
- , «Un prólogo al Renacimiento español», en *Homenaje al profesor Marcel Bataillon*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1980, pp. 59-94.
- , «Colombo e Nebrija. La geografia umanistica e il contesto culturale della scoperta dell'America», en *Testimonia Antiquitatis. Per Giuseppe Billanovich*, Antenore, Padua, en prensa.
- , *La invención del Renacimiento en España*, Crítica (Filología), Barcelona, en preparación.
- Rico Verdú, José, *La retórica española de los siglos XVI y XVII*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1973.

- Riquer, M. de, *Història de la literatura catalana*, vols. II y III, Ariel, Barcelona, 1964.
- Round, Nicholas G., «Renaissance Culture and its Opponents in Fifteenth-century Castile», *Modern Language Review*, LVII (1962), pp. 204-215.
- Rubió i Balaguer, Jordi, *De l'Edat Mitjana al Renaixement*, Aymà, Barcelona, 1948; Teide, Barcelona, 1979².
- , *La cultura catalana del Renaixement a la Decadència*, Edicions 62, Barcelona, 1964.
- , «Humanisme i Renaixement», *VIII Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, vol. III: 2, Valencia, 1973, pp. 9-36.
- Russell, Peter E., «Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo xv», *Temas de «La Celestina» y otros estudios*, Ariel, Barcelona, 1978, pp. 207-239.
- Sabbadini, Remigio, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV (1905-1914)*, Sansoni, Florencia, 1967², con pról. de E. Garin.
- , *Il metodo degli umanisti*, Florencia, 1920.
- Sainz Rodríguez, Pedro, *La siembra mística del cardenal Cisneros y las reformas en la Iglesia ...*, Real Academia Española, Madrid, 1979.
- y otros, *Homenaje a Luis Vives*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1977.
- Salomon, Noël, *La Campagne de Nouvelle Castille à la fin du XVI^e siècle d'après les «Relaciones topográficas»*, SEVPEN, París, 1964; trad. castellana: Planeta, Barcelona, 1973.
- Sebastián, Santiago, *Arte y humanismo*, Cátedra, Madrid, 1978.
- Secret, François, *Les Kabbalistes chrétiens de la Renaissance*, París, 1964; traducción cast.: Taurus, Madrid, 1979.
- Seigel, Jerrold E., *Rethoric and Philosophy in Renaissance. Humanism. The Union of Eloquence and Wisdom, Petrarch to Valla*, Princeton University Press, Princeton, 1968.
- Shepard, Sanford, *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*, Gredos, Madrid, 1970².
- Sicroff, A. A., *Les controverses des status de «pureté de sang» en Espagne du XV^e au XVII^e siècle*, Didier, París, 1960.
- Simone, Franco, «La coscienza della Rinascita negli umanisti», *La Rinascita*, II (1939), pp. 838-871, y III (1940), pp. 163-186.
- , *La coscienza della rinascita negli umanisti francesi*, Storia e Letteratura, Roma, 1949.
- , *Il Rinascimento francese*, SEI, Turín, 1965.
- Solana, Marcial, *Historia de la filosofía española. Época del Renacimiento*, Asociación española para el progreso de las ciencias, Madrid, 1941, tres vols.
- Tate, Robert B., *Joan Margarit i Pau, Cardenal i Bisbe de Girona*, Curial, Barcelona, 1976.
- , «La geografía humanística y los historiadores españoles del siglo xv», en P. S. N. Russell-Gebbett y otros, *Belfast Spanish and Portuguese Papers*, The Queen's University of Belfast, Belfast, 1979, pp. 237-242.
- , «The civic humanism of Alonso de Palencia», *Renaissance and Modern Studies*, XXIII (1979), pp. 25-44.

- Tellechea Idígoras, J. Ignacio, «Cartas inéditas de un inquisidor por oficio. El Dr. Simancas y el proceso romano de Carranza», *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, pp. 965-999.
- Toffanin, Giuseppe, *La fine dell'Umanesimo*, Milán-Turín, 1920, reelaborado, con otros libros del autor, en su *Storia dell'Umanesimo dal XII al XVI secolo*, Nápoles, 1933, y Bolonia, 1950⁴.
- Trinkaus, Charles, «*In Our Image and Likeness*». *Humanity and Divinity in Italian Humanist Thought*, Chicago y Londres, 1970, dos vols.
- Trueblood, Alan S., «Tres calas en el Renacimiento español», *Anales de la Universidad de Chile*, núm. 121-122 (1961), pp. 15-29.
- Ullman, B. L., «Renaissance: The Word and the Underlying Concept» (1952), en sus *Studies in the Italian Renaissance*, Storia e Letteratura, Roma, 1973², pp. 11-26.
- Vasoli, Cesare, *Umanesimo e Rinascimento*, Palumbo, Palermo, 1969.
- Vilanova, Antonio, «Preceptistas de los siglos XVI y XVII», en G. Díaz-Plaja, ed., *Historia general de las literaturas hispánicas*, vol. III, Barna, Barcelona, 1953, pp. 567-692.
- Vilar, Pierre, *La Catalogne dans l'Espagne moderne*, SEVPEN, París, 1962, 3 vols.; versión cast. abreviada: Crítica, Barcelona, 1978.

EUGENIO GARIN

DE LAS «TINIEBLAS» A LA «LUZ»:
LA CONCIENCIA DE UNA REVOLUCIÓN INTELECTUAL

Fue precisamente en la misma época del Renacimiento cuando comenzó a delinearse la imagen de las «tinieblas» medievales, la imagen de un período intermedio de crisis entre la ejemplar civilización clásica y su renacer a través de una progresiva «iluminación» de las mentes. Edad Media y Renacimiento, considerados como períodos históricos netamente caracterizados, no son abstracciones conceptuales elaboradas por la historiografía: su matriz común reside en la viva polémica humanística mantenida entre los siglos XIV y XV, polémica que también de otras fuentes tomó imágenes y formas, sobre las cuales los historiadores han llamado la atención con variable énfasis y acierto. [...]

Los humanistas —notaba Ferguson [1948]— fueron sin duda conscientes de estar viviendo en un clima de gran revitalización cultural, pero en cuanto a cuáles eran los elementos nuevos en su época limitaron su conciencia al campo de la literatura clásica y las bellas artes. Y fue precisamente tomando por punto de referencia esta área tan restringida como echaron los cimientos sobre los que iba a construirse la periodización tripartita de la historia europea [antigüedad, medioevo, nuevos tiempos], esa convención tan ampliamente aceptada en siglos posteriores.

Eugenio Garin, «Età buie e rinascite: un problema di confini», *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVIII secolo*, Laterza, Bari, 1975, pp. 5-38 (13, 19, 21-23, 28-30, 33-35); trad. cast. de D. Bergadà, *La revolución intelectual del Renacimiento*, Crítica, Barcelona, 1981.

A decir verdad, la cuestión es mucho más compleja. [...] En los orígenes no hallamos en ningún caso la conciencia histórica de estar gestando una renovación: la famosa «conciencia de renacimiento». No obstante, sí encontramos, modulada de formas muy diversas, la denuncia de una crisis en profundidad: la rebelión, o los intentos de hacerla realidad, frente a una situación cultural insostenible. En sus inicios, la antítesis se configura como apelación a los «antiguos» contra los «modernos». Los «bárbaros» contra los que se combate en el siglo XIV, y ante los que se esgrime la obra de los clásicos grecorromanos, son los «modernos»: lógicos, físicos, teólogos, profesores de moda y famosos en las universidades francesas e inglesas (entre los autores escolásticos, el propio término «modernos» es de muy compleja delimitación). Así, ya en la polémica del siglo XII, eran «modernos» cuantos al estudio de los *auctores* tradicionales oponían el de las nuevas corrientes histórico-científicas, la *brevitas* de las *res* a la elegancia de las formas «retóricas». [...]

Por extraño que parezca, no se ha insistido como sería de desear en que para los diversos autores «renacentistas» la duración de la tenebrosa noche medieval llega a oscilar entre el siglo y el milenio. Para Domenico di Bandino, la luz se extingue en Occidente con Alain de Lille —con el *Anticlaudianus* para ser más exactos— y vuelve a refulgir con Dante. [...] Para Filippo Villani, el *abismo de las tinieblas* se abre, por culpa y avaricia de los césares, con la muerte de Claudiano, cerrándose con la aparición de Dante. Para Leonardo Bruni la noche medieval se prolonga durante siete siglos, desde la caída del Imperio, si bien el período más lóbrego a sus ojos será precisamente la era imperial hasta su crisis y el renacer las autonomías ciudadanas. Para Mateo Palmieri la edad de las tinieblas se habría prolongado ochocientos años, para Giannozzo Manetti novecientos (*per noningentos circiter annos vel demortuam vel sopitam*); para Valla, quien más que en las artes y la poesía fija su atención en la teología, el punto en que estalla la crisis lo marca Boecio. No es raro que se extienda el período oscurantista hasta alcanzar el milenio, y Flavio Biondo intentará encerrar en los mil años que van del 412 al 1412 un período histórico completo. De estas observaciones se desprende de inmediato que, a pesar de mantenerse constantes ciertas imágenes arquetípicas como luces-tinieblas, muerte-renacimiento, etc., no se está hablando de lo mismo cuando se hace referencia a un siglo o a un milenio. [...]

[Desde el siglo XII, en las escuelas, especialmente en las francesas, se desdeña a los *auctores* clásicos, las artes del lenguaje, las disciplinas morales, en favor de la lógica, la física, la ciencia aristotélica; y la nueva concepción de un mundo con frecuencia deshumanizado y fatalmente determinado —Dios es 'el motor inmóvil' antes que el 'Padre' de los cristianos— se difunde en una lengua cada vez más lejana de la elegante pureza antigua y más llena de fórmulas y tecnicismos. Pero la polémica contra esos planteos de los «modernos» escolásticos es ya frontal en Petrarca y no pocos coetáneos suyos.]

La tesis por muchos sostenida de que la naciente reforma humanística poseía únicamente un carácter retórico-literario, sin ningún propósito de actuar en cierta medida en los terrenos teórico y filosófico, menosprecia un dato básico, fundamental. A saber, la polémica se desplazó casi de inmediato y con plena conciencia a un ámbito general, contra una visión «filosófica» de la función de la lógica, contra un determinado modo de plantear los problemas del hombre y la sociedad, contra un modo de contemplar las relaciones entre ciencias morales y ciencias naturales, contra una presunta hegemonía de la «física». Sea cual fuere el origen de los fermentos de los primeros humanistas, no debe olvidarse cuán precisa fue su individualización del adversario a batir y su declaración de vínculos con el siglo XII, y a través de éste, con los *antiqui*. Su crítica está contra una concepción del mundo elaborada a través de la «lógica» y del lenguaje en que ésta se manifiesta y del que se sirve. La «poesía» que se defiende, y cuyo elogio se teje, es una teología poética del mismo tipo que la poesía filosófica de los pensadores del XII, los filósofos de Chartres y Alain de Lille. Ésta será la poesía del «teólogo» Dante. Las «tinieblas» no equivalen a una «barbarie» lingüística, si no es en tanto que una lengua no puede por menos de ser bárbara si expresa un pensamiento bárbaro. En resumen, no se trata de introducir una corrección «gramatical» o adornar con ribetes retóricos una teoría válida de por sí; se trata de oponer una teoría a otra teoría; se trata de refutar el reduccionismo de todas las artes, ciencias y filosofías a dialéctica. [...]

Llegados a este punto, podemos sacar algunas conclusiones. La primera rebelión contra la edad de las tinieblas y la ignorancia se planteó objetivos bien delimitados, incluso con referencia al tiempo. La época oscura comprendía el siglo XIII y parte del XIV; las tinieblas se concretaban en el logicismo y la física aristotelizante, con su

pretensión de invadir todo campo de la cultura. En contrapartida, y desde una perspectiva más «mana» de las cosas, se defendía el valor de la «poesía», por lo general entendida como «teología poética»; frente a los «modernos», se propugnaba un retorno a aquellos *auctores antiqui* que habían dominado el panorama durante el siglo XII. En otras palabras, se trataba de una edad de las tinieblas de poco más de un siglo de duración, caracterizada por una «barbarie» «dialéctica» y frente a la que se enarbolaban las banderas de los *auctores* y la teología de los Padres de la Iglesia. [La confluencia en un escenario común de fermentos de muy diverso orden y la gran obra mediadora de Petrarca dieron nuevo ímpetu al movimiento original y llegaron a cambiarlo de raíz.]

Cada vez se presentía con más fuerza la necesidad de establecer una reforma de la Iglesia, y ello en una atmósfera agitada por fermentos de renovación religiosa y de crisis política, entre las repercusiones del exilio del pontificado en Aviñón y las vicisitudes de Ludovico el Bávaro. Confluían, en una atmósfera generalizada de desconcierto y expectación, anuncios proféticos, esperanzas de palinogenia y previsiones «científicas» fundadas en una visión cíclica de la historia que se ajustaba al ritmo de periódicas revoluciones cósmicas. Se entretejían en las más diversas combinaciones ecos joaquimitas, temas herméticos e influjos astrológicos. Está a punto de perecer una época, el mundo decae, envejece, y muere toda una era para dejar paso a una ansiada *renovatio*. Roma, ciudad santa de la Iglesia y *caput mundi*, y la «sacra Italia», deben retornar a sus orígenes religiosos y políticos para hacer frente a la amenaza de los «bárbaros», tanto europeos como de fuera de Europa: godos, galos y orientales. El exilio aviñonés y las injerencias imperiales alimentan una polémica cultural y religiosa veteada de nacionalismos, mientras que la tensión ante la permanente amenaza que representa el mundo musulmán se entremezcla con posiciones antigálicas, antibritánicas y antigóticas. A mediados del siglo XIV la confluencia de la batalla cultural contra la barbarie de los «modernos» y el complejo de fermentos apuntado más arriba provocan una profunda transformación en el modo de contemplar, ya sea aquello contra lo que se revelaban, ya sea el mismísimo sentido de la rebelión. Y así fue como la *ignorantia* de poco más de un siglo se transformaba en un milenio de tinieblas, mientras que los «lógicos británicos» quedaban vinculados a las hordas bárbaras que habían arrasado el Imperio romano. Así

fue como la *renovatio* quedó transfigurada en nacimiento de un nuevo Adán y en reunificación del género humano bajo el signo de una paz universal. [...] Ahora, lo «antiguo» y su «renacer», la *reformatio* y la *renovatio*, se transforman en idealidades universales, con un peso que no sólo trasciende los confines de todo conflicto literario, lingüístico y genéricamente cultural, sino también los de un resurgimiento nacional, para asumir una profunda resonancia pedagógica, metafísica y teológica universales. Los «antiguos» ya no son los viejos *auctores* tan caros a los hombres del siglo XII, sino los griegos, con su lengua y su poesía, con su filosofía y su ciencia, y Melancthon subrayará con acierto el decisivo peso que para el cambio representa la enseñanza del griego en Florencia. Pero junto a los griegos, los orientales y la sugerente invitación que representaban los textos bíblicos en sus versiones originales, la apelación a las fuentes de la vida, la verdad y la luz, la reivindicación de la inocencia primigenia y la pureza natural en la unidad y la paz de un género humano indiviso. Constátase, no obstante, que se trata de temas que irán aflorando paso a paso, acentuándose en razón de los cambios concretos de horizonte, agostándose o aislándose según las vicisitudes, variando a un mismo tiempo la configuración de los objetivos a combatir, las tinieblas a disipar y los enemigos a vencer (la «nueva» Roma, la «nueva» Atenas, la «nueva» Jerusalén).

De ahí que varíe la duración de la edad de las tinieblas, pues en realidad lo que cambia es el carácter mismo de la edad de las tinieblas, y lo hace hacia posturas cada vez más radicales porque así lo hace la revuelta, su interpretación y los ideales y mitos que le acompañan en el viaje. De ahí los setecientos años de Bruni, los ochocientos de Palmieri, los novecientos de Manetti ¡y finalmente, el milenio! La «conciencia», aquella «conciencia» sobre la que tanto se ha insistido, no es más que la compleja elaboración y ampliación progresiva de una batalla cultural —y no sólo cultural— que, mientras condena una época, quiere precisar el objeto de condenación en todos sus aspectos y definir sus contrapropuestas; los patrones de medida quiere además ubicarlos, no sólo en el terreno de las ideas, sino también en el de las técnicas y las instituciones. Por consiguiente, no es tanto «conciencia» de cuanto sucede sino de lo que *debe* acaecer para que las luces acaben triunfando sobre las tinieblas. A un mismo tiempo, son deseos de determinar las causas de dichas tinieblas y de los monstruos que las pueblan, desde la barbarie del latín corrup-

to en el terreno lingüístico al declive de la educación ofrecida en el terreno pedagógico, desde la estupidez filosófica a la crisis religiosa (teológica, moral y política). La intervención de Lorenzo Valla en los tres puntos neurálgicos, lingüístico, filosófico y teológico, tiene un valor decisivo, y también le debemos una periodización destinada a consolidarse con el tiempo, la que hacía arrancar de Boecio y el aristotelismo latino el gran declive de la religión cristiana, con todas sus consecuencias. La batalla lingüística, las requisitorias contra los juristas o el ataque al legado constantiniano se convierten casi en corolarios de una revuelta religiosa que identifica la Edad Media y sus tinieblas con el abandono por parte de la Iglesia y sus sacerdotes del auténtico sentido del mensaje de Cristo. La filología bíblica, la discusión jurídica, la nueva «dialéctica», lo mismo que la nueva moral «humana» o la rebelión antitomista y, más en general, antiescolástica, extraen todo su vigor de profundas ansias religiosas, de la sentida necesidad de llevar a cabo una renovación radical. A finales de siglo, en clave hermética, Giovanni Pico esboza los rasgos del «nuevo Adán», mientras Giovanni Nesi, ferviente admirador de Pico y discípulo de Savonarola, anunciará el advenimiento del «siglo nuevo». Obviamente, cuando se cierra un milenio, el que transcurre del 500 al 1500.

De un lado, Vives y Erasmo, del otro, la batalla escolástica de los protestantes, definirán y perfilarán de modos diversos las tinieblas anticristianas del Medioevo, la larga noche vivida por la filología y la teología, el extravío de las ciencias y las *bonae artes*, la pérdida de la *humanitas*, y lo harán cargando el acento sobre uno u otro tema según les convenga. Vives escribirá: «con el tiempo, yendo siempre la humanidad de mal en peor, la ignorancia de griego y latín sumió en la máxima obscuridad a los siglos posteriores». Contra el carácter abstracto del saber escolástico [y en pro de conjugar práctica (*usus*) y teoría], he aquí la rotunda y espléndida afirmación de Pierre de la Ramée: «*philosophiae coniunctus usus, philosophiae dies est; a philosophia disiunctus usus, philosophiae nox est*».

Al iniciarse el siglo XVI ya se halla bien delimitada en sus trazos fundamentales la silueta del período de las tinieblas, de la edad del medio. Al difundirse fuera de Italia la nueva cultura, con la crisis y la polémica derivadas de la Reforma, con el avance turco hacia los confines del Imperio (otra entidad que «concluye» definitivamente), con las nuevas conquistas técnicas (por ejemplo, la imprenta)

ta), con los descubrimientos geográficos («siglo nuevo» y «nuevos mundos»), con la revolución copernicana (los «nuevos» cielos), cambia también de tonalidad la visión de los nuevos tiempos y su concreta relación con el pasado. Los orígenes se alejan para remontrarse hasta la inocencia de la primitiva edad de oro, se introducen nuevas subdivisiones dentro de los siglos oscuros y, por encima de todo, se habla con enorme insistencia sobre lo «nuevo», sobre la luz emergida de las tinieblas, sobre un mundo que se ha ampliado, sobre un universo que ha mudado el rostro.

PAUL OSKAR KRISTELLER

EL TERRITORIO DEL HUMANISTA

El humanismo reúne en sus aspiraciones y en sus logros la destreza literaria, la erudición histórica y filológica y la sabiduría moral: tres facetas que para nosotros son claramente distintas pero que para los humanistas eran inseparables. La destreza literaria podía hasta cierto punto aprenderse, y tenía una gran importancia a los ojos de los humanistas, puesto que servía para conseguir una expresión efectiva, tanto en el habla como en la transmisión escrita, en verso como en prosa, en latín como en las lenguas vernáculas, de cualesquiera contenidos, ya sea en el terreno de las ideas, de las imágenes, de los sentimientos o de los hechos. La sabiduría debe ir unida con la elocuencia, según gustaban de repetir muchos humanistas, y según decía Ermolao Barbaro polemizando con G. Pico della Mirandola. Estamos acostumbrados a la idea de que el estilo literario carece de importancia para el filósofo, el científico o el teólogo, en compara-

Paul Oskar Kristeller, «Los antecedentes medievales del humanismo renacentista», en *Ocho filósofos del Renacimiento italiano* (1964), trad. M. Martínez Peñaloza, Fondo de Cultura Económica, México, 1970, pp. 191-212 (193-206); pero el primer párrafo está tomado de «The Impact of Early Italian Humanism on Thought and Learning», en B. S. Levy, ed., *Developments in the Early Renaissance*, State University of New York Press, Albany, 1972, pp. 120-157 (126-127).

ción con la validez de sus ideas; podríamos mencionar muchas autoridades antiguas, medievales y modernas en apoyo de esta idea, la cual puede incluso resultar correcta. Se trata de una idea que puede ayudarnos a comprender la filosofía escolástica medieval (y Pico nos apoyaría), pero que nos impediría por completo comprender adecuadamente el humanismo italiano y su contribución al pensamiento filosófico o general. Además, según los humanistas, la elocuencia y el saber estaban inextricablemente unidos con los estudios clásicos, con la historia y la filología, pues los humanistas tenían la firme convicción de que tanto el saber como la elocuencia, tanto el contenido como la forma de los textos, dependían del estudio e imitación de los autores griegos y latinos antiguos. Y a la inversa, la profunda aspiración al saber y a la elocuencia, junto con la convicción de que ambos pueden aprenderse con el máximo provecho de los antiguos, daba a los estudios clásicos una relevancia que probablemente no han tenido nunca más, ni antes ni después. Me siento impulsado incluso a dar un paso más: el pensamiento de los humanistas es inseparable de sus intereses literarios y académicos, análogamente a como el pensamiento de los filósofos escolásticos es inseparable de su teología, o el de los filósofos del siglo XVII de su física. El pensamiento renacentista, por lo menos en su parcela humanista, es siervo de las humanidades, y no de la teología —como ocurría con algunas filosofías medievales— ni de las ciencias —como ocurre con buena parte de la filosofía moderna—.

Entender el humanismo renacentista o dar una definición satisfactoria de él no es tan fácil como podemos desear. Naturalmente, deberíamos empezar por descartar la noción contemporánea de humanismo que indica, de una manera más bien nebulosa, cualquier clase de hincapié en los valores humanos y en los problemas humanos. Gran parte de la discusión reciente sobre el humanismo renacentista ha sufrido por el uso consciente o inconsciente de las resonancias modernas del término, y el resultado ha sido una gran confusión. Sin embargo, aunque eludamos esta trampa, la dificultad sigue siendo bastante grande. En años recientes la controversia sobre el significado del humanismo renacentista ha sido casi tan compleja y confusa como la controversia sobre el Renacimiento mismo. Algunos historiadores han asociado el humanismo renacentista con ciertas ideas políticas, teológicas y filosóficas, y hablan de humanismo cívico, o de humanismo cristiano o religioso, o extienden el término para

incluir todo el conjunto de pensamiento y filosofía seculares producidos durante el período renacentista. Otros, siguiendo una tradición que se remonta al siglo XIX, han considerado al humanismo renacentista principalmente por sus contribuciones a la erudición clásica o al desarrollo de la literatura. Para complicar las cosas todavía más, el humanismo renacentista ha sido asociado con el paganismo o con el protestantismo o con el catolicismo, y en consecuencia se ha discutido si el humanismo fue reemplazado por la Reforma protestante y católica, o si cambió su complejidad como resultado de estos acontecimientos, o si continuó viviendo en su forma original.

La mayor parte de estas opiniones, si bien incompatibles entre sí y sujetas a crítica, parecen contener algún núcleo de verdad. No puedo entrar aquí en una discusión completa de ellas, pero sí trataré de presentar mi propia opinión sobre el tema. He tratado de encontrar una fórmula que hiciera justicia a la mayoría de los aspectos y realizaciones del humanismo renacentista, si no a todos, y al mismo tiempo, de aproximarme tanto como es posible a lo que el mismo Renacimiento entendía por el término *humanista*. Porque el término *humanismo* fue acuñado a principios del siglo XIX, pero el término *humanista* se remonta al siglo XV tardío y estuvo en uso común durante el XVI. A partir de los documentos del período, se manifiesta más allá de toda duda que el Renacimiento tardío entendía por *humanista* un maestro o estudioso de las humanidades, de los *studia humanitatis*. Porque el término *studia humanitatis* es aún más antiguo que el término *humanista*, que se derivó de él. Aparece en los escritos de autores romanos antiguos tales como Cicerón y Gelio, y eruditos del siglo XIV como Coluccio Salutati lo tomaron de ellos. En este uso antiguo, las humanidades significaban una especie de educación liberal, es decir, una educación literaria digna de un caballero.

En el siglo XV, el término *studia humanitatis* adquirió un significado más preciso y técnico y aparece en documentos escolares y universitarios, así como en esquemas de clasificación para bibliotecas. La definición de entonces de los *studia humanitatis* comprendía cinco materias: gramática, retórica, poética, historia y filosofía moral. En otras palabras, en el lenguaje del Renacimiento un humanista era un representante profesional de estas disciplinas, y nosotros deberíamos tratar de entender el humanismo renacentista principalmente en términos de los ideales profesionales, intereses intelectuales y produc-

ciones literarias de los humanistas. Es cierto que muchos humanistas renacentistas acariciaban el ideal de una persona universalmente educada, y Vives diseñó una enciclopedia de erudición sobre una base humanística más que sobre principios escolásticos. También es cierto que muchos humanistas, o sabios con una formación humanista, tenían fuertes intereses en otras materias, además de las humanidades, e hicieron contribuciones importantes a estas materias. Sin embargo, es importante darse cuenta de que el territorio doméstico profesional de los humanistas era un círculo de estudios bien definido y limitado, que incluía un determinado grupo de disciplinas y excluía otras.

Porque el Renacimiento había heredado de la Edad Media tardía un cuerpo de conocimientos altamente articulado y especializado. Los días de las siete artes liberales en que la suma total de conocimientos seculares podía ser fácilmente dominada por cualquier estudiante competente se habían acabado hacía mucho. Su lugar había sido tomado —después del tremendo aumento de conocimientos en los siglos XI y XII, de la introducción de grandes cantidades de textos científicos y filosóficos traducidos del árabe y del griego y del surgimiento de la instrucción avanzada en las universidades durante el siglo XIII— por un número de disciplinas especializadas que ya no estaban dominadas por las mismas personas y por tanto desarrollaron cada una su propia tradición distinta: teología, derecho romano y canónico, medicina, matemáticas, astronomía y astrología, lógica y filosofía natural y finalmente gramática y retórica.

Esta articulación de los conocimientos que caracterizó a la Edad Media tardía proporcionó el esquema de la instrucción todavía durante el Renacimiento, aunque sufrió una serie de cambios y adiciones. En otras palabras, si queremos entender la historia de aquellas disciplinas doctas que no pertenecían a las humanidades, tenemos que estudiar la teología, jurisprudencia, medicina, matemática, lógica y filosofía natural del Renacimiento sobre el fondo de las tradiciones medievales en estos campos, aun cuando todas estas disciplinas sufrieran algunos cambios importantes durante el Renacimiento, en parte bajo la influencia del humanismo y en parte por otras razones. Así la lógica aristotélica y la filosofía natural del Renacimiento están ligadas al aristotelismo medieval de la Edad Media, y lo mismo es verdadero de las demás disciplinas que acabamos de mencionar. Viceversa, si buscamos la continuación de la lógica o física aristotélica

medieval en el Renacimiento, tenemos que explorar el aristotelismo renacentista, algo que todavía no se ha hecho suficientemente. Cuando los historiadores de la ciencia afirman que el humanismo renacentista retardó el progreso de la ciencia en un siglo o dos, la observación está completamente fuera de foco. Es como decir que el progreso de la ciencia en el siglo xx es obstaculizado por la crítica literaria o por los filósofos existencialistas. El Renacimiento, como la Edad Media tardía, fue un período de intereses y tradiciones intelectuales diversificados y a menudo en competencia, y no podemos entender con propiedad a ningún pensador o movimiento a menos que los coloquemos firmemente donde les corresponde. [...]

Hemos puesto en lista los nombres de las cinco disciplinas humanísticas, pero podría ser bueno explicar los significados específicos de los términos como se entendían entonces, ya que a menudo difieren del uso ordinario de nuestro tiempo. La enseñanza de la primera materia, gramática, incluía —como ahora— las reglas formales que rigen el uso del lenguaje; pero además implicaba los elementos de latín que el escolar tenía que aprender como un instrumento preliminar para todos los demás estudios, ya que el latín seguía sirviendo como la lengua no solamente de la Iglesia, sino también de la erudición y de la instrucción universitaria, y de la conversación y correspondencia internacionales. Por tanto era de importancia vital para cualquier persona profesional poder no solamente leer latín, sino escribirlo y hablarlo. Más aún, desde la Antigüedad clásica ha sido tarea del maestro de gramática leer con sus estudiantes los poetas y prosistas romanos clásicos. Con el siglo xiv, el estudio de la poética empieza a separarse del de la gramática, y la gramática tiende a confinarse a un nivel más elemental. El estudio de la poética tenía claramente doble finalidad, como podemos ver en un gran número de documentos. Al estudiante se le enseñaba a leer y entender los poetas latinos clásicos, y al mismo tiempo aprendía a escribir poesía latina. Las dos tareas eran casi inseparables, porque la habilidad para escribir versos latinos se adquiría y desarrollaba a través de un estudio e imitación estrechos de los antiguos modelos latinos. En otras palabras, ninguno de los dos aspectos del estudio humanista de la poética se ocupaba de la poesía vernácula, y el concepto humanista de la poesía y del poeta estaba muy alejado de las ideas a las que el Romanticismo y las teorías modernas de estética y crítica literaria nos han acostumbrado. Cuando Petrarca fue coronado como poeta

en el Capitolio, el acontecimiento debe entenderse en términos de este concepto humanista de la poesía, como la sabemos por el discurso que Petrarca dijo en esa ocasión y por el diploma que le fue otorgado. Para los humanistas, el concepto de poesía, tal como hemos tratado de explicarlo, era de gran importancia. Durante el siglo xv, antes de que se hubiera acuñado el término *humanista*, a los humanistas se les conocía generalmente por el nombre de *poetas*, aunque muchos de ellos difícilmente merecerían la etiqueta para las normas modernas. Esta noción puede también ayudarnos a entender por qué la defensa de la poesía, uno de los tópicos favoritos de la literatura humanista primitiva, implicaba una defensa del saber humanista en conjunto.

No menos importante que la poética era el estudio humanista de la retórica u oratoria, y nuevamente los humanistas eran identificados a menudo como *oradores*, o como *poetas* y *oradores*, antes de que el término *humanista* hubiera entrado en uso. En cierto sentido, el estudio de la retórica era el estudio de la literatura en prosa como algo distinto del estudio de la poesía, y consistía de una manera análoga en la lectura e interpretación de los prosistas latinos antiguos, y en el ejercicio y práctica de composición de prosa latina a través de la imitación de modelos antiguos. En el estudio de la retórica, se insistía mucho en dos ramas de la literatura en prosa que tenían importancia y aplicación prácticas mucho más amplias que cualquiera de los géneros poéticos: la carta y el discurso.

En el Renacimiento, como en otros períodos, la carta no era simplemente un vehículo de comunicación personal, sino también un género literario que servía a una gran variedad de finalidades: informes de noticias, manifiestos o mensajes políticos, tratados cortos sobre temas eruditos, filosóficos u otras materias doctas, todo se vertía en forma de cartas. El humanista era un hombre entrenado para escribir bien, y cuando no escogía convertirse en maestro de escuela o universitario de su materia, la carrera más común y lucrativa que se le abría era convertirse en canciller de una república o ciudad, o en secretario de un príncipe o de otra persona prominente. En tales posiciones, su tarea principal era actuar como escritor fantasma de cartas privadas u oficiales, y sus servicios se valoraban altamente, ya que componía estas cartas en el estilo que el gusto de la época exigía, y así ayudaba a mantener el prestigio cultural y social de su patrón.

Casi de igual importancia práctica era el género literario del discurso.

Los historiadores han dicho a menudo que los humanistas componían sus arengas para mimar su vanidad personal, y así obligaban a sus auditores a oír a la fuerza sus enmarañados discursos. Esta opinión es bastante equivocada, aunque no desearía negar que los humanistas se inclinaban a ser vanidosos. Los documentos muestran que en el Renacimiento, y especialmente en la Italia del siglo xv, la oratoria pública era una forma favorita de esparcimiento comparable al papel desempeñado al mismo tiempo, o en otras épocas, por las representaciones musicales o teatrales, o por los recitales de poesía. Más aún, la sociedad italiana había llegado a establecer en una variedad de ocasiones un discurso obligado en el programa. Se requería un discurso para el funeral o la boda de personas prominentes, para una serie de ceremonias públicas tales como la investidura de un magistrado o la bienvenida que se daba a un distinguido visitante extranjero, y para ejercicios académicos tales como la apertura del año escolar o de un curso de conferencias y la otorgación de un grado, para no mencionar sino algunos de los géneros más comunes. No nos sorprendamos de que la literatura existente de discursos humanistas sea tan grande, y sin embargo, obviamente no representa sino una pequeña porción de lo que en realidad se compuso y se pronunció. De nuevo, el humanista era la persona entrenada para hablar bien y era requerido como un escritor de discursos que habían de ser pronunciados ya sea por él mismo o por otros. De aquí que se supusiera que los cancilleres y secretarios humanistas componían tanto discursos como cartas para sus protectores o patronos, y como se acostumbraba que un embajador iniciara su misión con un discurso público en nombre de su gobierno, a menudo encontramos a un humanista actuando, si no como el embajador principal, al menos como uno de los miembros subordinados de la misión.

La cuarta materia entre los *studia humanitatis*, la historia, había estado tradicionalmente ligada a la oratoria, y durante el Renacimiento también se enseñaba generalmente como parte de la oratoria. Los historiadores antiguos estaban entre los prosistas favoritos estudiados en las escuelas, y nuevamente la finalidad práctica de la imitación estaba encadenada al estudio de los textos. Se acostumbraba que los príncipes, gobiernos y ciudades comisionaran a un humanista para que escribiera su historia, y el trabajo del historiógrafo oficial a menudo estaba combinado con el de canciller o maestro de retórica. Después de mediado el siglo xv, esta práctica fue imitada por príncipes extranjeros, y encontramos a un número de humanistas italianos sirviendo a reyes extranjeros como biógrafos o historiadores oficiales, y algunas veces también como secretarios.

La quinta y última rama de los *studia humanitatis*, la filosofía moral, es en cierto sentido la más importante, y la única que pertenece al dominio de la filosofía. A su interés en la filosofía moral deben los humanistas ante todo su lugar en la historia de la filosofía, aparte de su obra como eruditos y escritores. Porque gran parte de la obra de los humanistas no tenía nada que ver con la filosofía, y gran parte del pensamiento filosófico del Renacimiento cae fuera del área del humanismo, como hemos tratado de definirlo. Por eso me resisto a identificar el humanismo con la filosofía del Renacimiento, como algunos eruditos se inclinan a hacer. Desde el tiempo de Petrarca afirmaban los humanistas que eran filósofos morales y algunos de ellos realmente ocuparon cátedras universitarias de filosofía moral, juntamente con las de retórica y poética.

Cuando los humanistas eran apremiados por los ataques de teólogos intolerantes a defender sus estudios, insistían en su interés por los problemas humanos y morales, y afirmaban que proporcionaban una formación tanto moral como intelectual a los jóvenes, una pretensión que también se expresa en el ambicioso término *studia humanitatis*. Por tanto, no debería sorprendernos encontrar una fuerte nota moralista en el estudio humanista de la historia y de la literatura antigua, y observar que los discursos y otros escritos de los humanistas están cuajados de máximas morales. Sin embargo, la principal expresión de este aspecto del humanismo se encuentra en el gran conjunto de tratados y diálogos morales que tratan una gran variedad de tópicos. Hay tratados sobre la felicidad o sobre el sumo bien, que se hacen eco de los sistemas éticos de filósofos antiguos, y sobre las virtudes, vicios y pasiones particulares. Otras obras tratan de los deberes de un príncipe, un magistrado o un ciudadano; de profesiones particulares y de las mujeres y la vida de matrimonio. Otros tópicos favoritos son la educación de los hijos; el origen de la nobleza; los méritos relativos de las diferentes artes, ciencias y profesiones, y de la vida activa y contemplativa; la dignidad del hombre y la relación entre fortuna, destino y libre albedrío. Los pareceres presentados en estos tratados son rara vez originales, a menudo interesantes y siempre históricamente importantes. De conformidad con los intereses de los humanistas, la preocupación por la erudición y elegancia literaria era por lo menos tan grande como la formulación de ideas precisas. Las opiniones personales y las observaciones de la vida contemporánea están entremezcladas con repeticiones o reafirmaciones de antiguas teorías filosóficas. Respecto al pensamiento antiguo, la tendencia era más bien ecléctica, y los humanistas tomaban ideas más o menos libre-

mente de muchos autores y escuelas. Sin embargo, también hay intentos importantes de revivir y adaptar las posiciones de autores o escuelas específicos. Incluso Aristóteles, a quien los humanistas tomaron de los escolásticos pero colocaron en un contexto diferente, tuvo sus admiradores y defensores, mientras que las opiniones morales de Platón y los neoplatónicos y de los estoicos, epicúreos y escépticos se discutieron más ampliamente y fueron apoyadas más frecuentemente de lo que había sido posible en centurias precedentes. Así el saber humanista, si no produjo un cuerpo de ideas sistemáticas, tuvo un efecto fermentador en el campo del pensamiento moral, y proporcionó un gran conjunto de ideas seculares que habían de influir en los siglos siguientes, y que de ninguna manera fueron eliminadas por la Reforma, como se cree tan a menudo. [...]

El resultado de estas actividades representa una combinación peculiar y única de intereses intelectuales que dejó su impronta sobre todo el período, incluso fuera del área de los estudios humanistas. La preocupación por los problemas morales y humanos, el ideal literario de elocuencia y poesía, el estudio erudito de los escritores clásicos que servían como modelos indispensables para la imitación, todos estos factores estaban combinados en la obra de los humanistas de tal manera, que los hilos separados son a menudo muy difíciles de desenredar. [...]

El lugar del griego en el humanismo renacentista es algo diferente del del latín, y algunas de las opiniones que están en conflicto acerca del saber clásico del Renacimiento se deben a la atención que los estudiosos han prestado ya sea a la erudición latina o a la griega del período. Después de todo, el latín como una lengua viva del saber y de la literatura se había heredado del Medioevo, durante el cual el estudio de la gramática latina y la lectura de por lo menos algunos autores clásicos romanos nunca habían sido interrumpidos desde los tiempos antiguos. En consecuencia, las innovaciones llevadas a cabo por los humanistas en el campo de los estudios latinos pueden parecer menos radicales, aunque sería erróneo subestimar sus vastas contribuciones: el intento de reformar el uso escrito del latín, de purificarlo de los usos «bárbaros» y de devolverlo tanto como fuera posible a la antigua práctica clásica; el gran aumento en el número de textos romanos antiguos que ahora se leían y estudiaban, se comentaban, se copiaban e imprimían; y la vasta producción de una literatura neolatina en poesía y prosa, en una gran variedad de géneros, que tuvo un éxito e influencia extremos en su propio tiem-

po y después hasta el siglo XVIII. [Con todo, a falta —con pocas excepciones— de precedentes medievales], en el campo de los estudios griegos la contribución humanista fue mucho más incisiva que en latín y se hizo sentir sólo durante lo que podríamos llamar la segunda fase del humanismo renacentista. Su resultado fue la introducción de la instrucción griega en las universidades y escuelas secundarias occidentales, y la difusión, estudio, traducción e interpretación graduales de todo el cuerpo de literatura griega antigua.

Los eruditos occidentales se familiarizaban ahora no solamente con escritos científicos griegos o con Aristóteles, sino también con los demás filósofos griegos, con los poetas, oradores e historiadores, y aun con una gran parte de la patrística griega. La Edad Media seguramente conoció a Virgilio y Ovidio, Cicerón y Aristóteles; pero nosotros estamos en deuda con el humanismo renacentista por el hecho de que también conocemos a Lucrecio y Tácito, Homero y Sófocles, Platón y Plotino. Sin embargo, importantes como eran estas contribuciones al saber griego, no tuvieron el alcance y la influencia de las innovaciones en los estudios latinos. Aun en el Renacimiento, menos gente sabía griego que latín, y menos todavía sabía griego tan bien como latín. En consecuencia, los autores griegos se difundieron más ampliamente en traducciones latinas o en ediciones bilingües (griego y latín) que en sus textos originales como tales. Más aún, los casos en que los humanistas occidentales intentaron escribir en griego fueron extremadamente raros, y la necesidad práctica de correspondencia griega desapareció en gran parte con la caída de Constantinopla en 1453. Así, el estudio de la lengua y literatura griegas tuvo desde el mismo principio un carácter mucho más puramente erudito que el del latín; carecía de la amplia importancia práctica y literaria que el estudio del latín siguió poseyendo durante varios siglos más.

A la luz de lo que he tratado de mostrar, se entenderá fácilmente cuando digo que la literatura producida por los humanistas está llena de ideas importantes, pero que no hay una sola idea filosófica o teológica, mucho menos una serie de ideas, que sea común a todos los humanistas del Renacimiento. Siempre que encontramos una opinión interesante en la obra de un humanista, debemos estar preparados para encontrar la idea exactamente opuesta defendida por otro humanista (o incluso por el mismo humanista en algún otro pasaje). Más aún, una gran área de la literatura humanística no es relevante para la historia de la filosofía de ninguna manera: por ejemplo, la poesía e historiografía de los humanistas, sus traduccio-

nes y comentarios, y gran parte de su oratoria. De aquí que todos los intentos recientes para definir el humanismo cívico o el humanismo cristiano puedan ser válidos para un grupo específico de humanistas, pero no puedan ayudarnos a entender el movimiento humanista en conjunto. Porque una gran cantidad de literatura humanista no es cívica, sino despótica, o sin relación con el pensamiento político; y una gran cantidad no es que no sea cristiana, sino que no tiene relación con la materia de la religión. El estudio de las humanidades se había hecho profesional como la jurisprudencia, la medicina, las matemáticas, la lógica y la filosofía natural lo habían sido por algún tiempo. Con excepción de aquellos escritos humanistas que tratan explícitamente de temas religiosos o teológicos, la literatura humanística es cristiana sólo en el sentido de que fue escrita por cristianos, justamente como Tomás de Aquino no es un filósofo cristiano —como E. Gilson quiere que creamos—, sino un teólogo cristiano y un filósofo aristotélico. Al hacer estas afirmaciones, no deseo implicar que el humanismo renacentista fuera pagano en modo alguno o anticristiano, como se le ha llamado a menudo. No se opuso a la religión o a la teología en su propio fundamento; más bien creó un gran cuerpo de conocimientos, literatura y pensamiento seculares que coexistieron con la teología y la religión.

JOSÉ ANTONIO MARAVALL

LA ÉPOCA DEL RENACIMIENTO

La historia, como todo conocimiento —de tipo científico, en un amplio sentido de esta palabra— no puede prescindir de conceptos de cierto grado de generalidad, conceptos categoriales que se aplican a un conjunto de hechos o datos y nos hacen entender éstos. A esos conceptos de conjuntos, que nos dan los datos articulados en con-

José Antonio Maravall, «La época del Renacimiento», en Pedro Laín Entralgo, ed., *Historia universal de la medicina*, vol. IV, Salvat, Barcelona, 1975, pp. 1-19 (1-2, 7, 9-10, 12-13, 17).

xiones, constituidas según una lógica de la interpretación, es a lo que hemos propuesto, en el terreno de la historia, llamar estructuras. El Renacimiento es el concepto de una estructura histórica, sin acudir al cual nunca captaremos cognoscitivamente unos siglos de historia europea y de historia universal.

Claro que, en atención a las concepciones historiológicas de nuestro tiempo, esa interpretación del Renacimiento ha de darnos cuenta de muchas cosas: de un cuadro de Piero della Francesca o de Rafael, de una escultura de Donatello o de Verrocchio, de un monumento arquitectónico de Brunelleschi o de Bramante, de un soneto de Ronsard o de Garcilaso, de una página latina de Erasmo o de Nebrija, pero también de la psicología de Vives, de la utopía de Moro, de la antropología política de Las Casas, de la anatomía de Vesalio, de los dibujos de Durero y de Leonardo, de las funciones bancarias de los Fugger, de la religiosidad de Rabelais y de San Juan de la Cruz, de la invención de la imprenta, de la artillería y otras armas de fuego, de los efectos de la corriente monetaria de los metales preciosos, de la generalización de la diplomacia, de los sistemas estatales de las grandes monarquías, de la empresa colosal de moldear todo un nuevo continente conformándolo según la cultura europea, de esa Europa, en fin, despegada en franca superioridad, según el modelo de un poderoso *take-off*, coincidente con todas esas y otras muchas novedades. Cualquiera de ellas, por separado, no nos dirían nada. Los emperadores Ming, en la China del siglo xv, promovieron grandes expediciones, pero no se corresponden con el sentido de los «descubrimientos» europeos en el xv y xvi; la pólvora y el papel, conocidos en Oriente, no suscitaron desarrollos o aplicaciones como los de la artillería o el libro, que tanta admiración levantan en el Renacimiento europeo, que fueron factores inspiradores de toda una nueva actitud porvenirista en la mentalidad de la época y que tan eficazmente contribuyeron a transformar la sociedad. No se integraron esos hechos semejantes, en otras áreas, bajo un esquema de «Renacimiento», porque éste se encuentra sólo en la amplia conexión de tantos y tantos elementos —los más de ellos heredados, algunos nuevos, pero todos con apreciable alteración en su recíproco entrelazamiento—, tal como en cambio puede observarse en la vida europea de una cierta época. Visto así, pues, el Renacimiento no puede reducirse a una limitada esfera de la cultura en un momento dado: el arte o la literatura; ni a un país, por muy relevante que

haya sido el papel jugado por éste: Italia, Flandes; ni siquiera podemos pretender encerrar entre dos fechas tal período, ya que, teniendo en cuenta la multiplicidad de elementos a considerar, sus relaciones se desbordan en antecedentes y consecuencias. [...]

Hemos de dar por descontado que ni aun dentro de esos límites [que para nosotros sitúan la fase más caracterizada del período entre 1450 y 1550], ni siquiera en las primeras décadas del siglo XVI, en ningún lugar de Europa encontraremos que todo lo que vemos es Renacimiento y nada más que novedad renacentista. De ahí la impropiedad de aplicar al conocimiento de la historia el método maxweberiano de los «tipos ideales», como en relación con el Renacimiento ha hecho A. von Martin, porque todo queda reducido a la pura abstracción de lo nuevo. Y lo cierto es que una estructura histórica encierra siempre una tan múltiple variedad de elementos que para entenderla hay que conservar en su ajustada conexión lo nuevo y lo heredado. Ello explica algo que ha confundido a más de un historiador del Renacimiento: la *mezcla de elementos «renacentistas» y «tradicionales»*, reservando —aunque ello no resulte demasiado justificado— el primer nombre para las novedades del tiempo. Esa mezcla, que nosotros preferimos reconocer como una coherente articulación en zigzag, característica de la realidad histórica, y que otros interpretan contrariamente como confusión, da lugar al insuperable carácter bifronte de las personalidades consideradas como más representativas del momento y que no por eso dejan de serlo. Pensemos en un Durero, a considerar como gótico y medieval en ciertos aspectos, como renacentista y caracterizado amigo de la Antigüedad en otros, al que podemos admirar como artista e ingeniero, y de quien se ha señalado su anticipada evocación de modos barrocos. ¿Es, acaso, esta variedad de caras cosa propia y exclusiva de Durero? Recordemos los ejemplos de Kepler, capaz de concebir una «física del cielo» y de acudir, para descifrarla, a formas de pensamiento de simbolismo tradicional; y de Marsilio Ficino, platónico y tomista (esto último, según E. Gilson); de Coluccio Salutati, clasicista y exaltador de los modernos; del Padre Las Casas, impregnado de escolástica y lleno de ideas de preilustrado; de fray Antonio de Guevara, que por estar en medio del Renacimiento resulta más barroco que medievalizante. [...]

Es significativo que haya sido la aportación de los cultivadores de la historia social y de la historia de la economía la que haya

transformado en su raíz la interpretación del Renacimiento. No queremos decir que esa transformación haya sido operada por tales historiadores, pero sí que su obra ha hecho posible una corrección y ensanchamiento del enfoque. Ahora se ha puesto de relieve el papel de profesiones y grupos sociales que antes se dejaban fuera y tal vez se ha reducido el que se venía atribuyendo a tanto personaje dedicado a las «humanidades» y que probablemente tuvo muy escasa influencia sobre la evolución de su tiempo. Con ello, el Renacimiento deja de ser un mero fenómeno del campo del arte o cultural o intelectual, para convertirse en una categoría histórica que hemos de aplicar en todos los terrenos de la investigación. Hay una economía del Renacimiento (Strieder, Mollat), una diplomacia del Renacimiento (Mattingly), un arte militar del Renacimiento (Pieri), una medicina del Renacimiento (Laín), una jurisprudencia del Renacimiento (Mesnard), una política del Renacimiento (Ercole, etc.). Y estamos a punto de suponer que para establecer el proceso histórico de la época, tiene probablemente más importancia que la retórica de Cola di Rienzo la invención y desarrollo de la contabilidad por partida doble. No deja de tener su sentido el hecho de que un mismo escritor sistematice esta técnica contable y componga una obra sobre la preceptiva artística del número áureo, como hizo Luca Pacioli. Por lo menos, es necesario reconocer, aunque sea sin negar tantos otros aspectos, que cuenta decisivamente y más que otras cosas ese espíritu de organización, de orden, el cual permite llevar adelante con favorables resultados una gran empresa, con todo lo que ésta representa de esfuerzo para cambiar las condiciones previas, o lo que es lo mismo, de novedad por la que se introduce en virtud del trabajo una transformación en las condiciones económicas, técnicas y sociales que venían dadas. Más quizá que unas epístolas en un perfecto latín, como ejercicio escolar —aunque ello no deja de tener su relevancia en los casos de Erasmo, Vives, etc.—, cuentan los miles de cartas salidas del escritorio de Simón Ruiz, y no hace falta ni referencias a las de los conocidos grandes negociantes italianos o alemanes. [...]

El Renacimiento es una cultura de ciudad: por quienes la producen, por sus destinatarios, por sus temas, por sus manifestaciones, es una cultura urbana. Coincide con un período de desarrollo pujante de las ciudades, en el orden económico y demográfico y, en cuanto a la esfera de la política, si ésta no se centra ya en ellas, de ellas salen

los grupos de la burocracia al servicio del estado. Desde esa crisis renacentista, se producirá tal efecto sobre la curva de la evolución demográfica que, en adelante, aunque en ciertas fases coyunturales especialmente favorables el aumento de población llegue también al campo, siempre será mayor en proporción el incremento en los ámbitos urbanos. El Renacimiento, que, por la circunstancia técnica de la reciente invención de la imprenta y las condiciones económicas expansivas en que ese hecho se da, es la primera cultura de un fuerte carácter libresco, necesitaba de la ciudad. El crecimiento urbano vino a ser una de las causas de la nueva cultura y determinó, en gran parte, los caracteres con que se presenta aquélla.

Pero por esto no debe entenderse, contra lo que algunos han querido deducir, que la explotación de la tierra pasara a segundo plano. Ni en Londres, ni en París, ni en Roma, durante el xvi, predomina una economía artesanal, sino que tiene más importancia económica el alrededor campesino. Si Florencia conoce un gran desarrollo bancario o Sevilla un gran auge mercantil, la economía agraria sigue predominando en todas partes, incluso en las tan evolucionadas ciudades italianas, sin más, a lo sumo, que alguna brevísima excepción. Ello da lugar a que, con una sensibilidad urbana, se viva con temas y recursos de una herencia agraria, desde la mitología y, en general, la iconografía artística, hasta en el campo de las ideas, como la vigencia del mito de los ciclos en la concepción de la historia o la estimación del trabajo esforzado en la vida económica que, contra lo que Heckscher supone, el mercantilismo hereda de la sociedad campesina. Claro que esto no quiere decir que no haya transformaciones estructurales importantes. El enriquecimiento, logrado en otras actividades, de burócratas, mercaderes, señores, da lugar, en grandes proporciones, a la compra de las tierras por los ricos de la ciudad, y con la separación entre cultivador y propietario, las formas de vida y de cultura agraria se alteran —algo de ello han observado N. Salomon en el área castellana y Heers en la región de Pisa—. Posiblemente, la concentración de rentas en las ciudades facilitó lo que pudiéramos llamar financiación del arte y de la cultura renacentistas. Economía dineraria y comercialización del campo no sólo aumentan las disponibilidades de riqueza, sino que proporcionan al hombre una esfera más extensa de movimientos e iniciativas.

Probablemente esta nueva situación se conecta con el carácter «dinámico y revolucionario» del siglo xvi, conforme lo ha calificado

un A. Weber, con esa renovadora, progresiva modernidad que atribuyera a esa época H. Hauser. [...] Retengamos en el xvi la idea de ese dinamismo; de ese su sentido renovador —que se impone, incluso, en la economía de los productos agrícolas (piénsese en lo que significa en la época la política cerealista)—; reconozcamos en él esa inclinación por los propios valores del tiempo presente; o esa apertura de iniciativas que la vida urbana lleva consigo. Añadamos, por otro lado, el testimonio de la conciencia incipiente de los males y vicios que el desarrollo de la vida en ciudad trae consigo. Quizá con esto último se relacionen las manifestaciones de un cierto pesimismo que tiñen también la imagen de la sociedad renacentista. [...] En otra ocasión [1966] hemos escrito:

Es cierto que la época que va de los *Discorsi*, de Maquiavelo, al *Leviathan*, de Hobbes, de *La Celestina* al *Criticón*, ofrece manifestaciones de un pensamiento pesimista en moral, en antropología, en política; pero no menos cierto es que esa época siente un franco entusiasmo por sí misma, por sus conquistas, por sus realizaciones. Si se compara con otras, se ve inclinada a reconocerse finalmente superior a todas. Conoce sus méritos y, aunque tenga conciencia de sus males, no deja de estimar en éstos el resultado positivo de un enriquecimiento cultural, económico, social, una acumulación de aportes que hace ascender el nivel de los tiempos.

Tal vez en la medida en que el grupo más directamente beneficiario de este movimiento ascensional sea el de la burguesía, se pueda llamar a ése que acabamos de enunciar un sentimiento burgués. Los procuradores de las Cortes castellanas de Valladolid, en 1523, muchos de ellos equiparables tipológicamente al grupo de los burgueses, coincidiendo con la opinión de Erasmo algunos años antes (carta entre 1515 y 1519), creen, uno y otros, encontrarse ante una nueva edad de oro. Tan infundado entusiasmo caerá pronto; pero, en medio de las lamentaciones constantes que levantan las guerras, los gastos principescos, el empobrecimiento resultante en ciertos sectores, etc., quedará siempre una valoración del presente que se sitúa sobre cualquiera otra edad. Y esto es un rasgo de Renacimiento en toda Europa. [...]

La imagen de «renacimiento» lo que ante todo implica es el renacer de los presentes, de los modernos. Renacimiento no quiere decir que vuelvan los antiguos, sino que de las cenizas del pasado

emergen, sobre todos los precedentes, los tiempos nuevos. Son los «hombres nuevos» los verdaderos protagonistas de esta renovación de la historia, los cuales podrán haber aprendido la lección de los antiguos y servirse de ella para su pristinación. Sólo algún humanista de segunda fila, tan mediocre como ineficaz, puede mostrarse sumiso y achicado ante los antiguos. Las grandes figuras representativas toman el parangón de los «antiguos» como motivo de emulación —a esta decisiva actitud hemos dedicado un anterior estudio [1967]—, considerando desde muy pronto que los presentes han sobrepasado el paradigma que la Antigüedad les ofrecía. De ahí que los representantes de una auténtica mentalidad renacentista —y no algunos vulgares profesores de gramática— piensen en medirse con los antiguos, emprendiendo en su tiempo alguna obra equivalente a la que aquéllos realizaron en su mundo, ya irremediablemente pasado, para demostrar plenamente que ellos y su tiempo presente valen más. Esta actitud, por el especial campo que se daba en España —nos referimos al incomparable escenario del Nuevo Mundo— es entre nosotros muy característica del siglo xvi: Fernández de Oviedo, el Padre Acosta, Sahagún, quieren compararse con Plinio y demostrar que tienen sus obras más interés, entre otras cosas, porque más interesante es la historia natural del Nuevo Mundo y más meritorias sus personales experiencias en tierra americana. Pero incluso en materias propiamente humanistas, Nebrija, en relación con la lengua, Juan de la Cueva, con el teatro, tuvieron la misma actitud. [...] Con «conciencia de avance o progresiva», las gentes de la época, esas gentes que desde comienzos del siglo xv empiezan a llamarse a sí mismas «modernos», viven un sentimiento de novedad que se extiende al área entera de la obra humana: a las ciencias, los inventos técnicos, la economía, la guerra, el Estado, el arte, la poesía, la filosofía, etc. La misma relación con la Antigüedad es vivida bajo este signo: conocerla, admirarla, para ir más allá. Es significativo que Vasari exponga una marcha de la pintura que va avanzando en un movimiento ascensional, esquema que se hace común a cuantos se ocupan de la materia (en España aparece en Francisco de Holanda, Céspedes, Pacheco, etc.). Hemos dicho, por eso, que Italia tenía un papel no menor en esta versión progresiva del Renacimiento. He aquí otro curioso dato: es en el prólogo a su traducción de la obra de arquitectura de Alberti donde el alarife Francisco Lozano expone un desarrollo evolutivo y progresivo de ese arte, diciéndose cómo

los hombres empezaron viviendo en chozas y cabañas, fueron luego inventando maneras nuevas de construcción e incorporando nuevos elementos a sus viviendas, hasta llegar a la perfección del arte de edificar que en su momento se conoce.

Sólo desde esta perspectiva se explica, con toda la importancia que posee, un aspecto del Renacimiento que siempre se cita, pero muchas veces sin darle la hondura que le corresponde. También aquí han sido los historiadores sociales los que han puesto en claro el relieve del tema. Hablamos ahora del *individualismo*. [...] Ese individualismo va de lo religioso a lo científico, a lo económico y jurídico, hasta las manifestaciones más banales de la vida social. El yo tiende a colocarse en el centro de todo sistema, presagiando una a modo de revolución copernicana que quedará consumada en la filosofía de Descartes. Pero desde el siglo XVI tiende a situarse como punto de partida, como instancia de comprobación, como centro de imputación de todo sistema de relaciones, con Dios, con el mundo, con los demás hombres. Así la experiencia personal se convierte en la suprema autoridad o, por lo menos, en la más eficaz y máximamente convincente que ese yo individualista puede reconocer. La teología, en Luis de Molina, parte del yo; la experiencia religiosa, en San Juan de la Cruz, igualmente (recordemos la inversión de términos que entrañan estas palabras suyas: «el primer paso para el conocimiento de Dios es el conocimiento de sí mismo»); en filosofía, son múltiples las frases que barruntan, con mayor o menor aproximación, el *cogito* cartesiano; en el campo de los conocimientos científicos, inspira la lucha contra el argumento de autoridad y la apelación a la razón y a la experiencia personal —en geógrafos, físicos, naturalistas, etc.—; en literatura aparece (no sabemos si primero en Inglaterra o en España, esto es secundario) la narración en primera persona; en economía rige el mismo individualismo, subraya Strieder: la «libre concurrencia», en que empieza a crear el mercader burgués, es un principio correlativo al que venimos exponiendo; el régimen absoluto de la propiedad privada traduce un radical individualismo semejante, que el Derecho reconoce no menos en otros campos; y P. Mesnard ponía en la cuenta de la misma actitud de que hablamos, esto es, en la cuenta del yo, el banal ejercicio epistolar de los humanistas, como un fenómeno social de exaltación de la personalidad. Tal vez la más importante manifestación, más repleta de graves consecuencias de todo orden, que podemos señalar de ese individualismo, fue la difu-

sión del régimen de «salario», como modo de remuneración de las relaciones de trabajo. Ese cada vez más generalizado régimen salarial habituó al hombre a relaciones abstractas y cuantificadas, que potenciaron la tendencia al individualismo y recibieron de éste un apoyo definitivo para el futuro.

¿Fue este individualismo resultado de una real *movilidad social* en los siglos xv y xvi? J. Delumeau se ha hecho esta pregunta en su modernísima síntesis *La civilisation de la Renaissance* (1967). Reconoce la innegable presencia de una movilidad física u horizontal en muy considerable escala: una frecuencia en el desplazamiento de personas que alteró la estructura demográfica y trajo consigo unas importantes consecuencias económicas —reducción de la población en ciertas áreas, aparición de nuevos mercados, transformaciones en la demanda, incremento de operaciones de cambio y similares, etc.—; en España, con la emigración a América, este fenómeno tiene tal vez más importancia numérica que en parte alguna. En cuanto a una movilidad social vertical, o de paso de una clase a otra, la referencia que Delumeau hace a la aparición de un gran número de ricos nuevos es un dato imprescindible para entender el Renacimiento: las guerras, el comercio, el crédito, los comienzos de la colonización, influyen grandemente. En la España del xv son numerosos los testimonios de desplazamientos de fortuna y constitución de grupos de ricos nuevos —a los que la traducción del *Espejo de la vida humana*, de Sánchez de Arévalo (1491), llama «frescos ricos»—. También como en el resto de Europa, aunque probablemente con más fuerza y amplitud, se observa en España, crecientemente a medida que la centuria avanza, un estancamiento que, a fines de siglo, asegura el predominio a las economías más señoriales, acompañado de un considerable número de casos de ennoblecimiento. Estos contribuyen a mantener la fuerza de los estamentos privilegiados, con el incremento de su potencia económica, y si en toda Europa, al llegar a su término la época que consideramos, hay que aceptar, con Delumeau, que «el Renacimiento no ha provocado el triunfo de la burguesía en cuanto tal; al contrario, ha consolidado la jerarquía tradicional», no menos cierto es que de todas formas ese movimiento no pudo ser nunca una simple marcha atrás: las alteraciones operadas por el tipo de los recién ennoblecidos; los cambios en la economía de los señores que trajeron consigo la comercialización y, en general, las relaciones de mercado, relaciones precisamente que habían renovado y fortale-

cido esas economías; el vigoroso factor de la intervención económica y social del estado; las ya incontenibles modificaciones en la mentalidad de las gentes que los avances del individualismo había provocado, etc., dieron lugar a que la vuelta o restablecimiento de la economía agraria de estructura señorial no representara un puro y simple paso atrás, sino la aparición de una nueva sociedad y una nueva cultura. Ese final del Renacimiento aboca a la cultura del Barroco, al sistema de la economía mercantilista intervenida por el estado —con acierto o con mortal error, esto es secundario— y al régimen de la monarquía absoluta. [...]

Tal vez nada más adecuado para poner fin a esta exposición que trasladar el retrato moral y psicológico del hombre renacentista que Thámara, el traductor español de Polidoro Virgilio, nos dejó hecho en el prólogo de su edición:

Nuestro ánimo y entendimiento nunca se satisface de cosa deste mundo, nunca se harta, nunca se contenta, siempre está hambriento, siempre desabrido, siempre descontento, continuamente desea más, espera más, procura más. Y de aquí proviene que nunca haze sino inquirir, investigar, ymaginar y pensar cosas nuevas, inauditas y nunca vistas, y en la inquisición, invención y conoscimiento dellas, se macera y affige, hasta que al fin, acertando o errando, cayendo o tropezando, o como mejor puede, halla y alcanza lo que quiere.

Es difícil dar con otro texto que exprese con mayor vivacidad el drama histórico del Renacimiento.

ALEXANDER A. PARKER

DIMENSIONES DEL RENACIMIENTO ESPAÑOL

No hace aún mucho tiempo, solía negarse que el Renacimiento hubiera tenido gran repercusión en España. En buena parte, ello se debía a la gran simplicidad con que se oponía el humanismo a la Edad Media y a la Contrarreforma; pero también se debía a la consideración de que España era distinta del resto de la Europa occidental. Históricamente, la diferencia radica en el hecho de la conquista musulmana, de que desde 711 hasta 1492 algunas partes de la Península Ibérica pertenecieron al Islam y no a la Cristiandad. Aunque desde mediados del siglo XIII el dominio árabe se limitó al pequeño reino de Granada, entre Gibraltar y Cartagena, la presencia del Islam aún se dejaba sentir con fuerza en época del Renacimiento. En realidad, hoy hay una proclividad a explicar todas las diferencias entre España y la Europa occidental, tanto actuales como pretéritas, por la persistencia de los efectos del elemento semítico en su civilización. Pero, si bien es cierto que esta influencia fue profunda, es una exageración deducir de ello que la cultura española no es fundamentalmente europea. En efecto, España desarrolló un tipo peculiar de Renacimiento, pero con raíces en Italia, no en el Islam. Sin embargo, las diferencias entre Italia y España eran muy grandes, pese a que los contactos políticos y culturales entre ambas fueron bastante estrechos durante los siglos XV y XVI. El Renacimiento es el período en que España emergió como nación unida —aunque no centralizada—; en que se inició la expansión imperial en ultramar, y en que tuvo que asumir unas responsabilidades imperiales de otro tipo cuando, en 1519, su rey fue elegido sacro emperador romano con el nombre de Carlos V. La España renacentista fue una «potencia mundial» —la primera de los tiempos modernos— en un sentido que no podía aplicarse a ningún otro país en esa época. [...]

Alexander A. Parker, «An Age of Gold: Expansion and Scholarship in Spain», en Denys Hay, ed., *The Age of Renaissance*, McGraw Hill, Nueva York, 1967, pp. 221-248; trad. cast.: *La época del Renacimiento*, Labor, Barcelona, 1969 (1972^a), pp. 235-248 (235-245).

El reinado conjunto de Isabel I en Castilla, a partir de 1474, y de su esposo Fernando II (V de Castilla) en Aragón, desde 1479, marca una clara línea divisoria entre la España medieval y la moderna. Isabel falleció en 1504 y, nominalmente, le sucedió en Castilla su hija mayor Juana la Loca, cuyo esposo, Felipe I, gobernó hasta su muerte, acaecida en 1506. Entonces, Fernando fue nombrado regente de Castilla y gobernó ambos reinos hasta su propia muerte, en 1516. En realidad, estos cuarenta y dos años abarcan un solo reinado, el de los Reyes Católicos. Este reinado presenció la unificación de España, primero, por la unión de Castilla con los reinos de la Corona de Aragón a través del matrimonio de ambos soberanos; luego, por la conquista del último reino moro de Granada, en 1492, y, en fin, por la conquista de Navarra, en 1512. También presenció el descubrimiento de América, en 1492. Política, social y culturalmente, fue un período de vitalidad y renovación. A medida que la anarquía daba paso a la disciplina y se ponía a raya a los nobles rebeldes, el retorno al orden se manifestó como el fruto de la nueva unidad nacional, y los españoles conocieron el alborar de una nueva época.

Pero lograr la unidad no sólo consistía en agrupar bajo un solo gobierno diferentes estados con tradiciones distintas. España estaba desunida de un modo más profundo, pues era el único país europeo que albergaba tres razas y tres religiones. Los judíos habían prosperado bajo la tolerancia ilustrada de los árabes españoles. A medida que la reconquista fue empujando la frontera hacia el Sur, y que los judíos y los musulmanes fueron cayendo bajo dominio cristiano, la tolerancia y la protección oficial caracterizaron la política de los nuevos gobernantes, pues en las tierras conquistadas no se habría podido mantener la paz con una política de represión. Durante toda la Edad Media la tolerancia entre las tres religiones fue, por tanto, tradicional allí donde coexistían. Sin embargo, la religión había sido el único vínculo de unión entre los distintos reinos cristianos; tan sólo espiritualmente se mantenían unidos cuando luchaban por la cruz contra la media luna. Por tanto, la religión era la base lógica del nuevo espíritu nacional que mantendría unidos a Castilla y Aragón. Para conseguir la unidad religiosa, los Reyes Católicos decidieron proscribir las dos religiones extrañas. Fueron expulsados de los reinos españoles todos los judíos (año 1492) y todos los musulmanes (año 1502) que no quisieron abrazar el cristianismo. Antes de ello, en 1478, se estableció la Inquisición para asegurarse de que las conversiones de judíos —ya eran muchos los que se habían convertido, como medida de protección ante un creciente antisemitismo— no fueran tan sólo nominales. La Inquisición española no fue una prolongación del Santo Oficio (que nunca existió en Castilla), sino un tribunal de un nuevo tipo, órgano del Estado, no de la Iglesia.

Establecida para prevenir o extirpar la desviación herética de la ortodoxia católica entre los cristianos profesos, la Inquisición se convirtió en instrumento de una política de conformidad forzosa, a través de una persecución que nunca había caracterizado a España antes de su unificación. Este cambio estuvo dictado por motivos más políticos que religiosos. Al parecer, la uniformidad religiosa se consideró esencial para cimentar la unidad nacional, mediante la creación de una nación homogénea. A este respecto conviene señalar que la Inquisición fue el único instrumento de gobierno que rompió las barreras regionalistas; el Consejo de Estado que la gobernaba era el único que funcionaba con uniformidad en todos los estados que constituían «las Españas»; pese a la diversidad de sus parlamentos y sistemas administrativos, había una sola Inquisición.

La intolerancia y la persecución religiosa significaban que un elemento de reacción se oponía a los elementos ilustrados que penetraban con el Renacimiento. En la España cristiana, las profundas raíces del mahometanismo y el judaísmo crearon una situación social muy compleja, precisamente porque el Renacimiento infundía energía y vitalidad a la creación y consolidación de una nueva nacionalidad. No se hará justicia a España mientras no se comprenda que la Inquisición representó, en efecto, una política de «europeización», aproximadamente hasta fines del reinado de Carlos V. Por su misma naturaleza, la Inquisición actuaba contra la humanidad (y los españoles tardaron en comprenderlo), pero no actuó contra el humanismo.¹

1. [Tal opinión no es compartida por todos los estudiosos. O. H. Green [1969], así, juzga que «la obra de la Inquisición fue mucho más entorpecedora en el campo de la erudición e investigación» que en el de la literatura creadora, y al propósito recuerda que en 1556 Pedro Juan Núñez escribía al historiador Jerónimo Zurita que, si no fuera por el apoyo y la aprobación de éste, «la vida intelectual le sería imposible, pues los doctos tienen otros intereses y otros objetivos, “y lo peor es desto que querrían que nadie se aficionase a estas letras humanas, por los peligros como ellos pretenden que en ellas hay de, como emienda el humanista un lugar de Cicerón, así emendaría uno de la Escritura, y diciendo mal de comentadores de Aristóteles, que hará lo mismo de los Doctores de la Iglesia”». Precisamente —subraya Green—, «el caso más famoso que se conoce del siglo XVI y en que se ve la injusticia de la Inquisición contra un hombre de letras es el de fray Luis de León, el cual hubo de pasar cerca de cinco años en la cárcel por orden de los inquisidores. Se le acusaba de que en la exégesis bíblica prefería las interpretaciones de los rabinos a las del texto de la Vulgata, de que mostraba escaso respeto por ésta y de que se había atrevido a traducir al español el *Cantar de los Cantares*, de Salomón. Al fin se

El humanismo, en el sentido limitado de resurgimiento de los estudios clásicos, es la principal característica innovadora de la educación española durante el reinado de los Reyes Católicos. Pero la influencia de los clásicos no comienza aquí: existe un largo período de preparación que hace que, por lo que respecta a la literatura española —castellana o catalana—, resulte imposible separar un siglo xvi

le declaró inocente en punto a ortodoxia, y volvió a su cátedra en la Universidad de Salamanca. También tuvo dificultades con el Santo Oficio en 1584 otro insigne letrado, Francisco Sánchez de las Brozas: el sagrado tribunal hubo de reprenderle y amonestarle. Y sin embargo, en 1587 la Inquisición demostró tener suficiente confianza en su ortodoxia como para encargarle ayudase a una comisión a la que se había confiado la tarea de revisar el *Index Expurgatorius*. Entre 1593 y 1600 fue víctima nuevamente de las sospechas del Santo tribunal, que terminó por confiscarle sus libros y papeles en el año últimamente citado. El sabio murió el 5 de diciembre de 1600, antes de haber sido absuelto... Indiqué hace un momento que fray Luis de León se ganó aquellos cinco años de cárcel por su crítica textual de la Escritura y por su supuesta falta de respeto a la Vulgata de San Jerónimo —que constituía la manzana de la discordia entre modernistas y conservadores desde el tiempo de Nebrija—. A medida que avanzaba el siglo xvi se hizo cada vez más peligroso el abogar por la utilización de la ciencia textual rabínica en los estudios de la Biblia: testigo de ello, el *Proceso criminal contra el hebraísta salmantino Martín Martínez de Cantalapiedra* (editado por M. de la Pinta Llorente, Madrid, 1946). Mucho más destacado por su gran erudición fue Benito Arias Montano († 1598), autor precisamente de un *Index Expurgatorius* (1571) en el que se propuso salvar para la ciencia el mayor número de obras posibles. Arias Montano fue quien más contribuyó a que saliese a la luz la segunda Biblia poliglota española: la *Biblia Poliglota de Amberes*. Él corrigió la versión latina del Antiguo Testamento propuesta por Santes Pagnini; y su propia traducción latina del texto griego del Nuevo Testamento era tan buena, que se la reprodujo muchas veces en ediciones posteriores. Este “bel ouvrage”, como lo califica el *Dictionnaire de la Bible* de Vigouroux, honró a su autor, pero también le suscitó un enemigo en la persona de León de Castro, profesor de lenguas orientales en la Universidad de Salamanca, el cual lo denunció a la Inquisición. Arias hubo de presentarse en Roma para defender su causa; se le absolvió en 1580». Por otro lado, Green señala que, «en materias profanas, la Inquisición suprimió en su *Index Expurgatorius* de 1584 el cap. VII del *Examen de ingenios para las ciencias*, de Huarte de San Juan, y lo hizo aterrada por la novedad científica de sus enseñanzas. Según explicó Diego Álvarez a Huarte, todos los teólogos estaban de acuerdo en que la inmortalidad del alma se debe a su independencia del cuerpo, y así lo enseñaban como cosa sabida e indiscutible. Si se abría brecha en esta muralla, como parecía abrirla Huarte al insistir en el influjo que ejerce el cuerpo en la memoria y en el entendimiento —que son potencias del alma—, habría que rehacer todos los tratados escolásticos *Da Anima* y toda la psicología escolástica, y hasta el mismo catecismo habría de refundirse: todo

«renacentista» de un siglo xv «medieval». [En ese período, por ejemplo,] declinó el predominio cultural del clero. Los aristócratas feudales dejaron de ser guerreros para convertirse en caballeros ociosos, muchos de los cuales coleccionaron manuscritos, formaron bibliotecas particulares y cultivaron la literatura. El Marqués de Santillana, poeta de singular distinción, es un notable ejemplo de este patrocinio

esto a pesar de que su primera edición (1575) había contado con una aprobación eclesiástica entusiasta. La edición revisada salió en 1594».

Sin embargo, el profesor Green nota asimismo que «en general se procedía con bastante lenidad en la censura de libros literarios. Hemos observado, por ejemplo, que los tan denostados libros de caballerías podían circular con bastante libertad. La misma amplitud de criterio notó Gerhard Moldenhauer en la censura de las novelas picarescas. A una conclusión parecida llegó el profesor Gillet después de cotejar las ediciones originales de la *Propalladia* de Torres Naharro con la edición expurgada de 1573: las modificaciones no afectaban a la sustancia. Yo mismo hice ver que, a pesar de las sombras que arrojaba sobre la moralidad del clero, no se mandó expurgar *La Celestina* hasta 1640, y aun entonces se procedió a la corrección del texto con un criterio sumamente amplio: el inquisidor sólo se preocupó por ciertos pasajes que consideraba derogativos de los privilegios de la Iglesia como institución. Después de publicado el *Diálogo de las cosas ocurridas en Roma*, de Alfonso de Valdés (aparecido anónimamente ¿en 1528?), la Inquisición encargó a Pedro Olivar que lo examinase; éste no encontró en él ninguna idea herética, pero recomendó se lo retirase de la circulación por hablar demasiado claro, pues podría soliviantar a los ignorantes. En cambio, Jorge de Montemayor encontró dificultades de orden doctrinal cuando intentó publicar su *Cancionero espiritual*. Le dijeron que él no estaba bien preparado para escribir libros de espiritualidad y teología. La Inquisición de Toledo mandó retirar las obras poéticas de fray Pedro de Padilla y de fray Hernando del Castillo. En un caso se indica la causa: por la tendencia del autor a presentar las Horas Canónicas en lengua vernácula. Padilla redactó una solicitud pidiendo se nombrase una comisión para decidir las enmiendas que había que introducir».

«Cervantes —acota Green— marca el principio del nuevo siglo. A pesar de su indiscutible espíritu religioso, no se distinguió precisamente por su exceso de respeto; y sin embargo, apenas hubo de sufrir molestias de parte de la Inquisición. Ésta puso reparos a un pasaje de *Don Quijote* (1615) en el que se dice que las obras sin caridad son inútiles (II, 36). Era ésta una idea que se había asociado con los alumbrados y con el protestantismo, aunque en boca de Cervantes era sólo la expresión del carácter esencialmente erasmiano de su experiencia religiosa. En el capítulo I, 6, en que se refiere el famoso “escrutinio” de los libros de don Quijote, hay un pasaje del que parece traslucirse que Cervantes se daba cuenta de la creciente suspicacia con que miraban las autoridades a Ariosto, aunque en realidad no figuraba *Orlando furioso* entre los demás libros de la biblioteca. Dice el cura: “Si aquí le hallo, y que habla en otra lengua que la suya, no le guardaré respeto alguno; pero si habla en su

de la erudición literaria. La secularización de la cultura, emparejada con el creciente interés por los clásicos —más como causa que como efecto—, fue el resultado natural de estas modificaciones.

Este interés por los clásicos, aunque muy real, no se puede denominar erudito hasta el reinado de los Reyes Católicos. La fama de la reina Isabel como protectora del saber atrajo a España a los humanistas italianos, y a uno de ellos, Pedro Mártir, a la corte misma.

idioma, le pondré sobre mi cabeza". Cuando observa el barbero que él posee un ejemplar del poema de Ariosto en italiano, pero que no puede entenderlo, el cura replica enigmáticamente: "Ni aun fuera bien que vós le entendiéades". Esto parece demostrar que el control social de la literatura amena en el siglo XVI influyó poco en el desarrollo de ésta. Por lo que hace al teatro, la censura se hizo mucho más severa a partir de 1600. Escritores de la altura de Quevedo y de Tirso de Molina tuvieron sus roces con la Inquisición, pero no era cuestión de fe, sino de decencia. Si queremos elegir una objeción típica contra la literatura creadora en general, podemos seleccionar la del moralista Alejo de Venegas: en su informe sobre los *Coloquios satíricos* de Antonio de Torquemada, observa que el diálogo pastoril es más propio de académicos que de pastores, y que las advertencias del autor contra el amor encierran muchas trampas en las que de hecho aprenden los ignorantes las artes de hacer el amor. Afirma Venegas que no se debiera abrirle los ojos a la gente sencilla con ese tipo de lecturas, que les enseñan a hacer cosas que nunca hubieran hecho si se les hubiera dejado en su ignorancia; por tanto, no debiera imprimirse la obra de Torquemada sin refundirla a base de las observaciones hechas sobre el manuscrito. Así, aunque el censor no prohíbe se publique el libro, lo desaconseja. Las correcciones, dice, no son muchas, pero sí sustanciales —lo cual supongo quiere decir que la obra contenía ciertos puntos doctrinales teológicamente inaceptables—.

«En el poema de Juan de Mal Lara *La Psyche* —advierte aún el profesor Green— tenemos una ilustración documental del pánico que podía causar en los estudiosos la posibilidad de incidentes semejantes [a los de fray Luis o Arias Montano]. En 1561 se sospechó de Mal Lara con ocasión de un episodio ocurrido en Sevilla, y que recordaba el "affaire des Placards" de París en 1534: y es que circularon ciertas octavillas dirigidas contra la Iglesia y especialmente contra el clero. Las sospechas cayeron sobre Mal Lara por una coincidencia puramente circunstancial, y fue que en otro tiempo había escrito unos versos en alabanza de Constantino Ponce de la Fuente, teólogo erasmista a quien se había acusado de tendencias luteranas y que había fallecido en los calabozos de la Inquisición en Triana. Entre el 7 de febrero de 1561 y el 14 de mayo siguiente en que se le absolvió, Mal Lara hubo de experimentar el más profundo abatimiento y desesperación de que es capaz un hombre. En el citado poema elogia a su esposa, María, por la fe y fortaleza que demostró durante su proceso, en el que dice de sí mismo Mal Lara: "estuve en aquel término de verme / sin hacienda, sin vida, ni honor y alma, / de no ser ya en el mundo más entre hombres"» (pp. 522-527).]

El primer nombre importante de la erudición clásica es el de Antonio de Nebrija (1442-1522), que ocupó varias cátedras en Salamanca desde 1476 hasta 1513, cuando se trasladó a la cátedra de Retórica en la nueva universidad de Alcalá. Consideraba como objetivo de su obra «desterrar la barbarie de España», con lo cual se refería al propósito de elevar el conocimiento y uso del latín al nivel de la pureza clásica. Su *Gramática latina* y su *Diccionario latino* se convirtieron en instrumentos básicos. [...] Arias Barbosa (fallecido en 1540), desde su cátedra de Salamanca, hizo por el griego lo que Nebrija había hecho por el latín. La primera gramática griega se publicó en 1538, y otras siete, obra de distintos eruditos, se sucedieron a intervalos hasta 1600: al contrario de lo que solía creerse, no declinó el estudio del griego durante el reinado de Felipe II. Los principales sucesores de Nebrija y Barbosa fueron Hernán Núñez de Guzmán (1475-1553) y Francisco Sánchez «el Brocense» (1523-1601). Ambos ocuparon cátedras de griego en Salamanca, y ambos editaron muchos textos latinos y griegos; el último fue, además, teórico y crítico literario, y también publicó muchos tratados eruditos tales como *Minerva, sive de causis linguae latinae* (1587), que se consideró como obra básica en Europa durante dos siglos, siendo reeditada constantemente con nuevos comentarios.

El gran mecenas del humanismo durante el reinado de los Reyes Católicos fue el arzobispo de Toledo y primado de España, cardenal Francisco Jiménez de Cisneros (1436-1517). Presenta éste un notable contraste con los grandes prelados del Renacimiento italiano, pues antes de que la Reina lo llamara a ocupar un alto puesto, era un fraile franciscano observante, de humilde origen, hombre santo y austero, y reformador práctico de la vida eclesiástica. Una vez nombrado primado, puso su mayor empeño en reformar las costumbres de indisciplina y relajación que, en este campo —especialmente entre las órdenes religiosas—, abundaban tanto en España como en otras partes. Isabel había adoptado enérgicas medidas para acabar con la anarquía social, y Cisneros las emuló en el ambiente de su propia jurisdicción. [...] Cisneros comprendió que estas medidas no llegaban a la raíz del problema y que, en última instancia, la reforma religiosa tenía que ser fruto de una reforma en la educación. Así, aunque no era un erudito, se convirtió en el máximo protector individual de los nuevos estudios. En este aspecto siguió los pasos de su predecesor en Toledo, el cardenal Mendoza, el cual, en 1479, había

fundado el Colegio de Santa Cruz en Valladolid. Este colegio es uno de los primeros edificios renacentistas (1486-1493) de España y, en este caso, el estilo se importó de Italia por el arquitecto Lorenzo Vázquez de Segovia. Originariamente era de tipo gótico, pero cuando Mendoza visitó el lugar quedó tan decepcionado por la falta de grandeza del edificio, que volvió a diseñarse y se reconstruyó. Por su parte, Cisneros fundó, en 1498, la universidad de Alcalá de Henares, la cual superó inmediatamente en prestigio e influencia a todas las demás universidades excepto la de Salamanca, que se convirtió en su mayor rival. El plan de Alcalá se orientaba hacia la filosofía y la teología, pero dando especial importancia a las lenguas y literaturas clásicas. En cuanto a los profesores, Cisneros deseaba lo mejor. Ofreció cátedras a Erasmo y Luis Vives, pero ninguno de los dos aceptó. [Pero convenció a Nebrija de que se trasladara desde Salamanca.]

Ya desde sus comienzos, la nueva universidad se asociaría con uno de los monumentos de la erudición renacentista, la *Biblia Poliglota Complutense*, llamada así por el nombre romano de la ciudad, *Complutum*, que los moros cambiaron por el de Alcalá. La orientación humanística de la mentalidad reformadora de Cisneros resulta evidente en su convicción de que la Escritura era la base de la teología, y de que la Escritura no se podía estudiar con propiedad sin la restauración de los textos auténticos. Por ello, encargó a un grupo de eruditos la preparación de los textos del Antiguo Testamento en hebreo, griego (Versión de los Setenta), latín (Vulgata) y, en cuanto al Pentateuco, también en arameo (Tárgum); y para el Nuevo Testamento, los textos en griego y latín. La impresión se comenzó en 1502 y se terminó en 1517, en seis grandes volúmenes, el último de los cuales contenía los vocabularios. Cisneros vivió bastante para ver terminada esta gran empresa, que bendecía como «un poderoso medio para la resurrección de la teología». Medio siglo después, Felipe II alentaría, y la erudición española llevaría a cabo, una empresa similar, la gran *Biblia Poliglota Antuerpiense* (de Amberes), de 1569-1572, bajo la dirección del exegeta y orientalista Benito Arias Montano (1527-1598); como era de esperar, ésta superó a la Biblia complutense en su *apparatus criticus*, mucho más extenso.

La orientación que Cisneros dio a los nuevos estudios coincidía con el tipo de reforma religiosa propugnada por Erasmo. Pero, antes de adentrarnos en este tema [vid. abajo, pp. 71-84], interesa considerar algunos ejemplos particulares del espíritu renacentista, selec-

cionados para indicar el alcance de este movimiento en España. La cultura no se limitaba a los maestros de las universidades. Por ejemplo, era típico de esta época el que un hombre dedicado profesionalmente a la administración municipal de una gran ciudad, pudiera ser al mismo tiempo un erudito con vastos conocimientos enciclopédicos. Éste fue el caso de Pedro Mexía (hacia 1499-1551), autor de la *Silva de varia lección* (1540), obra que fue muy conocida en el extranjero, sobre todo en Francia. Es una miscelánea de información científica, filosófica e histórica de un tipo «curioso», sacada de autores antiguos y de los humanistas italianos del siglo xv. Las tendencias de Mexía son humanísticas, en cuanto este autor exalta la dignidad del hombre y la nobleza de la razón, si bien —como su época en general— en las cuestiones científicas aún no es capaz de distinguir entre realidad y fantasía. Otro tipo de humanista fue Juan de Mal Lara (1524-1571), que en 1548 fundó en Sevilla un colegio en el cual enseñó él mismo. También presidió una especie de Academia literaria que fue el centro de la vida intelectual de la ciudad. No fue, en modo alguno, el único español que seguiría los pasos de Erasmo dedicándose a coleccionar proverbios, los cuales reunió en *La filosofía vulgar* (1568); pero fue el único que los utilizó como exposición de una «filosofía natural», glosando sus consideraciones sobre el mundo y los hombres y ordenándolas sistemáticamente; de hecho, consideraba los proverbios nada menos que como los orígenes del pensamiento. Es un ejemplo de la tendencia renacentista a la idealización: en este caso, la convicción de que la sabiduría puede extraerse de la gente común, cuya pura tradición la ha conservado, porque el pueblo está y siempre estuvo cerca de la naturaleza.

En filosofía, España nunca se caracterizó por una gran originalidad especulativa: sus pensadores más bien han pertenecido a escuelas de pensamiento ya existentes, cuyos principios han expuesto y desarrollado. Durante el período renacentista, tendieron a seguir el platonismo recientemente resucitado, o bien la tradición del escolasticismo aristotélico, que dentro de la Iglesia católica romana conoció una renovación, principalmente centrada en la España del siglo xvii. Este mismo resurgimiento se debió a una vitalización infundida por el espíritu crítico del humanismo. Francisco de Vitoria (1483?-1546), por ejemplo —una de las mentes más preclaras de su época— era un teólogo dominico, profesor en Salamanca, y rechazó la sutilidad dialéctica y toda argumentación basada en puras consideraciones me-

tafísicas, en favor del estudio de los problemas reales que planteaba la vida política y social contemporánea, a cuya discusión aplicaba los principios de la filosofía y la teología. Era un escolástico, pero al mismo tiempo fue uno de los fundadores del moderno derecho internacional. Incluso un teólogo como Melchor Cano (1509-1560), que demostró ser un conservador clerical en su vida pública, insistió en un retorno de la teología a las fuentes originarias y reafirmó el valor de la tradición y la autoridad de la Iglesia con un espíritu independiente y liberal. Entre los laicos, podemos citar dos pensadores como ejemplo de esta tendencia a ampliar los horizontes mentales y —dentro de ciertos límites— a independizarse de la tradición. Gómez Pereira (1500-1560) declara: «En no tratándose de cosas de religión, no me rendiré al parecer y sentencia de ningún filósofo, si no está fundado en razón. En cuestiones de especulación, no de fe, toda autoridad debe ser condenada». Ésta es una cita de su tratado filosófico *Antoniana Margarita* (1554), cuyo extraño título está compuesto por los nombres de sus padres. Fiel a este principio, abrió nuevos caminos al intentar deducir las ideas únicamente de los sentidos, y convertir el análisis mental individual de su propio proceso de cognición en el punto de partida de la especulación. Mayor fue la influencia de Juan Huarte de San Juan (1529-1588?), quien, en cierto sentido, fue el primero que propuso la especialización de la enseñanza. En la escuela observó que uno de sus condiscípulos era el mejor en latín; otro, en astronomía, y otro, en filosofía, y, más tarde, se preguntó por qué. Su *Examen de ingenios* (1575) estudia los distintos tipos de capacidad intelectual, a fin de determinar la especial aptitud que apunta hacia una excelencia en cada disciplina y, así, facilitar a edad temprana la elección de la profesión más adecuada. También especuló sobre la posibilidad de que los padres forjaran un genio creando un sistema de educación adecuado al «tipo» intelectual del niño. Esta interesante obra ejerció una influencia considerable en el extranjero, sobre todo en Bacon; casi dos siglos después, constituiría el tema de la tesis doctoral de Lessing.

En el mundo de las ideas, el optimismo, el idealismo y el humanismo del Renacimiento están muy bien representados en las controversias sobre la actividad colonial de España en el Nuevo Mundo. El principal promotor de la causa antiimperialista fue el fraile dominico Bartolomé de las Casas (1474-1566) que durante más de cincuenta años —en el curso de los cuales atravesó varias veces el

Atlántico— luchó sin descanso contra la esclavitud y la opresión de los indios americanos. Escritor infatigable, además de predicador, en una serie de libros y tratados propagó sus principios básicos: que la guerra es irracional y contraria a la civilización; que no debe emplearse fuerza alguna contra los nativos, pues incluso la conversión forzosa al cristianismo es reprobable; que la racionalidad y libertad del hombre exige que la religión y todo lo demás sólo se le enseñe mediante una suave y amable persuasión. Desde su cátedra de teología de Salamanca, Vitoria encuadró estos principios humanitarios dentro del contexto de un derecho internacional en su famosa lección *De indis*, explicada en 1539, que ha llegado hasta nosotros en forma de apuntes tomados por sus alumnos.

A los que alegaban que el rey de España, como sacro emperador romano, tenía derecho a dominar en todo el orbe —puesto que el papa había delegado en el emperador la jurisdicción universal temporal que le correspondía por derecho divino, como dirigente espiritual—, y que América, por tanto, pertenecía de derecho a Carlos V y, en consecuencia, no existía problema alguno de conquista injusta, Vitoria replicó que el papa no poseía jurisdicción universal de carácter temporal, y que aun suponiendo que la tuviera, no podía delegarla en el emperador ni en ningún otro gobernante; que, por tanto, Carlos V no podía fundar en estas razones la reivindicación de sus posesiones americanas, y que el derecho de conquista no justificaba tal reivindicación; que los indios eran seres plenamente racionales, libres por naturaleza, como todos los hombres, y que, por tanto, eran los únicos dueños legítimos del Nuevo Mundo. Sin embargo —continuaba—, había títulos por donde los españoles podían reivindicar legalmente la ocupación de esas tierras, y, al enunciarlos, Vitoria fue el primero en establecer los conceptos básicos del derecho internacional moderno. Toda la raza humana —enseñaba— constituye una sola familia, y la amistad y la libre comunicación entre los hombres, como hermanos, es regla del derecho natural. Está bien que los hombres de distintas naciones y razas comercien en paz entre sí, siempre y cuando no se perjudiquen mutuamente. Vitoria afirmaba así las libertades fundamentales de las relaciones internacionales: libertad de palabra, de comunicación, de comercio y de tránsito por los mares. Puesto que estas libertades son inherentes a la sociedad humana, los españoles tenían el derecho de ir a América y entablar relaciones comerciales y de otro tipo con los indios, con tal que no los perjudicaran física y políticamente; pero no tenían derecho —afirmaba— a declararles la guerra, excepto en defensa del derecho de la humanidad a la libre comunicación y el libre comercio.

En este plano de las relaciones internacionales, la guerra sólo está justificada si debe redundar en beneficio de la comunidad internacional en conjunto. Pero, naturalmente, el hecho de que los indios constituyeran comunidades subdesarrolladas, sin organización política ni medios de comercio, significaba que entre ellos y los españoles no se daban todas las condiciones para ejercer su natural libertad de comunicación; en consecuencia, Vitoria propugnaba el sistema de mandato, que establecía el derecho y el deber de un Estado —por propia iniciativa o por mandato de la comunidad internacional— de preparar a los pueblos atrasados para la soberanía en un plano de igualdad con los demás estados. Éstas eran las únicas razones por las cuales España podía reivindicar una misión colonizadora en América: «El dominio español debía ejercerse en interés de los indios, y no tan sólo en provecho de los españoles».

La causa opuesta, o imperialista, era defendida por Juan Ginés de Sepúlveda (1490?-1573), distinguido latinista e historiador, en su tratado titulado *Democrates alter, sive de iustis belli causis apud Indos*. Al regresar a España en 1547, después de un viaje por México y Guatemala, Las Casas descubrió que esta obra circulaba en forma manuscrita, e inmediatamente la atacó como perniciosa, a fin de impedir que se autorizara su publicación. Con gran indignación por parte de Sepúlveda, de hecho, se pronunciaron contra su publicación las universidades de Alcalá y de Salamanca. Como resultado de la furiosa controversia que siguió, Carlos V tomó la sorprendente decisión de ordenar que cesara toda conquista en ultramar hasta que un consejo especial, formado por teólogos y miembros de los Consejos de Estado, decidiera sobre la cuestión, que Sepúlveda y Las Casas debatirían ante él. Las sesiones tuvieron lugar en Valladolid, durante 1550 y 1551. La causa de Sepúlveda era consecuencia de su negación de lo que había postulado Vitoria, o sea, un derecho universal internacional que uniera a todos los pueblos. Para él, en cambio, sólo las naciones civilizadas podían tener una concepción del derecho y la moral; los pueblos incivilizados, incapaces de comprender estos conceptos, no podían tener derechos morales. Las razas inferiores debían ser gobernadas por las superiores, y esta doctrina de la aristocracia nacional implicaba una doctrina del servilismo natural. Basándose en la autoridad de los antiguos griegos —en particular, de Aristóteles—, Sepúlveda afirmaba que los pueblos inferiores, como los indios americanos, eran esclavos por naturaleza, y que redundaba en su propio interés el ser conquistados y gobernados por razas superiores. Las naciones civilizadas tenían el mandato natural de someter a las naciones incivilizadas; si estas últimas se negaban a someterse voluntariamente, la guerra contra ellas era moralmente legítima. Por ello, Sepúlveda defendía el derecho a la conquista y la esclavitud. Contra esta teoría del imperialismo, Las Casas reiteró ampliamente una doctrina que puede resumirse en esta frase suya: «Hoy

día no existe ni puede existir nación alguna, por bárbaras, feroces o depravadas que sean sus costumbres, que no pueda ser atraída y convertida a todas las virtudes políticas y a toda la humanidad del hombre doméstico, político y racional». Esta impresionante afirmación es un ejemplo del idealismo y la fe en la humanidad característicos del Renacimiento. Debe observarse que en esta controversia, el reaccionario era el humanista clásico, que se aferraba a los conceptos del pasado, mientras que el apóstol de la ilustración era miembro de una de las órdenes religiosas estigmatizadas no hacía mucho por Erasmo como beatas y oscurantistas. No se ha conservado la decisión del Consejo de Valladolid; los historiadores han deducido de ello que tal vez no fuera concluyente. Sin embargo, el hecho es que nunca se permitió la publicación de *Democrates alter*, mientras que Las Casas continuó sin impedimento su actividad propagandista.

Las controversias sobre América son un signo del progresismo liberal que informaba el espíritu de muchos eclesiásticos españoles durante la primera mitad del siglo XVI. El resurgimiento de los estudios clásicos, que en España nunca constituyó un fin en sí, sólo era un aspecto del movimiento general de revitalización y reforma en el ámbito de la educación, la vida social, la moral y, sobre todo, la religión. En este aspecto, la mayor influencia individual, posterior a las reformas eclesiásticas de Cisneros, fue la de Erasmo, [cuya condena, sin embargo, tras un cuarto de siglo en que el humanista holandés despertó entusiasmos, odios y polémicas,] sobrevino con el fin de la segunda fase (1552) del concilio de Trento. No se había llegado a ninguna reconciliación ni compromiso entre protestantes y católicos, y era evidente que ello ya no sería posible. La necesidad de escoger entre Lutero y Roma desmoronó el movimiento erasmista. Para España no cabía duda en cuanto a la elección. En consecuencia, se persiguió a los pequeños núcleos protestantes que se habían formado en su suelo, y el camino emprendido fue, una vez más, el de la unidad religiosa —ahora, dentro de la misma Cristiandad—, lo mismo que lo hicieran Fernando e Isabel sesenta años antes. Puesto que del concilio de Trento surgió un catolicismo reformado —aunque no en el sentido protestante—, no es correcto considerar el período de la historia española que le siguió como un período de «reacción», en el moderno sentido de la palabra, por más que sí fue francamente conservador. Comenzaba la Contrarreforma y, en este terreno, había terminado el Renacimiento. Sin embargo, España estaba en el umbral

de la máxima vitalidad y actividad creadora en materia de religión —especulación teológica, literatura espiritual, misticismo, arte—, pero este espíritu creador se inscribía dentro de unos límites más estrechos que los que el Renacimiento señalara al principio. Con Erasmo, en España murió el espíritu de tolerancia, y ello supuso una pérdida enorme. Pero en cuanto a la profundidad del sentimiento religioso no se perdió nada; la piedad de Erasmo es reprimida, fría y carente de imaginación comparada con el ardor exaltado de San Juan de la Cruz, el calor humano de Santa Teresa o la visión poética del platonismo cristiano de Luis de León. La literatura de los erasmistas españoles resulta superficial en comparación con la gran literatura posterior. El factor que más influyó en esta transformación religiosa fue la nueva orden de la Compañía de Jesús, fundada por San Ignacio de Loyola (1491-1556), una de las máximas figuras religiosas de la historia de España. Los jesuitas prolongaron gran parte del movimiento humanista dentro y más allá de la Contrarreforma, no sólo al dar a España una larga sucesión de eruditos casi en todos los campos, sino también al incorporar en sus escuelas los estudios clásicos a la educación religiosa católica.

[La idealización del amor humano, traducido en términos religiosos implícitos o explícitos, como se aprecia ya en la poesía del siglo xv, en la novela sentimental o en el *Amadís*], cristalizó en la filosofía del neoplatonismo, la filosofía característica del Renacimiento que llegó a España procedente de Italia. Dos de las obras que sirven como ejemplo tuvieron gran influencia sobre la literatura española. Se trata de los *Dialoghi d'amore*, de León Hebreo (Judá León Abravanel), judío sefardita exiliado de España, publicada póstumamente en 1535, y del *Cortigiano* (1528) de Castiglione, que en su última parte contiene una exposición de la doctrina neoplatónica del amor. Platón basa su filosofía del amor en la elevación de lo material a lo inmaterial, elevación en la cual el espíritu es transportado por su amor a la belleza. A partir de la belleza de las cosas materiales, la mente pasa a la belleza de los cuerpos humanos; luego, a la belleza de la bondad; luego, a la belleza de las ideas, y luego, al conocimiento y amor de la Belleza Absoluta, que es Dios. Sobre esta base, los neoplatónicos renacentistas establecieron una concepción del amor humano ideal, atribuyéndole aún mayor importancia y un papel más relevante que el mismo Platón; para ellos, el hombre

progresa en y a través del amor humano, desde el plano físico al espiritual, pasando por el nivel intelectual.

Castiglione y Bembo desarrollaron el concepto del llamado «amor platónico» (que no aparece en absoluto en Platón), según el cual un hombre supera la sensualidad cuando su razón le hace comprender que la belleza es tanto más perfecta cuanto más apartada está de la materia corruptible. A través de este conocimiento, el amor se transforma en un afecto casto y platónico, que es la unión exclusiva de la mente y la voluntad de ambos amantes. Este mutuo afecto conducirá a ambos a la contemplación de la belleza universal y, por tanto, a la contemplación de Dios, que Castiglione expresa en términos de misticismo cristiano. Para Hebreo, la belleza tampoco reside en la materia, que es esencialmente fea; la belleza de las cosas materiales consiste en las ideas que configuran la materia. De modo que, si bien la belleza física impulsa a la mente a amarla, ese amor sólo es bueno si induce a la mente a amar la belleza del espíritu. La belleza física de un cuerpo no es corpórea en sí misma, es la imagen o reflejo de la belleza espiritual, y el alma humana debería aspirar a conocer y amar esta belleza esencial. Por ello, el amor a la belleza física es un paso hacia el objetivo final de unión con la belleza última, y única real, que es Dios. Así, la unión física de los amantes se puede trascender y superar en la unión de sus almas a través de la comunicación de su mente y la fusión de sus voluntades; y esta unión espiritual entre el hombre y la mujer conduce a la unión con Dios. Por tanto, para Hebreo, la naturaleza y finalidad últimas del amor humano son religiosas. No existe laguna entre lo humano y lo divino, sino una elevación natural.

Resulta difícil tomarse en serio como ideal moral de carácter práctico el amor platónico, tal como lo expone Castiglione, e incluso Bembo. Tras el culto y elegante modo de vida retratado en *El cortesano*, se oculta la afectación de una aristocracia satisfecha de sí misma, capaz de sancionar la frivolidad de unas relaciones platónicas con las esposas de otros hombres, rodeándolas de una aureola de misticismo religioso. Sin embargo, no ocurre así con Hebreo, cuya profunda sinceridad es indiscutible. Ello queda claro, sobre todo, en el tono de sufrimiento que impregna su presentación del amor humano, imbuida de una sensación de angustia subyacente, verdadero dolor existencial de no poder conseguir nunca, en esta vida, lo que la mente y el corazón humano se ven impulsados a desear; incluso el cuerpo se siente herido ante la imperfección del único amor a su alcance. Se trata de un tono religioso sincero y profundo, muy lejos de todo optimismo complaciente, y por ello Hebreo llegó a ejercer en España una influencia más profunda y perdurable que Castiglione. Este

tono de sufrimiento subyacente convierte su filosofía del amor en un puente entre el neoplatonismo y la forma de amor cortés del siglo xv,

Así, la filosofía del neoplatonismo sitúa el amor humano dentro del marco del amor divino y le da un valor espiritual, que es lo que intentaban hacer de modo muy confuso la poesía amorosa del siglo xv y la *Cárcel de amor*. El amor a la mujer es una etapa hacia el amor a Dios, y forma parte del amor a Dios; es una etapa que no queda atrás, sino que se integra. Se trata de una filosofía que, en efecto, idealiza y glorifica el amor humano hasta el grado sumo dentro de una concepción religiosa y teística de la vida. Como tal, al dar sanción filosófica al concepto de amor ideal, ofrecía una justificación para centrar los valores de la vida exclusivamente en el amor humano, sin considerar todos los demás valores humanos. [...] Pero, al mismo tiempo, este retorno a Platón también podía atraer (como ha ocurrido siempre con el platonismo) a otro tipo de mentalidad, aquella cuyos intereses y aspiraciones eran puramente religiosos; podía tener este efecto al subrayar que, en última instancia, el amor ideal era el amor divino, que la respuesta a la atracción de la belleza encontraba su plena realización en la aprehensión y contemplación de Dios. Así, el neoplatonismo podía apuntar en dos direcciones distintas: el amor ideal podía continuar siendo la principal preocupación de la literatura, pero ahora, por decirlo así, a dos niveles distintos en vez de uno solo.

[Si bien los teólogos platónicos de la Contrarreforma atacan directamente la literatura humanista secular], al mismo tiempo continúan y llevan a su punto culminante la filosofía en la cual se basaba el concepto de amor ideal. En ellos, la doctrina platónica encuentra su plena realización en el amor divino, sin dejarse arrastrar por una ilusión ideal de amor humano espiritualizado. Un ejemplo representativo es *La conversión de la Magdalena* (1588), obra del fraile agustino Pedro Malón de Chaide (fallecido en 1589). Es un tratado sobre el amor; de hecho, la primera parte constituye la exposición más clara y simple de la doctrina del amor platónico de toda la literatura castellana, en la cual Malón lo presenta como un movimiento cósmico circular que procedente de Dios llega a las criaturas, para regresar otra vez a Dios; este círculo ininterrumpido es el amor ideal. En esta primera parte de su obra, Malón es el platónico puro y, como tal, un hombre del Renacimiento; se convierte en platónico cristiano y

hombre de la Contrarreforma por su insistencia, después de esta primera parte, en que este ideal no está al alcance de todos, a punto de ser captado y absorbido sin dificultad. La tragedia del hombre radica en el hecho de que, puesto que en su naturaleza el espíritu se combina con la materia, se ve fuertemente impulsado a romper el círculo cósmico del amor, quedando anclado en un amor imperfecto e inferior. En su prefacio, Malón ataca a Garcilaso, el *Amadís de Gaula* y la *Diana*, por no advertir que representan un círculo roto. Por contraste, la figura de amante que propone es la histórica María Magdalena. Una prostituta arrepentida se convierte en heroína de amor como sustituta de Oriana y las pastoras de *Diana*. Por el hecho de haber sido una pecadora representa, a diferencia de las heroínas de ficción, la realidad de la experiencia humana; sin embargo, en su respuesta, a través del arrepentimiento, a la llamada de un amor superior, también representa el ideal. Por tanto, en la representación de la doctrina del amor platónico de Malón, lo que se subraya no es la búsqueda confiada de la belleza divina a través de la belleza de la mujer, ni la fe confiada en la naturaleza espiritual del amor humano, sino la debilidad esencial de la naturaleza humana, debilidad que es tal que los hombres no pueden confiar en su capacidad natural para alcanzar lo divino, sino que sólo pueden buscar el amor a Dios a través de una súplica de perdón y piedad. De este modo, la literatura religiosa de la Contrarreforma hizo bajar el ideal del amor perfecto, conservando al mismo tiempo la visión del ideal: la unión del alma con Dios. Contrarrestó el humanismo idealista predominante, situando el ideal donde realmente le correspondía, en el reino de lo espiritual, y poniendo el acento sobre el mundo real, sobre la realidad de la naturaleza humana y sobre las obligaciones sociales y los deberes morales. En este último aspecto, la Contrarreforma influyó en la transformación de la literatura secular española, que era una literatura idealista y se convirtió en realista, y como tal conoció su período de mayor esplendor. La conservación del ideal del amor, espiritualizado, se encuentra en el movimiento místico de la Contrarreforma.

MARCEL BATAILLON Y EUGENIO ASENSIO

EN TORNO A ERASMO Y ESPAÑA

I. Desde la aparición de la Biblia Políglota de Alcalá hasta la de *Don Quijote*, el humanismo cristiano de Erasmo ejerció, del otro lado de los Pirineos, una influencia singularmente fecunda.¹ La historia del erasmismo español ilustra de manera impresionante el significado de Erasmo en la revolución espiritual de su tiempo.

Con él, el humanismo se propone como tarea restituir el mensaje cristiano en su auténtica pureza, y lograr la unidad de los mejores pensamientos humanos en torno a una *filosofía de Cristo* en que el hombre moderno pueda encontrar la alegría y la paz. Erasmo no es el profeta de un Renacimiento que venga a divinizar al hombre y a

I. Marcel Bataillon, *Erasmo y España* (1937), trad. A. Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México, 1966², pp. 802-805; pero los párrafos impresos en un cuerpo menor proceden de M. Bataillon, *Erasmo y el erasmismo*, trad. C. Pujol, Crítica, Barcelona, 1977, pp. 155-158.

II. Eugenio Asensio, «Los estudios sobre Erasmo, de Marcel Bataillon», *Revista de Occidente*, VI (1968), núm. 63, pp. 302-319 (313-318).

1. [«Simplificando para lectores apresurados las sinuosidades y altibajos del camino [de Erasmo en España], podríamos distinguir tres períodos. El primero va desde 1516, fecha de la primera versión española, de la primera cita de su nombre entre nosotros y de la entronización de Carlos V, hasta 1536, año en que muere Erasmo y sufren persecuciones los más apasionados erasmistas: es un período batallador en que los partidarios, escudados tras el nombre del Emperador y la protección de altas jerarquías eclesiásticas, traban combate en campo abierto y desafían la oposición de los mendicantes, exaltando la religiosidad del espíritu. El segundo período va de 1536 hasta 1556, data de la abdicación del Emperador y de la última impresión de Erasmo en castellano y en España (*Enquiridión*, Juan Ferrer, Toledo), o si se quiere, hasta 1559, año en que Fernando de Valdés, el Supremo Inquisidor, publica su devastador Índice prohibitorio, y Felipe II regresa a España: es un tiempo de erasmismo adaptado a las circunstancias españolas, lleno de cautelas y discreciones, que pone en el centro de sus meditaciones, más que el menosprecio de las ceremonias y la sublimación del espíritu, el problema de la justificación por la fe y del beneficio de Cristo. El último período, de erasmismo soterrado, que no osa confesar su nombre, se prolonga hasta fray Luis de León y Cervantes» (E. Asensio [1968], p. 307).]

prometer inhumanos triunfos a su intelecto y a su energía. Le basta con que el hombre, por mediación de Cristo, participe de lo divino y penetre así en un reino de amor y de libertad. De él se ha podido decir que fue «religioso por modestia». Por diferente que sea de un Savonarola o de un Lutero, está más cerca de ellos, gracias a su filosofía, que de los humanistas paganizantes.

Pero tal vez esto no sea mucho decir. Su obstinada negativa a elegir entre Lutero y Roma, su evangelismo enamorado de «paz» y de «unanidad», le hicieron representar en grado eminente, durante su ancianidad, y aún mucho tiempo después de su muerte, un cristianismo esencial, centrado en torno a la salvación por la fe en Cristo, pero sobrio en afirmaciones dogmáticas, en cuyo seno debían hallarse de acuerdo todos los cristianos. Al predicar al Cristo paulino, cabeza invisible de la humanidad, extrajo del cristianismo su más humana significación. Enseñó a los hombres a orar a un Dios que es el de los Salmos y el de los Evangelios, y que es al mismo tiempo un lazo divino entre todos los hombres, la promesa, para todos ellos, de una renovación divina. ¿No es éste, después de todo, el profundo sentido de la resurrección del misticismo paulino en la época del humanismo? ¿Justificación por sola la fe? Más bien fe nueva en la fe misma, y en el valor y en el amor que esa fe infunde. Llamamiento a las almas para que se liberen del formalismo y del temor servil...

Conviene detenerse un poco en los temas principales de reforma de la piedad a los que el nombre de Erasmo, sin convertirse en el de un jefe de secta, ha estado particularmente unido, y que fundaron su reputación de teólogo de punta a punta de Europa, sin distinción de católicos y de protestantes. Sería superfluo insistir en el más característico de todos estos temas: *el elogio del culto en espíritu*, con la desvalorización correlativa de las ceremonias, de las devociones rutinarias y sin alma, y del ritualismo de las observancias monásticas. Se trata, por así decirlo, de un tema central del *Elogio de la Locura*. Es el principal de los que movilizaron en Erasmo y en sus lectores las fuerzas aliadas del fervor y de la ironía. Este mensaje, para los historiadores del siglo xx, es el del *Enchiridion militis christiani*, libro demasiado olvidado en el xviii y en el xix, pero que en vida de Erasmo y durante los veinte años que siguieron a su muerte fue el libro erasmiano por excelencia.

Hay que detenerse un poco más en otro tema apenas menos importante, el que he llamado *evangelismo*, y que tiene como contrapartida la

desvalorización de la teología escolástica. Pues si ninguna de las manifestaciones positivas del retorno a la fuente genuina del mensaje evangélico es exclusivamente erasmiana, Erasmo desplegó en su fecundidad de «polígrafo» una variedad tal de estas manifestaciones que su nombre y el adjetivo *erasmianus* han quedado vinculados con toda justicia a este gran movimiento.

Un fenómeno muy erasmiano es el del auge de la enseñanza del griego, unido a la fundación de los colegios trilingües en Lovaina o en París. Pero, ¡cuidado!, si Erasmo está en la vanguardia de este movimiento, si lo representa de forma eminente, es porque su edición grecolatina del Nuevo Testamento va acompañada de un *Método* de teología que se funda en la misma Escritura, y de audaces *Annotationes* en las que no vacila en discutir las afirmaciones de los grandes escolásticos y hasta de los mismos Padres de la Iglesia. Un debate como el del *Comma johanneum*, [un versículo apócrifo introducido tardíamente en una epístola de San Juan (I, v, 7-8)], es un buen ejemplo de su voluntad de redescubrir el texto puro y su espíritu, disociando de él las glosas debidas a la intrusión abusiva de la dogmática.

Pero, después de evocar esta tendencia docta a reivindicar los derechos de la crítica textual (por muy insegura que aún pudiese ser la exégesis neotestamentaria de un Erasmo), hay que señalar también una exigencia no menos erasmiana de *popularización del Evangelio en todas las lenguas vernáculas*. La *Paraclesis* o *Exhortación* al estudio de las Sagradas Escrituras, añadida asimismo al *Novum Instrumentum*, formula en términos muy enérgicos el deseo de que la palabra divina proporcione la materia de canciones que canten el tejedor en su telar o el viajero por el camino. Estas canciones cristianas se advierte en seguida que son algo más familiar, más popular que los Salmos que el protestantismo convertirá en uno de los vehículos de su fe. No parece que Erasmo compartiera la opinión que apegó tan fuertemente a la Reforma a la lectura íntegra de la Biblia en lengua vulgar, incluyendo el Antiguo Testamento, que para él no fue un gran motivo de inspiración, y que no comentó, haciendo la salvedad de unos cuantos salmos.

En cambio, una manifestación típica del evangelismo erasmiano es el conjunto constituido por las *Paráfrasis* de las Epístolas, de los Evangelios, de los Hechos de los Apóstoles, es decir, de todo el Nuevo Testamento con la excepción del Apocalipsis. Erasmo aclara cuidadosamente el sentido literal de estos libros sin permitirse ningún excurso, ni crítico ni alegórico, y sin ningún afán de elegancia estilística. Esta elaboración del «pan evangélico» que respeta su sabor, pareció valiosísimo a los hombres de su tiempo. Y más aún que la nueva traducción latina intentada por Erasmo en su *Novum Instrumentum*, ayudó a los predicadores a rejuvenecer, a actualizar el contenido de los textos sagrados, en los que la costumbre

de las palabras inmutables de la Vulgata hacía correr el riesgo de embotar la atención de los cristianos. Es significativo que las *Paráfrasis* erasmianas fuesen recomendadas, por el lado católico por el beato Juan de Ávila en la primera fase de su apostolado de Andalucía, y adoptadas entre los protestantes por un Pellican, quien se tomó la molestia de dar una traducción alemana y de completar el volumen con una paráfrasis del Apocalipsis.

Otro libro de Erasmo que al parecer influyó mucho en los predicadores y que contribuyó a difundir una nueva opinión del cristianismo, fue su gran tratado de la predicación: el *Ecclesiastes sive concionator evangelicus* (1535). Cuando el canónigo de Valencia Jerónimo Conqués en 1563 es procesado por la Inquisición, se descubre que tenía ocultos numerosos fragmentos manuscritos del *Ecclesiastes*, que había sido prohibido en fecha muy temprana (en 1551). Evidentemente en esta obra encontraba un espíritu que le estimulaba en sus escaramuzas contra los predicadores rutinarios, necios o presuntuosos. Esta obra, terminada por Erasmo poco antes de su muerte, debió de integrar en su influencia póstuma una concepción esencialmente pastoral del clero, que le distingue de otros reformadores católicos, sobre todo de Clichtove, quien insistía en cambio en las «funciones sacrificiales» del sacerdocio. Un rasgo más por el que el erasmismo está en la línea divisoria entre el catolicismo y las confesiones que se separan de éste. El «buen pastor» o *concionator evangelicus* según Erasmo, como el «buen predicador evangélico» según Rabelais, se parece a un pastor protestante, al mismo tiempo que señala el camino a los esfuerzos de la reforma católica para sustituir por buenos pastores a los clérigos mercenarios e ignorantes. Hay que recordar también que el ideal pastoral del erasmismo es un ideal misionero. No se excluye que haya influido de un modo tácito en la naciente Compañía de Jesús, gran admiradora del apostolado de Juan de Ávila, y gran organizadora de misiones interiores en el corazón de los viejos países nominalmente cristianos que aún tenían tanto que aprender del cristianismo. Hecho aún poco destacado, el *Ecclesiastes* de Erasmo formuló también la exigencia misionera con respecto a pueblos lejanos recientemente descubiertos. Ahora bien, entre los franciscanos que organizaron las misiones de Nueva España, fray Juan de Zumárraga, primer obispo de México, en sus *Doctrinas* —que figuran entre los «incunables americanos» más antiguos (1543-1544)— se hace eco de la llamada de la *Paraclesis* en favor de la difusión de la Escritura en todas las lenguas; y aunque lo hace sin nombrar la obra que utiliza, poseía las *Opera omnia* de Erasmo: su ejemplar fue sin duda el primero que cruzó el Atlántico.

¿Cómo llegó este cristianismo erasmiano a florecer en España más brillantemente que en otras partes? ¿Cómo pudo la libertad religiosa, aliada a un fervor místico, expresarse tan vigorosamente en este país en que la Inquisición estaba consolidando su poder? El enigma no es insoluble. Hay que dejar aquí, seguramente, su lugar al destino. Pensemos en esa «rosa de los vientos» sobre la cual un ingenioso español [Ángel Ganivet] ha inscrito las grandes orientaciones de la política mundial de su patria. La elevación al trono de Carlos V significó de manera decisiva, para España, la irrupción del Norte, o la atracción del Norte. El saqueo de España por la corte flamenca, y la conquista de Carlos V por España; el rey-emperador, brazo secular de la ortodoxia en Alemania, pero en lucha con el papa y obstinado en proseguir su política de los coloquios de religión hasta el día en que, vencido, va a retirarse en Yuste: tales son las grandes imágenes con las cuales hay que asociar, en el orden de la cultura, la de un Vives adoptado por la ciudad de Brujas y la de un Erasmo ídolo de España. Tal es la coyuntura política en que viene a insertarse el movimiento erasmiano.

Pero no se explicaría la contribución española a la renovación cristiana del Renacimiento si se olvidara el legado oriental de la vieja España de las tres religiones. Una de las originalidades étnicas de la España moderna es la de ser la gran nación occidental que ha asimilado más elementos semíticos. Aquí se puede, al parecer, pasar un poco por alto la aportación árabe: ésta representó sobre todo su papel cultural entre el siglo XI y el siglo XIII. A fines del siglo XV el hecho cargado de consecuencias es la reciente cristianización de gran número de elementos judíos que ocupaban un lugar de primer orden en la burguesía comerciante, y que tenían lazos con la aristocracia. La Inquisición se instituye para vigilar la pureza de su catolicismo, y no tarda en extender esta vigilancia a los moriscos valencianos y granadinos, poblaciones rurales que distaban mucho de tener la importancia social y cultural de los judíos conversos.

Pues bien —y en esto no se ha puesto hasta hoy [1936] la atención debida—, los cristianos nuevos venidos del judaísmo constituyeron un terreno de elección para las nuevas tendencias morales y místicas que la revolución espiritual del siglo XVI oponía al formalismo ceremonial, y que se encadenaban, pasando por encima de la Edad Media, por encima también de los orígenes cristianos, con la tradición de los Salmos y del profetismo hebreo. Al mismo tiempo

que la Inquisición vigilaba sobre los conversos sospechosos de judaizar en secreto, y castigaba cruelmente a oscuras familias culpables de abstenerse de carne de cerdo, o de mudar de ropa los sábados, toda una porción selecta de clérigos de origen judío estaba luchando ardientemente, con Erasmo, en contra del «judaísmo» de las ceremonias, y predicando la libertad cristiana y el «dejamiento» a la inspiración divina.

Ciertamente, este iluminismo no fue patrimonio exclusivo de los cristianos nuevos. De ellos, sin embargo, es de quienes parece haber tomado su vigor. Si el injerto erasmiano prendió tan bien en el tronco español, se lo debe a esa savia. En todo caso, no se comprende la influencia de Erasmo, en este país por lo menos, si no es en el seno del iluminismo. El iluminismo atraviesa todo el reinado de Carlos V, anima en Sevilla y en otros centros urbanos una predicación religiosa que es la de un protestantismo en estado naciente, contribuye al auge de una espiritualidad más respetuosa de los dogmas y de los ritos, pero peligrosa todavía para ellos a causa de su intrépida interioridad: rico y confuso movimiento casi no tocado, entonces, por las intermitentes persecuciones contra el «luteranismo» o «iluminismo» que encubre.

Después de la derrota del Emperador, a raíz de la promulgación de los cánones de Trento, se lleva a cabo una polarización, lo mismo para España que para el resto de Europa, definitivamente dividida entre católicos y protestantes. La Inquisición sabe, desde ese momento, lo que tiene que hacer. Y lo hace inflexiblemente. Constantino, después de haber sido la gloria del púlpito sevillano, es quemado en efigie como luterano. Bajo la misma inculpación, Carranza, arzobispo de Toledo, pasa dieciséis años en la cárcel. Fray Luis de Granada tiene que rehacer radicalmente sus manuales de oración para que puedan escapar a la sospecha de iluminismo, de la cual no se verán libres ni Santa Teresa ni San Juan de la Cruz. Todo aquello que se ha convenido en llamar Contrarreforma en la España de Felipe II saca su vitalidad y su poder de irradiación de ese impulso iluminista que viene de la España de Cisneros a través de la de Carlos V. Nada tiene de extraño que Erasmo, intérprete de las mejores aspiraciones de la Prerreforma, haya sido adoptado por los alumbrados de Castilla; que el erasmismo haya hecho aquí las veces de Reforma protestante; que algunos de los más grandes espirituales españoles de la Contrarreforma —un Arias Montano, un Luis de León— le

hayan perdonado a Erasmo el *Monachatus non est pietas* en agradecimiento de las lecciones de interioridad que había dado a tantos religiosos.

La excepcional eficacia de los libros de Erasmo se debió a la agilidad y a la universalidad de su genio, servido a pedir de boca por la nueva técnica del libro. Cargado con los tesoros de la antigüedad cristiana y con todo aquello que la cristiandad podía reivindicar de la herencia grecorromana, Erasmo supo administrar esos bienes con asombrosa conciencia de las necesidades del mundo moderno. Le habló con el lenguaje familiar y serio que hacía falta para seducirlo. Fue sabio y edificante; refinado y popular. La imprenta, por vez primera desde que los hombres hacían libros, permitió a un escritor llegar en muy poco tiempo, de un extremo a otro de Europa, hasta inmensos públicos en que se contaban lo mismo reyes que artesanos.

¿Estaría España predestinada a sentir mejor que ningún otro país esta mezcla de ironía y fervor que caracteriza a Erasmo? Tal vez. España no fue menos sensible a las lecciones de reflexión crítica de los *Coloquios* que a las lecciones de misticismo paulino del *Enchiridion*. España concibió, al leer a Erasmo, la idea de una literatura a la vez festiva y verdadera, sustancial, eficaz para orientar a los hombres hacia la sabiduría y la piedad. Este ideal está presente en los diálogos políticos y morales de Alfonso de Valdés lo mismo que en el *Viaje de Turquía* del doctor Laguna. Hizo que la minoría selecta despreciara las pueriles y maravillosas ficciones de los libros de caballerías. Si España no hubiera pasado por el erasmismo, no nos habría dado el *Quijote*.

II. Corre por el mundo la idea de que las obras perfectas son estériles y las imperfectas fecundas. Pero ¿dónde está la historia perfecta, redonda como el universo de los eleatas? La más valiosa y acabada abrirá caminos que no sigue hasta el fin, interrumpirá, por secundarios u oscuros, argumentos apenas esbozados, sostendrá opiniones polémicas y en litigio. Cuanto mayor sea su riqueza informativa y el alcance de su hermenéutica, sugerirá más continuaciones tentadoras. En *Erasmo y España*, el problema que ha suscitado mayor volumen de pesquisas y mayores apasionamientos es el de los cristianos nuevos. Sin buscarlo, se le impuso [a Bataillon comprobar el importante papel de los cristianos nuevos en las corrientes espiritua-

les que se enfrentaban al formalismo ceremonial del mero culto exterior]. Una oleada de estudios de valor desigual, casi siempre mal avenidos con el rigor metódico y la investigación paciente, han demostrado la fecundidad a la vez que los riesgos de estas indagaciones. Riesgos inherentes al desborde imaginativo con que, sin bases sólidas, se anticipan deducciones hijas del deseo. Con peligro de incurrir en el mismo pecado, quiero insinuar tímidamente una de las causas porque los conversos se lanzaron a la lucha contra las ceremonias y el sobreprecio de las obras de devoción, alistándose entre los defensores de la justificación por la fe y de la religiosidad inspirada.

El *Lucero de la vida cristiana*, de Pedro Ximénez de Préxano (1493) es, sin duda, la más ambiciosa exposición de las creencias cristianas que se compuso en castellano y para uso de castellanos durante el reinado de Fernando e Isabel. Tuvo, hasta su prohibición en 1559, más ediciones que cualquier obra española de piedad entre la toma de Granada y la abdicación de Carlos V, Garcilaso de la Vega la poseía en su corta biblioteca toledana, y Diego de Uceda, el erasmista laico procesado en 1528, la mentaba para respaldar la antigüedad de las doctrinas que le censuraban como nuevas. Es, no cabe duda, un libro medieval pródigo en milagros apócrifos tomados de la guía de Tierra Santa, no exento de aquellas cuestiones tan sutiles como ociosas que indignaban a Erasmo y sus discípulos; verbigracia, si habrá machos y hembras entre los resucitados y si sentirán vergüenza de contemplarse desnudos. Pero fue concebido para la situación española, para adoctrinar a los cristianos, cuya ignorancia de su religión contrastaba con la instrucción que moros y judíos tenían de la suya. El *Lucero* se encara a menudo con los judíos, discute ampliamente la ley de Moisés, arremete contra los preceptos ceremoniales que da por caducados, afirma que en la ley de gracia «no avían de ser justificados e salvos los hombres por sus propias obras..., mas por la fe del salvador» (cap. 130), mientras que la ley de Moisés «no podía justificar salvo por obras, porque no contenía en sí salvo preceptos e prohibiciones. Pero la fe justifica por la gracia de Dios». Y ahora cabe legítimamente inferir: si el libro más difundido de la piedad española, vocero de la común mentalidad, reprochaba a los judíos sus ceremonias y su confianza en las obras, ¿qué cosa más puesta en razón que el que los cristianos nuevos, para señalar su distanciamiento del pasado y su adhesión a la fe cristiana, atacasen lo

que se estimaba distintivo y típico del judaísmo, es decir, las ceremonias y las obras, exagerando con fervor de neófitos los rasgos definitorios de su nueva creencia? Antes de separarme del *Lucero*, deseo anotar un curioso pormenor que lo liga a la literatura erasmiana. El capítulo 87 contiene —acaso con prioridad a cualquier texto redactado e impreso en castellano— la imagen paulina del cuerpo místico, predilecta de Erasmo y sus discípulos españoles, que Guzmán de Alfarache, en nombre de los pícaros, invocaría para recordar su igualdad sustancial con los demás miembros de la Iglesia de Cristo. El *Lucero* no desarrolla el aspecto social, sino la participación de todos los cristianos en la pasión y virtudes de Cristo, su cabeza.

Cuando un libro importante sigue una avenida central orillada de sendas laterales, no faltan críticos o admiradores que lamentan su derechura. El autor debería haber ampliado materias marginales por las que pasa rápidamente, en suma, debería haber escrito un libro diferente. Así Lucien Febvre, el eminente historiador, deploraba que Bataillon no expusiese el problema de las estructuras sociales sostenedoras del erasmismo, ni se preguntase, por ejemplo, en qué medida la economía condicionaba la meditación religiosa y la oración mental. Es imposible satisfacer tan extremas exigencias sin perder el sentido de dirección y la justa proporción: es imposible coordinar un libro inteligente sin renuncia a otros posibles y tentadores.¹

1. [«La más sensible deficiencia [de *Érasme et l'Espagne*] es lealmente reconocida por Bataillon en el prólogo nuevo [a la primera edición en castellano (1950) de la obra]: su gran libro no esclarece bastante las raíces medievales comunes a Erasmo y la religiosidad española, ni da justo relieve a la actividad misionera y revolucionaria de Juan de Ávila y los primeros jesuitas.» Así lo señala el propio Eugenio Asensio, en un estudio fundamental [1952], donde insiste en «cuántas aguas venidas de otros manantiales se confundían con la corriente erasmiana» y, como muestra, atiende a «subrayar el parentesco del erasmismo con tres linajes de espiritualidad: el biblismo de hebreos, conversos y cristianos viejos en la España de los siglos xv y xvi; el espiritualismo franciscano, y los gérmenes de renovación religiosa que por sendas diferentes nos llegan de Italia». A propósito de la segunda tendencia, por ejemplo, opina que «la vena franciscana es mucho más potente y caudalosa que la erasmista». En cuanto al tercer punto, escribe, para empezar: «No es el momento de repetir cuánto debe nuestro Renacimiento a Italia. A veces, parece más adecuado aplicarle el nombre de italianismo. El modo de asimilar los importados elementos, y sobre todo el modo de actuar las fuerzas que producen, interesan mucho más que la pedantesca enumeración de "influencias". Pero hay que seguir dando un lugar a éstas. Desde que lo acentuó Menéndez Pelayo, pasa como pleito

Por eso no echaré en cara a nuestro autor el que haya omitido casi enteramente el tema de Erasmo pedagogo, maestro de escolares y productor de los más influyentes textos de humanidades de la época, para concentrarse sobre el Erasmo maestro de piedad y espiritualidad. [...] Voy, a título de homenaje, a exponer dos interesantes casos de influencia erasmiana no mencionados en sus páginas. El primero constituye la más antigua imitación de Erasmo, y por añadidura del Erasmo osado, que yo conozco. El segundo, ejempli-

juzgado que nuestro renacimiento en la época de Carlos V es erasmiano, más que italiano. Algún epígono, como el benemérito Pfandl, ha llevado esta afirmación a extremos inaceptables. De otra parte hay en Italia —y aun en italianistas extranjeros como P. de Nolhac— un desmedido afán de llevarse a Erasmo para casa. En Alemania, I. Pusino ha exagerado —según los especialistas— el influjo de Pico de la Mirandola sobre el *Enquiridion*. De la deuda de Erasmo hacia Valla no hay para qué hablar: en Valla encuentra esbozado, aparte del método filológico, uno de sus grandes motivos: “Non exterior homo, sed interior placet deo”. Nada tiene, pues, de asombroso que algunos españoles, criados en Italia o en contacto con su literatura humanística, hayan compartido actitudes y gustos de Erasmo, hayan sido erasmianos *avant la lettre*. Sería curioso perseguir los rasgos comunes, no sólo en hombres más viejos que Erasmo, como Nebrija y el portugués Arias Barbosa, sino en casi estrictos contemporáneos, como Hernán Núñez, apasionado de San Jerónimo y de los refranes. Han pertenecido a idéntica generación, han respirado el mismo aire. ¡Qué difícil es discernir y separar estas naturales concomitancias! Los erasmistas mezclan sin escrúpulo su gusto por Italia y su gusto por Erasmo. Juan de Vergara compone versos macarrónicos a la zaga de Folengo. Alfonso de Valdés combina las reminiscencias de Pontano —tan poco querido por el autor de los *Coloquios*— con las de su ídolo, al componer el *Diálogo de Mercurio y Caron*. En el terreno religioso Italia, capital católica, irradia, a través del clero y de las órdenes, todas sus inquietudes, todos sus anhelos de renovación religiosa. La reforma de Savonarola, el platonismo de Egidio de Viterbo, la unión de la vida mística y la vida activa de barnabitas y teatinos, repercuten en España. Por último, en los momentos de tirantéz con el papado —saco de Roma, reforma curial, convocación del concilio—, España, que ha implantado su dominio en Italia, se siente un poco solidaria de la herencia gibelina, y la asocia, como Mercurino Gattinara, al movimiento erasmiano. Los maestros de Alcalá —y de Salamanca, que se los disputaba— deben bastante al humanismo de Poliziano y a la sabiduría de Pico de la Mirandola. España continúa, quizá más tenazmente que Italia, leyendo a Poliziano y adorando a Platón. Este humanismo florentino aspiraba a crear un tipo de hombre universal, versado en teología y filosofía, cosmografía y literatura. Los erasmistas, desconfiados como Sócrates de la especulación pura, no cultivaban las matemáticas ni la física que el ensanchamiento del mundo situaba en primer plano: la vieja generación les superaba en curiosidad desinteresada» (pp. 85-86).]

fica el hondo surco que dejó en la enseñanza, mostrando cómo la más vieja retórica en castellano ha entrado a saco en el almacén de Erasmo, ya extractando, ya modificando a la callada, ya adaptando a las necesidades nacionales y sustituyendo el canon de escritores latinos recomendado en Erasmo, por un canon de autores castellanos dignos de ser imitados.

[Así, en los *Triumphos de Locura* (hacia 1521), de Hernán López de Yanguas], el marco medieval —viaje del autor, encuentro con Locura cercada de vicios menores o subdivisiones personificadas, aparición final de Prudencia que ahuyenta a Locura y moraliza— sirve de molde a una nítida imitación del *Encomium Moriae* o *Elogio de la Locura*. El elenco de estados y profesiones [...] corresponde inequívocamente al elenco de Erasmo, si bien Yanguas ha eliminado a no pocos y añadido algunos de sabor hispánico, el estado de escuderos pobres. Locura de Yanguas proclama que es principio de vivir, que señorea las tres edades del hombre, igual que Moria de Erasmo. Enumera los principales estados y oficios que siguen su bandera, entre ellos los poetas como el autor, recuenta sus flaquezas, sin omitir las de los clérigos que toca rápidamente en dos estrofas de doce versos. Todo parece mera preparación o telón de fondo para satirizar a los teólogos y religiosos. Mientras la reseña de cada grupo suele llenar 24 versos, la de los teólogos abarca 72, la de los religiosos, 156. Sobre los teólogos repite las quejas de Erasmo, por lo que el holandés llamaba sus «sutilezas sutilísimas», y en especial por el abandono del Evangelio, pues prefieren «nombrar al sutil Escoto / y luego a Santo Tomás / y muchos doctores más». Las zumbas de los religiosos son más mordaces. Satiriza la ignorancia de los monjes que «se podrían bien llamar santos / si idiotas es santos ser»; sus cantos «y psalmos mal entendidos»; sus ociosas cuestiones «sobre contar bien los nudos / del cordón y del çapato»; su constante proclamar «uno, yo soy agustino, / otro, yo soy bernardino, / otro, yo soy carmelita... / que de llamarse christianos, / parece que se avergüençan»; sus ascetismos sin espíritu: «bien sé yo quien se alabó / que siempre peces comió; / otro contó mil millones / de ayunos y devociones». Ni siquiera falta la cara positiva, pues Locura afirma que Dios se reirá de sus reglas y ceremonias, preguntándoles por la caridad y la fe que les faltaba. Inútil seguir: bien claro está que se trata de una imitación del *Elogio*. El preceptor ambulante, el ríposo co-

plero, el mediocre dramaturgo se ha anticipado a todos en seguir y castellanizar a Erasmo.²

2. [«Erasmo y España —escribe el propio M. Bataillon en [1977], pp. 327 ss.— era una tesis doctoral, y en ella sostenía una tesis que en conjunto ha sido aceptada por los historiadores de la espiritualidad: la de que España, predispuesta por corrientes iluministas a comprender el espiritualismo del *Enchiridion*, había sido un país singularmente acogedor, bajo Carlos V, al evangelismo erasmiano y a su alegato en favor del culto en espíritu; que en España, donde la mayor parte de los miembros de las órdenes mendicantes se habían apresurado, al igual que los teólogos de la Sorbona, a acusar a Erasmo, una élite eclesiástica y monástica no había temido hacerse eco del “*monachatus non est pietas*” como un aviso contra todo formalismo petrificado, contra lo que Erasmo llamaba el nuevo judaísmo de las prácticas externas, y que este erasmismo había calado tan profundamente que existen huellas suyas hasta en la época de Felipe II, en maestros de espiritualidad de la reforma católica como fray Luis de Granada y fray Luis de León, y hasta en el autor del *Quijote*. Mis erasmistas españoles habían traducido al castellano, no sólo el *Enchiridion*, la *Paraclesis* y el *Modus orandi*, sino también una selección de los *Coloquios*, los *Silenos de Alcibiades* y la *Lingua*. Pero me parecían muy recelosos ante el *Elogio de la Locura*, obra de la que no se conoce [aunque sí parece que existió] ninguna traducción española antigua. Y sin duda yo ya me había resignado con excesiva facilidad a no descubrir al otro lado de los Pirineos una influencia apreciable de la *Moria*. Este libro audaz, que había escandalizado a los teólogos conservadores incluso antes de que se pudiera decir de su autor que preparaba el terreno al luteranismo, ¿no era natural que en España no pasase de ser una lectura reservada a una ínfima minoría? ¿Y acaso mis erasmistas no habían ratificado tácitamente la afirmación de Erasmo, en su carta a Dorp, de que la *Moria*, bajo una forma más irónica, más mordaz, venía a decir lo mismo que el *Enchiridion*? Para conquistar la Europa de su tiempo el pensamiento de Erasmo de Rotterdam no necesitaba de esa obra maestra de la paradoja y del humor en la que, desde el siglo XVIII, se funda casi exclusivamente la gloria de Erasmo. Ahora bien, en estos últimos años se ha percibido mejor la significación filosófica original de este libro irónico, y además hemos descubierto por fin rastros indiscutibles del *Elogio de la Locura* en España, y, como yo mismo soy más receptivo que antes a la fuerza singular del elogio de la locura por sí misma, donde se produce una turbadora amalgama de la necedad, de la enajenación mental y de la locura de la cruz, he prestado más atención a la idea de que la locura itinerante y comunicativa de don Quijote pudiera ponerse bajo el estandarte de la *Moria* erasmiana. De un modo más general me he preguntado si algunas de las geniales innovaciones de la literatura narrativa española, relato autobiográfico del ingenuo *Lazarillo de Tormes*, autonomía irónicamente concebida por Cervantes a sus dos criaturas literarias más ilustres, no podrían deber algo, o al menos emparentarse con la aparición de esa *stultitia* que Erasmo personificó para hacerle pronunciar su elogio en primera persona. En síntesis, el problema que

Los libros pedagógicos de Erasmo fueron, o directamente o a través de compendios y adaptaciones, frecuentados por maestros y alumnos. El de Rotterdam fue no sólo maestro de latinidad, sino de hispanidad a pesar suyo. Un soplo de su espíritu reanimó la enseñanza del estilo y composición castellana. El *De duplici copia* (1512) andaba en 1516 en las manos de Diego de Alcocer, fue dos veces reimpresso en Alcalá, sumariado y floreado por incontables maestros hasta el siglo xvii bajo el ojo benévolo de los inquisidores. Todavía en 1625, en su *De arte rhetorica* impresa en Sevilla con versos liminares de Góngora, el jesuita Francisco de Castro menciona entre los autores aprovechados a «Desiderius Erasmus, *De duplici copia verborum ac rerum*». Y esto a pesar de que Erasmo había utilizado la ejemplificación con fines de propaganda, dando máximas sobre la verdadera y falsa piedad, disertando contra la guerra y en favor del estado matrimonial. El muchacho aprendía de memoria, so capa de ejercitarse, puntos sueltos de la religión y hasta de la intimidad de Erasmo: por ejemplo, al ofrecer trescientas variaciones de la frase «Mientras viva te recordaré», injería no pocas en que recordaba su entrañable amistad por Tomás Moro. Entrar en detalles sería embarcarse en interminable travesía. Pero a lo menos daré un ejemplo de cómo el espíritu de Erasmo penetra en la enseñanza del castellano.

Fray Miguel de Salinas, el jerónimo aragonés, publicó anónima la *Rhetorica en lengua castellana* (Alcalá, 1541), que pretende con razón ser la primera en nuestra lengua. En ella, no contentándose con copiar a Erasmo y extractar abundantes trozos, aplicó las pautas del erasmismo a la composición de discursos, cartas mensajeras y otros géneros. Al principio se limita a ser una compilación de varios tratadistas con reiteradas infusiones de los textos pedagógicos del de Rotterdam. Claro es que al trasplantar un ejercicio, lo acomoda a las circunstancias españolas, mencionando, por ejemplo, las nuevas «comedias o farsas que hazen» y elogiando sus retratos al natural del enamorado o el rufián. A partir del folio 69 las consideraciones originales o personales se abren paso. Discute aquella extraña técnica de la memoria que dominó la cultura occidental desde Cicerón hasta

planteo hoy es saber si el legado de Erasmo en España podría estribar no sólo en una cierta actitud religiosa y moral, sino también en sugerencias literariamente fecundas de la única estructura literaria memorable que Erasmo creó, creación a la que en resumidas cuentas debe su inmortalidad de escritor.»]

el XVIII y que Pierre de la Ramée combatió: esta técnica se ayudaba de representaciones plásticas complejísimas de lugares o edificios, de artificios refinados que recientemente ha puesto en claro Francis Yates, *The Art of Memory* (Londres, 1966). Confiesa repetidamente que toma material de Erasmo, sin privarse de modificarlo a veces: verbigracia, al sugerir un ejercicio en pro y en contra de la virginidad, desvirtúa el de su modelo, porque Erasmo insiste en las ventajas del estado matrimonial y los inconvenientes del virginal, mientras Salinas recarga el encomio del celibato. Como la obra está destinada también a los que ni saben latín ni se proponen aprenderlo, al escoger los modelos de variación y abundancia, ha de echar mano de escritores castellanos: «Es muy bueno leer siempre en autores que escribieron bien en castellano, como es Torres Naharro, Hernando del Pulgar; y no es menos buena la *Comedia de Calisto y Melibea*, y otros. Especialmente son buenos algunos traslados de latín en romance, como *Marco Aurelio*, *Enchiridion*, de Erasmo...». Torres Naharro y Fernando de Rojas, en vez del Terencio tan recomendado por Erasmo, parecen ser sus modelos predilectos: hasta el predicador tendrá que imitar su arte insuperable en escenas tales como «si quisiese Pármeno quitar de la voluntad a Calisto el amor que tiene a Melibea; o Jusquino a Floribundo el amor que tiene a Calamita». Esta hispanización de Erasmo apunta al futuro en que la literatura nacional acabará viviendo en términos de igualdad con la grecorromana, y ofrece, a mi ver, más interés que la simple adhesión admirativa a los cánones del humanismo. El proceso de asimilación irá revelando la propia identidad.

Bataillon ha sabido trazar la cartografía de la espiritualidad española en un momento en que España se abría esperanzada a Europa. Ha explorado igualmente de la mano de Erasmo las provincias colindantes y esbozado un mapa de la cultura de la época. Hay, claro es, zonas oscuras, puntos insuficientemente aclarados. Pero mientras no surjan obras y explicaciones rivales dotadas de la misma coherencia, plausibilidad y a veces evidencia, nos veremos forzados a contemplar *sub specie Erasmi* muchos aspectos de la vida y cultura española del siglo XVI.

FRANCISCO RICO

HUMANISMO Y DIGNIDAD DEL HOMBRE EN LA ESPAÑA DEL RENACIMIENTO

En el otoño de 1520, el día de San Lucas, Juan de Brocar inauguró el curso académico en Alcalá de Henares pronunciando una *Oratio paraenetica*, una invitación panegírica a la gramática, ante el claustro y los estudiantes de la Universidad. [...] La *Oratio* tiene un propósito múltiple, perfectamente establecido: disertar sobre el valor de la gramática y sobre las demás disciplinas en cuanto inseparablemente unidas a la gramática, para mostrar, por fin, cuánto se equivocan quienes no estiman debidamente la una e intentan avanzar en las otras.

Según Brocar, la gramática —depósito de las tres lenguas de la Iglesia: hebrea, griega y latina—, la *res litteraria*, es tan esencial para los que estudian las cosas divinas como para los ocupados en las artes liberales, *libero homine dignae*. Si ella pereciera, perecerían todos los saberes que mejoran nuestra vida y se apagaría el esplendor de las letras sagradas que nos instruyen en la religión. Sin la gramática, por ejemplo, es imposible entender la Biblia, llena de alusiones y nombres cuya comprensión exige varia experiencia y universal lectura de los clásicos. Sin la gramática, resultan igualmente ininteligibles las ciencias que conducen a la acción y las que desembocan en la contemplación. Brocar presenta un impresionante repertorio de casos en los cuales la ignorancia de la gramática ha sido fuente de error para médicos, jurisconsultos, teólogos, incapaces de interpretar correctamente a Celso, el Digesto o las Escrituras. Ninguna disciplina *humanae vitae commodior*, ninguna más apropiada al hombre que la gramática. Los españoles superan a todos los pueblos en vigor de espíritu (*viribus animi*): ¿por qué habrán de dejarse vencer en ingenio y arte? Para conseguir la victoria, también ahí, el precepto de Brocar no ofrece dudas: partiendo de la gramática, hay que vincular

Francisco Rico, «*Laudes litterarum*: humanismo y dignidad del hombre en la España del Renacimiento», *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Centro de Investigaciones Sociológicas, Madrid, 1978, pp. 895-914 (896-898, 900-901, 905-907).

sapientia y *eloquentia*; leer a poetas, historiadores y dramaturgos; cultivar, en suma, la lengua latina, el *sermo latinus*, vía a todas las artes y todas las ciencias.

La genealogía y la posición intelectual de la *Oratio* se pueden averiguar fácilmente. Un dato anecdótico nos pone en seguida sobre la pista. La *prolusio* o lección de apertura del curso de 1520 era misión que correspondía a Antonio de Nebrija, *bonarum litterarum praesidium*; pero el maestro, inmerso en trabajos de mayor enjundia, confió el encargo al «praeceptor» de Juan de Brocar, y ese anónimo personaje se lo encomendó al jovencísimo discípulo. Brocar se preparó laboriosamente para la tarea; y el fruto de tal esfuerzo gustó tanto a Nebrija, que movió al padre de Juan («Arnaldus Guillermus, typicae artis vir dissertissimus») a imprimir la *Oratio* rápidamente.

No sorprende el entusiasmo del glorioso humanista ante la prímicia del aprendiz. Porque la *Oratio* está escrita bajo la inspiración esencial de Nebrija, refleja fielmente la actitud del Nebrija maduro y aun resume la trayectoria de Nebrija. Juan de Brocar es básicamente un portavoz, y, de hecho, la *Oratio* consiste en un mosaico de citas y reminiscencias tácitas de Nebrija. Definiciones y principios provienen, por ejemplo, de las *Introductiones* y de la *repetitio* segunda, *De vi ac potestate litterarum*; ilustraciones y fraseología se toman, entre otros, del *Dictionarium*, la *Apologia*, la *Tertia Quinguagena*, el *Lexicon* de Medicina, etc. Nebrija aparece ahí como modelo excelso del *grammaticus*, y ese título nobilísimo se le adjudica con las mismas palabras con que lo reivindicaba él y con una evocación, idéntica a las suyas, de la primera etapa de la lucha que sostuvo contra la barbarie, para expulsar «ex nostra Hispania caeterisque nationibus Ebrardos, Pastranas, Alexandros atque alios grammaticos litteratores» («los *Dotriales*..., los Ebrardos, Pastranas i otros no se qué apostizos i contrahechos gramáticos no merecedores de ser nombrados», había dicho Nebrija en castellano). Mas es sabido que a la primera etapa siguió el momento de plenitud, descrito por el propio Nebrija como una invasión en los dominios de otros saberes sin abandonar la perspectiva peculiar del filólogo (*tamquam grammaticus*). La cima de pareja empresa fue la compilación de una serie de vocabularios dedicados a la explicación o *enarratio* de textos de Derecho, Medicina y Sagrada Escritura. Pues bien, no otro programa expone Brocar: una vasta imagen de la gramática como clave de todas las disciplinas, de extraordinaria trascendencia para el Derecho,

la Medicina y los estudios sacros. Un programa que entronizaba la gramática en el corazón no ya de Alcalá (la Alcalá del *gymnasium* y de la academia bíblica), sino de la nueva cultura española.

Los más decisivos antecedentes o paralelos de la doctrina de Nebrija y Brocar se documentan con nitidez en Poliziano y Lorenzo Valla. Así, Poliziano había ofrecido una visión inolvidable del *grammaticus* (que no *grammatista* ni *litterator*) como el erudito consagrado a examinar y elucidar «todo género de escritores: poetas, historiadores, oradores, filósofos, médicos, jurisconsultos». Años atrás, en una página capital para Nebrija, Valla había cantado egregiamente el poderío del latín: en él se hallan «todas las disciplinas dignas del hombre libre», y cuando el latín decae, decaen ellas; por eso, desde el declinar del Imperio romano, «los estudiosos de la filosofía no han entendido ni entienden a los filósofos, ni los abogados a los oradores, ni los leguleyos a los jurisconsultos, ni los demás lectores los libros de los antiguos». De ahí la receta de Valla: la conversión del *ars grammatica* en núcleo de la actividad intelectual, desde los rudimentos hasta la teología y la exégesis de la Biblia.

No dudemos en llamar «humanismo» al común denominador en el pensamiento de Valla y Poliziano, Nebrija y Brocar, pese a la obvia diversidad de contextos. «Humanismo» es palabra moderna y se presta a empleos polémicos. «Humanista» es palabra de hacia el 1500, pero bastarda, vulgar, cargada incluso de sentido peyorativo y, por ello, poco usada por los mismos que recibían tal nombre corrientemente. Sin embargo, cuando menos para la España de Nebrija y Brocar, podemos aplicar la etiqueta de «humanismo» (aunque no sin distinguos) allá donde encontremos una valoración positiva de los *studia humanitatis*, las *litterae humaniores* o *politiores*, las «artes», «ciencias» o «letras de humanidad», «humanas». Tras esa valoración, bajo la bandera de tales sintagmas, el arrimo de Isócrates, Cicerón, Quintiliano, se alberga no sólo la profesión del «humanista», del experto en filología antigua, sino igualmente el ideal que justifica la figura del «humanista». Un ideal que propone como fundamento de toda educación la expresión correcta y la comprensión completa de los clásicos; un ideal que se centra en las materias del *trivium*, según están encarnadas en los grandes escritores grecolatinos, y desde ellas —si quiere— camina hacia otros campos; el ideal de una formación literaria que no se cierra ningún horizonte práctico ni teórico.

[Ese ideal alimenta singularmente unas piezas en que los humanistas cumplían solemne y casi oficialmente su condición exponiendo en público una imagen del saber construida sobre los *studia humanitatis*: los discursos en alabanza de las disciplinas, análogos al de J. de Brocar, con que solía abrirse el año académico. Para su objeto, sintomáticamente, tales discursos asumían a menudo los motivos característicos de una tradición muy viva en el Renacimiento: el elogio de la dignidad del hombre, donde confluían aportaciones clásicas y bíblicas, herméticas y patrísticas.]

Puesto a reducir a síntesis provisional los principales puntos de coincidencia entre las apologías de la dignidad humana y las apologías de la cultura que se alimenta en las *litterae humaniores*, yo propondría un «arquetipo» similar al siguiente. *El hombre es superior a los animales por obra de la razón, cuyo instrumento esencial es la palabra. Con la palabra se adquieren las letras y las bonae artes, que no constituyen un factor adjetivo, sino la sustancia misma de la humanitas. La humanitas, por tanto, mejor que cualidad recibida pasivamente, es una doctrina que ha de conquistarse. No sólo eso: la auténtica libertad humana se ejerce a través del lenguaje, a través de las disciplinas, ya en la vida civil, ya en la contemplación. Porque con esas herramientas puede el hombre dominar la tierra, edificar la sociedad, obtener todo conocimiento y ser así todas las cosas (un microcosmos), realizar verdaderamente las posibilidades divinas que le promete el haber sido creado a semejanza de Dios.*

Tal esquema teórico subyace al conjunto de las *prolusiones* que nos ha conservado la España renacentista, y subyace al *De dignitate et excellentia hominis* de Giannozzo Mannetti o a la celeberrima *Oratio* de Pico della Mirandola, igual que subyace a las más notables versiones españolas de la *dignitas hominis* en la edad de Carlos V, de Vivés a Fox Morcillo (por aducir sólo dos nombres de extraordinaria magnitud vinculados a cuanto aquí nos concierne). Por supuesto, cada autor elige ciertos aspectos con preferencia a otros y se extiende sobre ellos en diversa medida y profundidad; pero el «modelo» conceptual en que los inserta se mantiene con ostensible firmeza a lo largo de la serie entera.

[Un ejemplo particularmente vivo y aun pintoresco ofrece la *Oratiuncula* de Juan Maldonado en una apertura de curso de 1545, en Burgos. El texto se centra en dos puntos]: la ceguera de la humanidad antes de la invención de las letras y las artes liberales, «ante

literas et ingenuas artes inventas», y, en cambio, la luz que después brilló en el mundo merced al conocimiento de ambas, «ex artium et literarum cognitione». En la primera edad —refiere—, los hombres vivían como fieras, sin «religionis... ratio», sin derecho, sin saber siquiera quién era hijo de quién. Sin embargo, algunos mitifican aquellos tiempos bestiales y afirman que «los mortales nunca han errado menos que antes de la proclamación de las leyes y el hallazgo de las disciplinas». Contra esos optimistas ilusos, Maldonado alega una prueba tomada de la historia contemporánea (junto a otras espigadas en la Antigüedad). Al llegar a las islas y al continente americano, los españoles encontraron pueblos bárbaros, «ferino ritu nudi, sine lege», caníbales que sacrificaban a los demonios... Como castigo, la naturaleza les había privado de animales de carga y de labranza, manteniéndolos expuestos a los dientes de las terribles alimañas que allí habitan. Desde luego, carecían de «artes et bonae disciplinae». Porque es hecho constante y universal: donde han faltado las leyes y las letras, los hombres han sido salvajes y totalmente desprovistos de la verdadera condición humana, «humanitatem penitus exuerant». Mas, para apreciar cuánto valen las letras y las disciplinas anejas para despojarse de la condición animal, «ad deponendam feritatem», basta advertir que en las Indias recién descubiertas casi hay ya más cristianos que en Europa e incluso algunos, «posita feritate», se han consagrado a las doctrinas y a las artes. Óptima comprobación —opina Maldonado— de que los aborígenes «no carecían de ingenio, sino de cultura, no de voluntad de aprender y ánimo pronto, sino de preceptores y maestros». [...]

En el pasaje que acabo de resumir, se advierte que la naturaleza había sancionado la impiedad de los americanos dejándolos sin acémilas ni bestias de labor: «privaverat natura... equis, mulis, asinis, bobus ad portanda onera et colendos agros...». Es comprensible que nos sintamos inclinados a leer el texto a la luz de las anécdotas sobre el estupor que causó la llegada a las Indias de los primeros caballos o pensando en el papel que los animales de carga y labranza desempeñaron en la configuración de las colonias. No diré que esa perspectiva haya de descartarse enteramente. Pero sí creo que el párrafo está tan en deuda con las lecturas como con la realidad y que recoge uno de los tópicos de la *dignitas hominis*. Ciertamente, en el *De natura deorum*, raíz robustísima de esa tradición, al exponer los privilegios humanos, Cicerón señala que la naturaleza creó los animales para el

servicio de los hombres, y se demora en ponderar la importancia de bueyes, mulos, asnos, etc. [...] Manetti no descuidó amplificar el concepto («*Nostri equi, nostri muli, nostri asini, nostri boves...*»), ni tampoco, a la manera de un *hexaemeron* patrístico, casarlo con los Salmos («*Omnia subiecisti sub pedibus eius: oves et boves universas...*»). Pues ni Cicerón, ni Manetti, ni tantos más vacilaron en alinear entre las glorias humanas, igual los bueyes y los mulos que el descubrimiento de las disciplinas merced al entendimiento y a la palabra.

En esa dirección, claro está, avanza Maldonado al proclamar: «En sólo dos cosas aventajamos los mortales a las bestias: en la razón y en el lenguaje»; por ende, vivir sin disciplinas equivale a no ser ya hombre, «*humanitatem... renunciare*». ¿Quiénes sino los sabios han frustrado el intento de Lutero de dividir a la sociedad cristiana? ¿Qué sino la barbarie y la escasa erudición, mezclando sagrado y profano, ha sido la causa de todas las herejías? Combatir las letras por culpa de los errores de unos pocos letrados es tan estúpido como atacar la teología por culpa de unos cuantos teólogos viciosos: el mal se halla en las flaquezas del estudioso, no en la materia de estudio. De hecho, darse a las letras supone seguir la mejor parte de la propia naturaleza... Porque las letras no simplemente ornan, pulen y dan lustre, no simplemente separan de las fieras, antes bien constituyen la verdadera piedra de toque del ser hombres: «*Jóvenes ya formados o por formar: que nadie, nadie, os lo suplico, os borre la convicción y la certeza de que las letras son la única prueba de que se es verdaderamente hombre*» («*Rogo vos atque obsecro, iuvenes eruditi ac erudiendi, ut hanc opinionem et veram sententiam nemo vobis eradicet, literas esse solas ... quae homines esse vere convincant*»). La afirmación sintetiza la principal zona de coincidencia de la *dignitas hominis* y los *studia humanitatis*, de un viejo ideal del hombre y la revolución pedagógica que propuso y a veces logró el humanismo.

FERNANDO LÁZARO CARRETER

IMITACIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA POÉTICA RENACENTISTA

Nadie ponía en duda la necesidad de imitar. Al poeta podía servirle de modelo la Naturaleza misma, pero otra vía tan fecunda y más segura era la de imitar a los grandes maestros que la habían interpretado con sublimidad. El deseo de inventar sin modelo resultaba peligroso: «Se adunque l'artificio del scrivere consiste somamente nella imitatione, come nel vero consiste, è necessario che, volendo far profitto, habbiamo maestri eccellentissimi ... Coloro che ... ci propongono le compositioni di proprio ingegno ci ponno fare grandissimo danno», escribía Marco Antonio Flaminio a Luigi Calmo. Por otra parte, los antiguos habían propuesto y habían practicado ellos mismos dicho método. La imagen aristofanesca de la abeja que, libando en múltiples flores, elabora su propia miel, se repite insistentemente entre los latinos: Lucrecio, con versos que recordará Poliziano; Horacio, confesando proceder como ella para componer sus «operosa carmina»; Séneca: «Hemos de imitar, dicen, a las abejas». Este último formula, incluso, un procedimiento: conviene coleccionar cuanto resulte atractivo en las lecturas, y tratar luego de dar a lo recogido un único sabor. Otra imagen suya: la digestión de alimentos diversos, «de suerte que, de muchas, resulte una sola cosa». Así debe proceder el espíritu, celando aquello de que se ha nutrido, y mostrando únicamente lo que ya ha convertido en sangre propia. ¿Hay riesgo con ello de que el imitador sea descalificado porque se descubre la imitación? No, si la ha practicado bien —responde Séneca—, si un espíritu vigoroso ha sabido fundir en un solo tono las voces que ha escuchado: «Tal quiero que sea nuestro espíritu: pleno de muchas artes, de muchos preceptos, de ejemplos de muchas épocas, pero todo orientado a la unidad».

Los humanistas hicieron fervientemente suya esta doctrina, bajo

Fernando Lázaro Carreter, «Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial», *Anuario de estudios filológicos*, Universidad de Extremadura, II, 1979, pp. 89-119 (94-101, 117-119).

la égida de Petrarca, que, a su vez, se había acogido al pensamiento de Séneca. En la invención —amonestaba a Tommaso da Messina—, procédase como las abejas, que combinando néctares florales producen cera y miel. Por supuesto, sería mejor que el escritor emulara a los gusanos que segregan seda de sus vísceras, creando con sólo su ingenio los conceptos y el estilo; pero ello no está al alcance de cualquiera: «a ninguno ... o a poquísimos le es dado». La norma senequista, convalidada por Petrarca, se constituyó en centro de la poética renacentista. Hubo, claro es, disidentes: sí, entre los clásicos, algunos fueron modelos que otros imitaron, ¿por qué no fijarse en ellos sólo, por qué no atenerse a los indiscutibles maestros, Cicerón, Virgilio y Horacio entre todos? Poliziano reaccionó vigorosamente contra tal sistema poético (y oratorio), que jamás permitiría exceder al dechado. De ahí su defensa de Estacio como lírico, y de Quintiliano como guía de la elocuencia. En su oración sobre estos *minores*, se leen palabras terminantes: siendo máximo vicio querer imitar a uno solo, no constituye extralimitación proponer como modelos a cuantos lo merezcan, tomando lo útil de donde convenga, como dice Lucrecio: al igual que las abejas liban por doquier en los prados floridos, por doquier debemos nutrirnos de dichos áureos.

Pero aún alcanzó mayor resonancia en Europa su epístola al pío ciceroniano Paolo Cortese, que le había dado a leer una colección de cartas en las cuales creía ver reproducido fielmente el estilo del gran orador romano. Poliziano se las devuelve indignado por haberle hecho perder el tiempo. Él cree más respetable el aspecto del toro o del león que el de la mona, aunque ésta se parezca más al hombre. Y truena contra quienes componen imitando así: son como loros, carecen de fuerza, de vida, de energía, «iacent, dormiunt, stertunt». Si alguien le advierte a él que no se expresa como Cicerón, contesta orgulloso: «Non enim sum Cicero; me tamen, ut opinor, exprimo» [‘No soy Cicerón; es a mí mismo, pienso, a quien expreso’]. En esta celeberrima carta se contiene, tal vez como en ningún otro texto humanístico, el más claro y sencillo razonamiento sobre las virtudes de la imitación compuesta. Cuando el poeta fija su admiración en uno sólo, cuando su ideal es acercarse a él, nunca logrará ponerse a su altura. Nadie puede correr con más velocidad que otro si ha de ir pisando sus huellas. Hay que leer profundamente a Cicerón, sí, pero «cum bonis alios», con otros muchos que son sus paraiguales. Sólo entonces, dice a Cortese, si tu pecho está repleto de lecturas, te

será posible componer algo que sea verdaderamente tuyo, algo en que sólo estés tú. Los consejos de Poliziano —algunos semejantes recibieron los Pisones— tratan, pues, de proteger la personalidad, que se desvanece al ser invadida por una única devoción. (No de otro modo un gran humanista contemporáneo, T. S. Eliot, defiende la lectura múltiple para el desarrollo del individuo y la defensa de su propio juicio. Casi a cinco siglos de distancia, sorprende la similitud de sus razonamientos.)

La discusión se reanimó, también con amplia audiencia, en el siglo XVI, a raíz del *Ciceronianus* de Erasmo, fiel a Séneca, y de la sonada polémica que mantuvieron, entre 1512 y 1513, Gian Francesco Pico, sobrino del polígrafo, y Pietro Bembo. Fue éste quien disintió de la imitación compuesta, por cuanto, según él, mide a todos los antiguos con el mismo rasero, y subvierte el orden de su indiscutible jerarquía. No son «todos los buenos» quienes deben ser imitados, como sostenía Pico, pues «si, entre los tenidos por tales, uno, con mucho, es el mejor y más excelente de todos» ¿por qué no ha de ser él, y sólo él, el modelo?

La imitación compuesta ofrecía el riesgo previsto por Séneca: la de que resultara un zurcido inhábil. Una simple taracea es fácil de urdir para disimular la carencia de fuerzas propias. Pero si lo ajeno, forzosamente disperso al ser múltiple, se vertebra y refunde en un organismo único, y si en éste resplandece el espíritu del escritor, nadie podrá negarle el dictado de original. Pico della Mirandola, halagando a Lorenzo de Médicis, le confiesa haber reconocido en una obra suya ciertas sentencias platónicas y aristotélicas, pero tan transformadas, «que parecen tuyas y no tuyas». Por otra parte, el método impone otra condición inexcusable: el escritor ha de tener bien nutrida su memoria de versos y prosas que le hayan impresionado por su verdad o su hermosura. El ideal del humanista aparece en el retrato que, puesto en labios de Coluccio Salutati, hace Leonardo Bruni de Luigi Marsili en el primer libro de su diálogo *Ad Petrum Paulum Histrum* (1401). Tenía presente, dice, no sólo cuanto se refiere a la religión, sino cuanto atañe a las cosas gentiles. Siempre aducía las opiniones de Cicerón, Virgilio, Séneca «aliosque veteres»; y no se limitaba a las sentencias, sino que reproducía exactamente sus palabras, de tal manera que no parecían ajenas, sino creadas por él. Y añade: «podría haber recordado a muchos otros capaces de lo mismo». Sí, eran muchos los capaces de proezas así, antes, entonces

y después: cuantos aspiraban a la palma de poetas y oradores. Al principio, en Italia; después, en toda Europa: un temprano humanista nuestro, el valenciano Juan Ángel González, remata su *Sylva de laudibus poeseos* (1525) con un exhorto característico: «Disce puer vatum carmina, disce senex» [‘los versos de los poetas, apréndelos de niño, apréndelos de viejo’].

Ni que decir tiene que la poesía en vulgar, con los ejemplos de Dante y de Petrarca, entró por la vía de la imitación compuesta. Y no sólo los antiguos fueron beneficiados, sino, en la práctica, también los modernos. Ello no siempre mereció la aprobación de los sabios, pero halló por fin sanción docta favorable en las *Prose* de Bembo. [...] Esta fue, pues, la doctrina común en todas partes donde triunfó el Renacimiento, y una comprensión profunda de nuestra lírica del Siglo de Oro —ideal aún remoto— sólo podrá alcanzarse a partir de un trabajo filológico que restaure el prestigio de la investigación de fuentes. Se trata de actuar con el mismo espíritu con que procedieron los humanistas en el comentario de los poetas. No puede haber duda de que en su esfuerzo por descubrir influencias, traducciones o adaptaciones había un componente de autocomplacencia: hallarlas en el escritor admirado representaba descubrirle un secreto, hombrearse con él, atraerse parte de su prestigio. Pero había también el noble intento de entender y de glorificar. Herrera, en trance de ilustrar a Garcilaso, escribe: «Deseo que sea esta mi intención bien acogida de los que saben; y que se persuadan a creer que la honra de la nación y la nobleza y excelencia del escritor presente me obligaron a publicar estas rudezas de mi ingenio». Esas rudezas eran, ya se sabe, en su mayor parte, un rastreo por antiguos y modernos, para exhibir la propia cultura, claro, pero sobre todo la cultura del toledano. [...]

Para los renacentistas, las fuentes eran de dominio público, que podían hacer privado mediante un golpe de genio si, renunciando a la fiel sumisión, se salían del círculo mostrenco que dichas fuentes delimitaban. [...] Un poeta grande suele serlo también como inventor o difusor de diseños retóricos [es decir, secuencias de ciertos rasgos característicos, normalmente gramaticales, que articulan el fluir del discurso poético]; él mismo puede reiterar los que acuñó: es el caso de Petrarca, por ejemplo, cuyo arranque similar promueve movimientos discursivos bastante análogos en muchos sonetos:

Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni...
 Quand'io son tutto volto in quella parte...
 Quand'io movo i sospiri a chiamar voi...

Garcilaso tuvo muy en cuenta ese comienzo al componer el soneto I («Cuando me paro a contemplar mi estado...»); su filiación petrarquista queda más sólidamente garantizada por él que por las dudosas afinidades temáticas hasta ahora señaladas con el *Canzoniere*. [...]

El escritor de aquella edad, educado en la doctrina que consagró el humanismo, sitúa la imitación en el centro de su actividad. La originalidad absoluta constituye un ideal remoto que no se niega, pero tampoco se postula exigentemente: es privilegio concedido a poquísimos, y existe, además, la posibilidad de alcanzarla con el método imitativo. La imagen del gusano de seda, que elabora sacándolos de sí sus hilos, atrae; pero se presenta como más segura la de la abeja, que es capaz de fabricar su dulce secreción libando el néctar de diversas flores. En los bordes del método, amenazándolo siempre, está la posibilidad de que el escritor se limite a acarrear material ajeno, almacenándolo sin elaboración. A la imagen de la abeja, tan persuasiva, Lorenzo Valla oponía, en el prefacio al cuarto libro de sus *Elegantiae* (1471), otra como vitanda: la de las hormigas, «que esconden en sus nidos los granos robados al vecino»; y añadía: por lo que a mí respecta, prefiero ser abeja.

El poeta, el verdadero poeta, ha de *sentir* él. Unas veces, la lectura le provocará un deseo de escribir, porque percibe una real homología entre el autor que lee y el estado de su espíritu. Otras, ante una emoción que sacude su alma, busca en sus recuerdos de lector aquellos pasos que, en un antiguo —o moderno— bueno y a ser posible óptimo, permitan expresarla. Pero, si se limita a él, si se encierra en el cuadro que trazó, ningún esfuerzo le permitirá superarlo. La imitación de uno solo no pasaría de mero ejercicio escolar; de ahí, la necesidad de acudir a varios que, bien asimilados, transformados y *reducidos a unidad*, es decir, convertidos al sentimiento personal que impulsa a la escritura, permite no identificarse con ninguno y, si se triunfa en el empeño, obtener un resultado patentemente original. Urgido el poeta en su alma para escribir, no se dirige, pues, directamente a la expresión de su sentimiento, sino que da un rodeo por su memoria, bien abastecida de lecturas, de temas, conceptos y hasta *iuncturae* verbales, que pueden servirle en

aquel, en cualquier momento. No está excluido que, conforme Séneca recomendaba, los escritores construyeran su propio archivo de lugares recordables, perfectamente clasificados [...]: algunas compilaciones, como las muy conocidas de Ravisio Textor, no tenían otra finalidad que sistematizar un repertorio útil para la imitación. No son enciclopedias para descifrar tanto como recetas ordenadas para cifrar, para componer, que los grandes (pero ¿lo hacían siempre?) tenían que desechar.

En cuanto a la práctica misma de la imitación, debió diferenciar a unos poemas y a unos poetas de otros. Fray Luis, en la oda a Grial *Recoge ya en el seno...*, para lamentar la imposibilidad de aplicarse a la poesía cuando el tiempo lo exige, se acuerda de un *epigramma* de Poliziano que exalta los beneficios de la estación fría; y mantiene la línea fundamental de su diseño, articulada sobre el sintagma «*iam + indicativo*» y la sucesión de las personas gramaticales, [según un esquema de Horacio]. Pero no olvida que Tasso se había valido de un expediente parecido —un cuadro estacional, si bien de primavera— como preámbulo para exhortar a Capiluppo; y, muy probablemente conforme a ese modelo, cambia la invitación que Poliziano dirigía a sus alumnos. Sin embargo, dado que su situación no tiene parangón con la de tales autores, y sí con la de Ovidio perseguido y privado de paz para escribir, es a éste, a su desaliento pónico, al que acude para rematar su discurso. No es eso sólo. El tono melancólico y abatido del poema excluye la referencia a los gozos otoñales de los campesinos, que Poliziano había recibido de Virgilio. A cambio, va incorporando saberes más o menos comunes, junto con otros más exigentes. Así, la extraña presentación de la grulla, que lo acredita de culto; sintagmas griegos —«el yugo al cuello atados»—; alusiones insólitas: Febo dictando...; rasgos no inventados, pero sí recónditos. Y, puesto que exhorta a un poeta, no olvida un par de cuestiones que debatían los humanistas, y ante las que toma postura: las renunciadas del escritor y la posibilidad de igualar o exceder a los antiguos. Se ha posado en múltiples flores, y ha fabricado un producto de gusto único, mediante una elaboración personalísima, en el cual resaltan el reparto del material en sectores tripartitos y equilibrados; el trazado del cuadro otoñal sin agentes humanos (lo cual permite un emotivo contraste con la entrada del *nos* en la estrofa cuarta —contraste inexistente en Poliziano—, y la reducción al *yo* de la soledad y el desamparo en la última); y un

acento de sinceridad, de autenticidad, revelador de que el sentimiento ha precedido a la búsqueda de los materiales, y no al revés.

Este sistema de la oda a Grial lo aplica fray Luis en varios poemas; no podría asegurar aún que en todos. Ni que lo adopten todos los líricos que compusieron en el siglo XVI, los cuales emplearon quizás otros procedimientos. Importa describir éstos con pormenor si queremos que el concepto historiográfico «poesía renacentista» adquiera alguna profundidad. Entre otras cosas, hay que saber quiénes fueron, y cómo, gusanos de seda, abejas y hormigas.

ANA SUÁREZ MIRAMÓN
Catedrática de Literatura Española (UNED)

LA CONSTRUCCIÓN
DE LA MODERNIDAD
EN LA LITERATURA ESPAÑOLA

 Editorial Universitaria
Ramón Areces

 UNED

sas, ninfas), tienen una doble lectura: la estética y la simbólica. Con ello el autor mostraba la importancia de la escenografía espectacular como ubicación espacial para situar la grandeza del amor neoplatónico; el interés por destacar las artes (arquitectura, pintura, escultura, música y arte topiaria) en la consideración de ese mundo visionario y el carácter divino de ese universo presidido por la luz (sol, oro, piedras preciosas). Al mismo tiempo, la oscuridad de cuevas y bosques espesos representa la prueba que todo viajero (ser humano) ha de superar para lograr sus ideales.

Además del carácter alegórico y estético, el libro ofrece un lenguaje artístico, sensual y artificioso, plagado de términos técnicos y cultos, con constantes referencias mitológicas que, a veces, dificulta la comprensión y oculta el hilo del relato donde se resalta el esplendor de la vida. Tiene extraordinaria importancia la preocupación por la lengua. Los motivos de los jeroglíficos, inscripciones, lemas de los emblemas están en relación con la importancia de la palabra que el Humanismo destacó. Igualmente, las ruinas, joyas antiguas y restos arqueológicos de todo tipo responden al interés de los humanistas por acercar a sus vidas el arte del mundo antiguo. También la obsesión del autor por destacar números simbólicos como el tres, el cinco (las jóvenes que representan los cinco sentidos) o el siete (las siete muchachas que cantan en el banquete); los colores, animales de toda clase, y las diversas formas que se muestran se corresponden igualmente con tradiciones simbólicas, presentes en el hermetismo. Por todo, el *Sueño de Polifilo* puede considerarse como un gran compendio informativo de temas, motivos y alegorías de la Antigüedad y cuya profusión resultaba más propia del gusto del Barroco español que del Renacimiento, más equilibrado y sencillo. Además, las ricas descripciones adelantan las ostentosas escenografías que recuperó el teatro barroco desde la representación, en 1622, de *La gloria de Niquea* en los jardines de Aranjuez, y cuya evolución puede seguirse en los documentos que el propio Calderón ideó para la representación de los autos, en las denominadas *Memorias de las apariencias*.

4. APORTACIÓN DE DANTE, PETRARCA Y BOCCACCIO A LA MODERNIDAD

Para comprender por qué precisamente surgió en Italia la renovación más importante de Europa que dio lugar al Renacimiento habría que remontarse a los orígenes de la poesía provenzal (siglo XI) y a su influencia en las cortes italianas que perduró hasta el siglo XIV. Esta poesía había favorecido el desarrollo de la lengua italiana, el culto por la belleza y la espiritualidad. Sin embargo, no se hubiera conseguido el éxito de tal renovación si no se hubieran materializado esas ideas en obras de grandes autores. Los antecedentes inmediatos más importantes fueron los tres grandes escritores del siglo XIV italiano, Dante, Petrarca y Boccaccio. Los tres, cada uno a su manera, dieron forma definitiva al Humanismo clásico y abrieron nuevos caminos para iniciar la modernidad. Su actitud ante los

clásicos y sus obras singulares impulsaron la renovación artística que dio lugar al Renacimiento.

4.1. La creación de Dante: sentimiento en la *Vida Nueva* y alegoría en la *Divina Comedia*

Dante Alighieri (c. 1265-1321) puede considerarse el iniciador de la nueva poesía europea. Cuando ya estaba declinando la poesía provenzal trovadoresca, marcada por tópicos o fórmulas carentes de sentimientos, el humanista y poeta florentino cambió la forma de concebir e interpretar la poesía. Dante, en su vida real, conoció a una niña, Beatriz, que iba a convertirse en la musa o “*onna angelicata*” del nuevo estilo de entender la poesía en toda Europa (“*stil novo*”). Tenía entonces el poeta nueve años. A los dieciocho, volvió a verla (“*vestida de color blanquísimo*”) y consiguió que la joven le saludara. Este hecho se tradujo en una composición que por primera vez plasmaba un sentimiento auténtico. Así se fraguó el que habría de ser el primer diario lírico en literatura. El poeta recordó en sus obras de madurez que dicho saludo suscitó en él un sueño: el Amor (un señor de pavoroso aspecto) se le apareció llevando en brazos a una mujer dormida, envuelta en un velo ensangrentado. En esa mujer creía haber visto a Beatriz y a la propia poesía. Desde entonces el autor proyectó su biografía bajo la forma lírica. Con el título de *La Vida Nueva*, esa mujer ocupó el lugar central de todas sus demás preocupaciones.

La obra, escrita en verso y prosa, está elaborada en una primera etapa según las fórmulas del amor cortés en el tratamiento de la dama, pero a medida que iba construyendo la obra y alcanzaba la madurez, la mujer concreta y real, Beatriz, se convirtió en algo superior y trascendente. La llegó a considerar suma perfección y reflejo de Dios. Cuando ella murió, hecho que de modo premonitorio había vislumbrado en sueños, según expresó en una composición, el poeta mostró un dolor auténtico, y lo vertió en forma lírica y en prosa. La muerte de Beatriz (1290) le acercó definitivamente a ella, después de haber estado separado en vida. El penúltimo poema de la obra (del apartado 40) constituye un gran homenaje a su dama:

Deh peregrini que pensosi andate,
forse di cosa che non v'è presente,
venite voi da sì lontana gente,
com' a la vista voi ne dimostrate,
che non piangete quando voi passate
per lo suo mezzo la città dolente,
come quelle persone che neente
par che 'ntendesser la sua gravitate?
Se voi restaste per volerlo audire,
certo lo cor de' sospiri mi dice
che lagrimando n'uscireste pui.

El l'ha perduta la sua Beatrice;
e le parole ch'om di lei pò dire
hanno virtù di far piangere altrui.

(¡Oh peregrinos!, que pensando váis/ tal vez en cosas que no están presentes./ ¿Es que venís de tan lejana tierra/ como mostráis en vuestro aspecto,/ pues no se os ve llorar cuando pasáis/ por medio de la doliente ciudad/ como personas que no se dicesen cuenta/ de la gravedad de sus actos?/ Si os detuvierais a escuchar,/ el corazón con suspiros me dice/ que os veríamos marchar llorando./ La ciudad ha perdido a su Beatriz,/ y las palabras que de ella pueden decirse/ atesoran la virtud de hacer llorar a quien las oye).

El último capítulo, en prosa, adelanta la que iba a ser su obra más importante, *La Divina comedia*, como el mayor homenaje a Beatriz:

Se me apareció una maravillosa visión, en la cual vi cosas que me indujeron a no hablar más de aquella bendita mujer hasta tanto que pudiese tratar de ella más dignamente. Y en conseguirlo me esfuerzo cuanto puedo, como ella en verdad sabe. Así, pues, si le place a aquel por quien toda cosa vive que mi vida dure algunos años, espero decir de ella lo que nunca de nadie se ha dicho.

Tras el *Convite (Convivio)*, obra muy diferente a la juvenil *Vida Nueva*, escrita bajo el magisterio de Virgilio, donde trató del amor y de la virtud, entendida como el esfuerzo de superación que debe realizar del hombre para conseguir la sabiduría o perfección, Dante profundizó en sus sentimientos y prometió de nuevo esforzarse por crear una obra nueva y original para quien había sido una mujer única. Lo cumplió totalmente en *La Divina Comedia*, un gran poema alegórico y simbólico estructurado en tres partes (Infierno, Purgatorio y Paraíso), cada una compuesta, a su vez, de treinta y tres cantos de aproximadamente la misma extensión más una introducción que, en total, completan los 100 cantos de que consta la obra. En este viaje alegórico Beatriz acompañó al poeta en su peregrinaje por el cielo. Antes, Virgilio (símbolo de la razón, cultura y estudio) le había acompañado por el Purgatorio en un amplio recorrido por toda la sociedad de la época. Sin embargo, la dama, identificada definitivamente con la gracia, máxima expresión cristiana, le pudo llevar al cielo por su amor. En el canto XXIV del Purgatorio (v. 57) el autor se refirió al *stil novo* (“Di qua dal **dolce stil novo** ch' i' odo”) como la forma nueva de expresar con sinceridad la intimidad de sus afectos sin los que no hubiera podido escribir.

Representaba una postura crítica y estética nueva, que no era exclusiva suya, sino que, como afirmaba en ese mismo canto, la estaban practicando en la Toscana y Florencia otros escritores amigos suyos (Cavalcanti, Gianni, Guinizelli). Las características del “*dolce stil novo*” pueden resumirse en las siguientes: el amor solo puede residir en los corazones gentiles; la gentileza procede de la nobleza espiritual; la mujer bella predispone al bien en el hombre y le acerca al Sumo bien; la dama es ángel, luz o estrella celestial y cuando mira enciende en el amante la nostalgia del cielo; el amante, ante la presencia de esta mujer, se siente deslumbrado

y desasido de la materia o bien angustiado y tembloroso. Por todo ello, cualquier elemento físico está trascendido de espiritualidad.

La humanidad que se desprende de la obra de Dante, su modernidad al explorar la psicología de los personajes y la creación de muchas imágenes, además de la capacidad de analizar y recrear artísticamente sus propios sentimientos y el deseo de realizar una obra original, adelantó el auténtico Humanismo renacentista. En su obra, el mundo antiguo y el moderno resultan igualmente vivos y contemporáneos. Por otra parte, toda su creación, envuelta en la forma alegórica y simbólica en torno al número tres, representaba un intento de reproducir, en caracteres matemáticos, la perfección del Universo cristiano, elaborado sobre la Unidad y la Trinidad. Precisamente fue este sentido simbólico, hermético, lo que más atrajo de este autor a los pensadores florentinos.

La obra es una síntesis de sentimiento y pensamiento con toda la carga del Humanismo cristiano pues representa, tanto en su arquitectura como en su contenido, una réplica de la creación divina, del Universo, tanto en lo físico como en lo metafísico. El Infierno representa el propio abismo de la existencia, lo más alejado de la luz y entroncado con el centro de la tierra, donde cayó Lucifer, con toda la simbología que representa. El Purgatorio se corresponde con la tierra que se retiró cuando cayó el ángel, y el Paraíso está representado por el vértice de la alta montaña, en cuya cumbre se sitúan los bosques del mismo y donde todo está presidido por la luz. Se corresponde con la aspiración a la perfección que toda alma anhela.

El viaje se plasma como un deseo constante de ascensión que simboliza la actividad vital del pensamiento y del amor, actos por los que el hombre se perfecciona de forma sobrenatural. La razón última del viaje (que representa el itinerario de toda alma en busca de un bien infinito) es el amor humano como participación finita del amor de Dios. Por ello, en la cumbre de la alta montaña del Paraíso, aparece Beatriz, dentro de una nube de flores, envuelta en un velo blanco, ceñido de hojas de olivo, con un manto verde y un vestido de color de fuego. Dante la reconoce y vuelve a reavivarse dentro de sí la llama de su antiguo afecto (relatado en la *Vida nueva*). Ella representa el “resplandor de viva luz eterna” y, por tanto, la gracia para el cristiano. El poema resume el amor, la vida, el pensamiento y una concepción del mundo cristiana, donde la fe y la esperanza iluminan todo y convierten en prodigiosa estructura poética un contenido totalizador. Si la obra se inicia con los famosos versos en los que el poeta habla del miedo a encontrarse perdido en una selva tupida, áspera y salvaje, lo más parecida a la muerte, propia del Infierno: “Nel mezzo del cammin di nostra vita/mi ritrovai per una selva oscura,/chè la diritta via era smarrita” (A la mitad del camino de nuestra vida/ me encontré en una selva oscura,/ porque había perdido la buena senda), el final, totalmente opuesto, resulta un canto a la perfección que solo la luz puede manifestar:

Ne la profonda e chiara sussistenza
de l'alto lume parvermi tre giri
di tre colori e d'una contenenza;

e l' un da l'altro come iri da iri
 pareo reflesso, e 'l terzo pareo foco
 che quince e quindi igualmente si spiri.
 Oh quanto è corto il dire e come fioco
 al mio concetto! e questo, a quel ch' i vidi.
 è tanto, che non basta a dicer "poco".
 O luce eterna che sola in te sidi,
 sola t' intendi, e da te intelletta
 e intendente te, ami e arridi!

[...]

A l' alta fantasia qui mancò possa;
 ma già volgeva il mio disio e 'l velle,
 sì come rota ch' igualmente è mossa,
 l' Amor che move il sole e l' altre stele.

(En la profunda y clara sustancia/ de la alta luz se me aparecieron tres círculos/ de tres colores y una dimensión;/ y el uno del otro, como el iris del iris/ parecía reflejo, y el tercero parecía un fuego/ que de los otros dos igualmente procediese./ ¡Oh cuán insuficiente es la palabra/ y cómo es débil para expresar mi concepto!/ Y este, con respecto a lo que vi/ lo es tanto que no basta decir "poco"/ ¡Oh luz eterna, que solo en ti existes/ sola te comprendes y que por ti, inteligente/ y entendida, te amas y te complaces en ti!. [...] A la alta fantasía le faltaron aquí las fuerzas;/ pero ya giraban mi deseo y mi voluntad/ como pueda que igualmente es movida/ por el Amor que mueve el sol y las demás estrellas).

El fin último de la *Divina Comedia* es el conocimiento experimental de Dios. Para ello, Dante salió de la selva oscura inicial y llegó al lugar eterno, donde la simbólica luz espiritual representa lo divino. Alegóricamente, el viaje representa el de todas las almas que, a través de la existencia material, buscan la trascendencia. Beatriz, la mujer, simboliza con su belleza espiritual la primera llamada para conseguir una vida superior de libertad y amor. El poema resulta un ejemplo totalizador de vida, pasiones, política y conocimientos dentro de una concepción del mundo que incluye el contexto pagano y el cristiano.

4.2. El sentimiento y el valor de la creación artística en Petrarca

Francesco Petrarca (1304-1374) aportó al Humanismo renacentista, en primer lugar, una nueva forma de acercarse a los clásicos. Hasta entonces Tito Livio y Virgilio se estudiaban por su aportación a la historia; Cicerón, por su pensamiento y oratoria; Horacio, por su preceptiva y filosofía. Sin embargo, Petrarca rompió con la tradición medieval y consideró a los clásicos contemporáneos suyos y los elevó a modelos para su vida y su arte. Con Petrarca, por primera vez los clásicos se consideraron autores vivos y su estilo moderno. En Cicerón descubrió al maestro de la prosa y en Virgilio al de la poesía. Su hallazgo fue revolucionario

pues escrutando en la Antigüedad logró la mayor modernidad. Asimismo, defendió una mayor exigencia en el tratamiento de los textos y además fue el primer bibliófilo. Recorrió toda Europa en busca de códices de la Antigüedad. Leyó las obras clásicas y consideró necesario interpretarlas a partir de una lectura directa y no mediante el filtro a que habían estado sometidas en la Edad Media.

Su preocupación por la lengua y por el texto permitió su estudio y depuración. Esta actitud humanista inauguró también el estudio de las lenguas y las gramáticas en toda Europa e instauró la preocupación por la crítica filológica. Posteriormente, el también italiano Lorenzo Valla (1407-1457), gran erudito, protegido del rey Alfonso V de Aragón, tradujo textos griegos y latinos con gran pulcritud crítica y se atrevió incluso a fijar los textos bíblicos. Además fue uno de los primeros pensadores renacentistas que trató de conciliar el saber clásico con el Cristianismo.

Si Petrarca no tuvo la sensibilidad suficiente para entusiasmarse por la *Divina comedia*, obra unánimemente elogiada por todos en la época, tuvo, en cambio, una visión anticipadora del auténtico Humanismo encerrado en los antiguos. Escribió en latín gran parte de su obra imitando a sus modelos. Sus *Epístolas* (en prosa y verso) constituyen un testimonio de gran interés para conocer su vida personal, espiritual y literaria. En su poema épico, *África*, escrito en latín, rindió tributo a la Roma antigua en un momento en que su patria estaba dividida, y elogió extraordinariamente la figura de Escipión, modelo de héroe valeroso, prudente y culto que el Renacimiento puso de moda, sobre todo tras la edición del *Comentario al Sueño*, realizado por Macrobio y editado en Venecia en 1472.

De tema muy diferente es su obra *Secretum (Secreto)* pues, aunque escrita en prosa latina, vertió en ella toda su intimidad conflictiva tras la muerte de su amada y musa, Laura. La forma de un sueño dialogado, entre el poeta y San Agustín (otro de sus autores predilectos), le permitió exponer su dolor desde distintas perspectivas. Su título indicaba el carácter íntimo de su contenido cuyo autor no había pensado divulgar. Se ha considerado el libro más humano de esta época prerrenacentista y anticipador de su obra más importante, el *Cancionero*.

Con el título primero de *Rerum vulgarium fragmenta* el poeta reunió trescientas sesenta y seis poesías (la mayor parte sonetos, veintinueve canciones y otras de variada estructura) escritas en lengua vulgar (italiano) a diferencia del latín empleado en las que consideraba obras mayores. Las escribió durante un período de treinta años y fueron dedicadas a Madonna Laura. Petrarca consideró al principio estas composiciones de su *Cancionero* "fragmentos insignificantes" a diferencia de sus obras latinas con las que estaba convencido conseguiría la inmortalidad. La realidad fue muy diferente y cuando se dio cuenta del éxito transformó el título por el de *Canzonere* y se decidió a recoger esas "rimas dispersas", corregirlas y ordenarlas de nuevo haciendo que Laura ocupase el centro de la obra. A diferencia de la dama del *dolce stil novo*, Laura se correspondía con una mujer real aunque se trate de una contemplación amorosa donde ella se mues-

tra como una auténtica pintura de colores y sensualidad. Sin embargo transmite todo un sentimiento amoroso auténtico lo que convierte a su autor en el primer escritor moderno. La obra resulta el ejemplo más importante de su producción en lengua vulgar, sin renunciar por ello al Humanismo que prevalece en otras de sus composiciones.

El *Cancionero* gozó de una fama extraordinaria. Desde su publicación póstuma, en 1470, hasta 1500 se imprimieron treinta ediciones, y durante el siglo XVI el éxito fue aún mayor, y se alcanzaron doscientas ediciones. Las ideas contenidas en esta obra influyeron en la corte florentina, en Bembo, Poliziano y León Hebreo. Toda la lírica española fue deudora de ella, sobre todo a través de Boscán y Garcilaso, hasta el punto de que el petrarquismo, gracias a las relaciones políticas que había entre los dos países, penetró en todos los géneros y su influencia ha llegado hasta nuestros días.

La vitalidad e importancia de esa obra puede reconocerse todavía en la obra de Unamuno, quien tituló su obra poética más querida, *Cancionero* (un diario lírico, publicado también póstumamente) por la inmortalidad que el libro le había dado a Petrarca (“Su eternidad es hija exclusiva y unigénita del amoroso *Canzoniere*”)²³ y que el autor vasco imitó para alcanzar su propia trascendencia.

La mayoría de las composiciones del *Cancionero* de Petrarca elogiaban a la mujer, Laura, y alrededor de ella el poeta iba tejiendo su autobiografía, con las ilusiones y pensamientos más dispares e íntimos. No se trata de una obra donde el amor sea el centro sin más, sino que es una obra testimonial de un hombre que espera ser reconocido por ella en la posteridad, lo que representa una actitud totalmente moderna. Una parte la escribió el autor mientras vivía Laura y la otra, tras su muerte. El misterio que envolvía a Laura, y a quien nunca se vio con el poeta, permitió creer a sus contemporáneos que se trataba solo de un recurso literario y que dicha dama no tenía existencia real. El propio Petrarca lo negó rotundamente y en su obra *Secreto* se refirió a ella. Sin embargo, los únicos datos conservados sobre esa mujer han llegado a nosotros insertos en una nota autógrafa que el poeta escribió en un manuscrito de Virgilio. En esa nota Petrarca dejó constancia de su extraordinaria belleza, de su luz sobrenatural, su castidad y de cómo y dónde la había conocido. Por esas líneas manuscritas sabemos que la conoció en los primeros días de abril de 1327, en la iglesia de Santa Clara, de Aviñón, y que la perdió, en el mismo mes de abril de 1348. A pesar de que ni sus contemporáneos ni la crítica pudieron identificar a la dama (pese a barajarse posibles mujeres de la corte) es probable que fuese una dama casada, y que Laura fuese solo un seudónimo poético que ocultase su personalidad. El que Petrarca en muchas composiciones se refiriera al *laurel* (con el que fue coronado el poeta) podría entenderse en sus dos significados: el símbolo con el que eran reconocidos quienes alcanzaban la gloria poética y el árbol en que se convirtió Dafne al ser perseguida por

²³ En *Poesía completa de Unamuno*, III, Madrid, Alianza-Tres, 1988, ed. de Ana Suárez, p. 13.

Apolo. Laura o *laurel* podría designar el galardón por su poesía, que sería el resultado artístico de su afecto por la dama. Además este nombre pertenecía a la tradición poética trovadoresca (Arnaut Daniel) por lo que la multiplicidad semántica y simbólica podría haberle inclinado a utilizarlo. Sin embargo, cuando murió Laura, se transfiguró la mujer en bella luz que le acercó a Dios (en cuanto cristiano), y a la inmortalidad, en cuanto creador artístico.

Para comprender el profundo valor del *Cancionero* de Petrarca y establecer la relación con los poetas españoles del Renacimiento es obligado partir de las conclusiones de A. Prieto²⁴ en su minucioso estudio sobre la obra, a la que consideró la primera biografía lírica escrita en lengua vulgar. No solo es importante la creación de Petrarca sino su actitud ante la obra creada. Esto es lo que le hizo singular y renovador. El poeta, absolutamente consciente de la importancia que tenían los textos, quiso ordenarlos en sus *Rimas* (en 1374), cuando sentía cercana su muerte, y transcribió e hizo transcribir sus poemas a un amanuense (en el definitivo manuscrito del código Vaticano Latino 3195). Al hacerlo modificó el orden inicial (juvenil) en que las había organizado y le dio otro nuevo, ya acorde con un propósito artístico maduro. Para entonces el poeta toscano había proyectado una trayectoria poética dentro de un proceso secuencial cuyos “fragmentos insignificantes” representaban trozos muy significativos de su historia personal.

De ese modo el poeta consiguió una nueva forma de acercarse a su propia creación y recogió un extenso grupo de composiciones con las que coordinó las dos partes del *Cancionero*. Corrigió, añadió o tachó otras composiciones transcritas por el copista y logró verter una conciencia nueva. Según Prieto, “esta conciencia poética señala cómo en el *Canzoniere*, con su buscada unidad de una vida, existe una fusión entre dos tiempos: aquél en el que se fueron escribiendo las *rime* y éste desde el que el poeta las ordena, modifica y añade para establecer una correspondencia y coherencia”²⁵.

Sin embargo, de esta fusión temporal surgió una diferencia de tono que actuó sobre la nueva mentalidad impuesta por el poeta respecto a su tiempo pasado. La melancolía, por un lado, y el orgullo del poeta por fijar un tiempo ya pasado, se unió a la nueva conciencia ético-religiosa del autor, al ofrecerse, de acuerdo con la mentalidad medieval y escolástica, como ejemplo didáctico. De ahí que el centro de su poesía fuese él mismo y no la amada Laura. Así se justifica plenamente el verso del poema inicial del *Cancionero*, “*favola fui gran tempo, onde sovente...*”, donde no solo confesaba que su vida había sido fábula, en el sentido de Horacio y Ovidio, sino en el sentido de la historia que iba a contar de la que era autor y protagonista. El Petrarca maduro puede verse en las cartas dirigidas a su amigo Boccaccio. En ellas le contaba cómo acompañaba su vejez de la lectura de los clásicos Cicerón y San Ambrosio, que le confirmaban en el abandono de sus errores juveniles y le compensaban de su desengaño de la vida,

²⁴ *La poesía española del siglo XVI*, I, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 30-36.

²⁵ Prieto, *op. cit.*, p. 31.

y cómo crecía su esperanza en conseguir una gloria humana por sus escritos: “es la gloria renacentista, la laurea, por la que anduvo cuidando, transcribiendo “in ordine” su *Canzoniere*, pensando hasta la muerte en ampliar, corregir, añadir o mudar composiciones”²⁶.

Esta actitud de respeto escrupuloso del autor hacia su propia creación, a diferencia del anonimato medieval, constituía una gran novedad. Fortaleció la importancia de la obra artística, del autor, y de los textos. Petrarca quiso dejar para la posteridad unos textos fijados y definitivos que no pudieran ser manipulados por la tradición o los intereses, al igual que había tratado de hacer él con los clásicos. En términos filológicos, fue su mejor aportación al Humanismo. En el primer soneto de la obra confiesa su pasado y presente:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono
di quei sospiri ond'io nudriva 'l core
in sul mio primo giovenile errore
quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono,

del vario stile in ch'io piango et ragiono
fra le vane speranze e 'l van dolore,
ove sia chi per prova intenda amore,
spero trovar pietà, nonché perdono.

Ma ben veggio or sì come al popol tutto
favola fui gran tempo, onde sovente
di me medesmo meco mi vergogno;

et del mio vaneggiar vergogna è 'l frutto,
e 'l pentersi, e 'l conoscer chiaramente
che quanto piace al mondo è breve sogno.

(Los que escucháis en rimas el desvelo/del suspirar que al corazón nutriera/al primer yerro de la edad primera./cuando era en parte otro del que hoy suelo;/del vario estilo con que hablo y celo,/entre el dolor y la esperanza huera./de aquel que, porque amó, de Amor supiera./no ya perdón, sino piedad anhelo./Mas ya del vulgo veo cómo en boca/fábula fui gran tiempo en que a menudo/de mí mismo conmigo me sonrojo;/y que es el fruto que mi furia toca,/vergüenza porque entiendo ya y no dudo/que es breve sueño todo humano antojo.)

En una de las últimas composiciones del *Cancionero* muestra su sentimiento amoroso y su tristeza y piensa solo en la búsqueda de Dios como único consuelo de su vida, ya en edad madura.

Tenemmi Amor anni ventuno ardendo,
lieto nel foco, et nel duol pien di speme;
poi che madonna e 'l mio cor seco in seme
saliro al ciel, dieci altri anni piangendo.

²⁶ Prieto, *op. cit.*, p. 32.

Omai son stanco, et mia vita reprendo
di tanto error che di vertute il seme
à quasi spento; et le mie parti extreme,
alto Dio, a te devotamente rendo:

pentito et tristo de' miei sí spesi anni,
l'ocche spender si deveano in miglior uso,
in cercar pace et in fuggir affanni.

Signor che 'n questo carcer m'ài rinchiuso,
tràmene, salvo da li eterni danni,
ch'i' conosco 'l mio fallo, et non lo scuso.

(Veintiún años me tuvo Amor ardiendo/alegre, y en la pena esperanzado./para después que el bien me fuese alzado/tenerme otros diez años más gimiendo./Mi vida, ya cansado, ahora reprendo/por tanto error, que casi ya ha apagado/la luz de la virtud; y en este estado/a Ti, mi Dios, devoto me encomiendo;/contrito de mis mal gastados años/que yo debí emplear en mejor uso/en querer paz y en despreciar engaños./Señor, que me has tenido aquí recluso, sálvame, pues, de los eternos daños:/que conozco mi culpa, y no la excuso.)

Por su gran capacidad para expresar y el amor y su técnica poética para realizar una obra de arte perfectamente trabajada, Petrarca ha sido considerado el primer poeta moderno.

4.3. Boccaccio: precedente de la novela moderna

Giovanni Boccaccio (1313-1375), del que no se conoce su lugar concreto de nacimiento (París o Florencia), residió durante bastante tiempo en la corte de Nápoles. Fue un gran erudito, conocedor de la Antigüedad y de las lenguas clásicas. Escribió en latín, entre otras obras, un importante tratado de mitología, *Acerca de la genealogía de los dioses*, varias biografías de hombres y mujeres ilustres, y la más interesante, la de su admirado Dante, a quien también dedicó un amplio comentario a la *Divina comedia*, fruto de las lecciones impartidas sobre el autor. Sin embargo, su aportación al Humanismo y a la modernidad fue en el género narrativo. Como Dante, también se enamoró de una joven a la que, con el nombre de Fiammetta (“llamita”), cantó en sus versos. A diferencia de Beatriz o Laura, se trataba de una mujer sensual y frívola que correspondió al escritor pero cuyas infidelidades y abandono definitivo le ocasionaron gran desesperación. Sus *Rimas* (ciento veinte composiciones, en su mayor parte sonetos) fueron desahogos líricos a semejanza de las poesías trovadorescas.

Tras varios intentos de novelar sus amores a partir de los modelos clásicos, trazó en la *Fiammetta (Elegía di madonna Fiammetta)* su personal historia de los sufrimientos amorosos sin atender a ningún modelo concreto previo. La psicología de la protagonista, el ambiente cultural y geográfico y el argumento (las infi-

delidades de la mujer contadas en primera persona, con la única diferencia de que en la realidad Fiammetta abandonó a Boccaccio, mientras que en la novela ella fue la abandonada), responden a la realidad biográfica del autor. Aunque el modelo de Ovidio (*Heroidas*) marcó bastantes aspectos del relato, su originalidad estriba en la naturalidad del argumento y en el dolor auténtico mostrado por la protagonista. Constituyó el primer ejemplo de novela sentimental, caracterizada por un relato sencillo, aunque de complicada artificiosidad en su planteamiento, y escrita en una prosa elegante y culta, que adelantaba la novela moderna.

A imitación de Dante, Boccaccio se propuso hacer de su Fiammetta un objeto de ideal amoroso y literario (como Beatriz). Para ello escribió el poema en tercetos *La amorosa visión* donde, bajo la forma de una sueña y estructurado en tres partes, como la *Divina comedia*, relataba el camino recorrido por el poeta en compañía de una bella mujer (¿la Filosofía?) al Castillo del Placer, en cuyas salas estaban decoradas las paredes con historias mitológicas; después pasaban al jardín sensual donde les esperaba Fiammetta. Por la forma onírica y el carácter alegórico y la sensualidad del jardín, el poema mostraba la influencia del *Roman de la rose* francés y adelantaba *El sueño de Polifilo*.

En la fábula idílico-alegórica, escrita en prosa, el *Ameto* (*Commedie delle ninfe fiorentine o Ninfale d' Ameto*) también siguió la estructura de la *Divina comedia*. Su argumento bucólico, el carácter alegórico del relato y la historia sensual amorosa constituyeron el inicio de un nuevo género, la novela pastoril, propia del Renacimiento. Ameto, un ignorante pastor, llega a alcanzar el conocimiento de Dios, después de ser transportado por siete ninfas (las tres virtudes teológicas y las cuatro cardinales) a las que cuenta su historia amorosa.

Sin embargo, su obra más importante fue el *Decamerón*. Se convirtió en modelo de la prosa renacentista, como el *Cancionero* de Petrarca lo fue de la poesía. Escrita en italiano, en la época de su madurez (1350-1355), su título, como se explica en el *incipit*, responde al contenido de los cien cuentos, relatados en diez días por siete damas y tres hombres. Estructurado en diez jornadas, los diferentes relatos, independientes entre sí, se corresponden con un orden argumental. El libro se inicia con un *proemio* donde el autor se refiere al carácter narrativo y al tema amoroso de sus páginas. Desde el principio se advierte su utilidad para aliviar las penas de los amantes, sobre todo de las mujeres. En la introducción a la primera jornada se cuenta el desastre de Florencia tras la terrible peste de 1348 y el cambio de vida y costumbres que trajo consigo. Huyendo de la ciudad, diez jóvenes se retiran al campo y se instalan en un palacio donde permanecen dos semanas. Cada día uno es nombrado rey o reina cuya misión es proponer un tema al que deben someterse las narraciones de cada uno. El resultado son los cien cuentos (pues por razones religiosas se suspende la fiesta los viernes y sábados), resultado de los diez contados por cada uno. Boccaccio se sitúa al margen de los narradores y solo participa activamente en el *incipit* y *proemio* para referirse a la obra y en dos momentos del relato: en la introducción a la jornada cuarta, para criticar a los lectores que se habían escandalizado

por los cuentos primeros, y al final, para defender el carácter poético de su obra y la pureza de sus intenciones.

Los nombres de los personajes, simbólicos en unos casos y proyecciones de estados anímicos en otros, dan título a las jornadas. Pampinea, la floreciente, inicia la jornada I; Filomena, su hermana, la II; Neifile o la voluptuosidad, la III; Filostrato, o la imagen del amor sin esperanza, la IV; Fiammetta, o perfecta enamorada, la V; Elisa, la VI; Dioneo, o el buscador de placeres, la VII; Lauretta, amante dolorida, la VIII; la narcisista Emilia, la IX, y Panfilo, alma grande y serena, la X. La variedad de cuentos, anécdotas, temas, motivos, asuntos, historias tradicionales, fábulas, chistes, opiniones y críticas sociales, relatados en estilos muy diversos, hicieron del *Decamerón* una historia única y sin precedentes en la literatura moderna. Se han señalado como fuentes de estos cuentos *Las mil y una noches* y los relatos de Apuleyo, entre otros.

Por esa variedad de contenido el libro fue interpretado de forma muy diferente. Para unos, se trataba de una obra plenamente sensual; para otros, del testimonio de la nueva sociedad, más apartada de la Iglesia, y de sus nuevas aspiraciones. Gran parte de la crítica juzgó, por encima de todo, la capacidad narrativa de su autor al elevar la lengua vulgar (italiano) a las cualidades de la culta (latín). Sin duda, la obra puede considerarse como un compendio de la complejidad humana y el ejemplo en donde vida, arte y espiritualidad se conjugan gracias a un estilo dinámico, vivo, alegre y variado que, sin abandonar la perfección ciceroniana ni la musicalidad de la frase, se amolda para transmitir las experiencias más lúcidas o los pensamientos más procaces.

Aunque España contó muy pronto con una versión catalana (en 1429, la realizó un fraile anónimo) y otra castellana no completa, de fines del siglo XV (guardada en El Escorial), se publicó por vez primera en 1496 en Sevilla con el título de *Las cien novelas de Juan Boccaccio*, y se reimprimió cuatro veces hasta mediados del siglo XVI. En 1559 fue incluida en el *Índice* de libros prohibidos y hasta 1876 la obra no volvió a ser editada.

En la introducción de la primera jornada, el autor explica el origen de la obra:

Quantunque volte, graziosissime donne, meco pensando riguardo quanto voi naturalmente tutte siete pietose, tante conosco che la presente opera al vostro iudicio avrà grave e noioso principio, sì come è la dolorosa ricordanza della pestifera mortalità trapassata, universalmente a ciascuno che quella vide o altramenti conobbe dannosa, la quale essa porta nella sua fronte. Ma non voglio per ciò che questo di più avanti leggere vi spaventi, quasi sempre tra' sospiri e tralle lagrime leggendo dobbiate trapassare. Questo orrido cominciamento vi fia non altramenti che a' camminanti una montagna aspra e erta, presso alla quale un bellissimo piano e dilettevole sia repostato, il quale tanto più viene lor piacevole quanto maggiore è stata del salire e dello smontare la gravezza. E sì come la estremità della allegranza il dolore occupa, così le miserie da sopravveniente letizia sono terminate.

(Cuando pienso, graciosísimas señoras, cuán natural os es a todas la piedad, reconozco que este libro os parecerá grave y triste en sus comienzos; tanto como el

doloroso recuerdo de la pasada y mortífera peste, tan deplorable y dañosa a quien la vivió, puesto que con aquella calamidad doy principio a mi obra. No quisiera que la lectura de estas páginas os asustase o hiciera pensar que siempre habréis de leer este libro con lágrimas y suspiros; por el contrario, el horrible comienzo debe ser para vosotras como es para el caminante una montaña desierta y áspera a cuyo pie se halla un deleitoso llano que tanto más apacible parece cuanto más fatigoso ha sido el camino).

En la cuarta jornada, el autor, de nuevo, se opone a la crítica y calumnias de muchos lectores que se habían escandalizado por los cuentos anteriores:

Pues ha habido quienes, discretas señoras, leyendo estas novelitas, han dicho que vosotras me gustáis demasiado y que no es cosa honesta que yo tanto deleite tome en agradaros y consolaros y algunos han dicho peor: que en alabaros como lo hago. Otros, mostrando querer hablar más reflexivamente, han dicho que a mi edad no está bien perseguir ya estas cosas: esto es, hablar de mujeres y complacerlas.

Y muchos, muy preocupados por mi fama mostrándose, dicen que más sabiamente haré en estar con las musas en el Parnaso que en estas chácharas mezclarme con vosotras. Y hay quienes, más despechada que sabiamente hablando, han dicho que haría más discretamente en pensar dónde podría encontrar el pan que tras estas necesidades andar palpando el viento. Y algunos otros, que de otra guisa han sido las cosas por mí contadas que como os las digo, se ingenian en detrimento de mis trabajos en demostrar. Así, por tantos y tales soplos, por tan atroces dientes, por tan agudos, valerosas señoras, mientras en vuestro servicio milito, estoy azotado, molestado y, en fin, crucificado vivo.

Y finalmente, en la “conclusión del autor” defiende la pureza de sus intenciones dirigiéndose, como al principio, a las damas:

Nobilísimas jóvenes por cuyo consuelo he pasado tan larga fatiga, creo que (habiéndome ayudado la divina gracia por vuestros piadosos ruegos, según juzgo, más que por mis méritos) he terminado cumplidamente lo que al comenzar la presente obra prometí que haría; por la cual cosa, a Dios primeramente y después a vosotras dando las gracias, es tiempo de conceder reposo a la pluma y a la fatigada mano.

Pero antes de concedérselo, brevemente algunas cosillas, que tal vez alguna de vosotras u otros pudiesen decir (como sea que me parece certísimo que éstas no tendrán privilegio mayor que ninguna de las otras cosas, como que no lo tienen me acuerdo haber mostrado al principio de la cuarta jornada), como movido por tácitas cuestiones, intento responder. Habrá por ventura algunas de vosotras que digan que al escribir estas narraciones me he tomado demasiadas libertades, como la de hacer algunas veces decir a las señoras, y muy frecuentemente escuchar, cosas no muy apropiadas ni para que las digan ni para que las escuchen las damas honestas. La cual cosa yo niego porque ninguna hay tan deshonesto que, si con honestas palabras se dice, sea una mancha para nadie; lo que me parece haber hecho aquí bastante apropiadamente.

La prosa cuidada, la psicología que muestra Boccaccio al trazar los personajes, las burlas de los ideales medievales y la defensa de la sensualidad y del vitalismo, con la exaltación del amor como centro de todo, alejan la obra de los cuentos medievales y la acercan a la novela cortesana posterior. Su influencia hay que buscarla, entre los italianos, en Bandello (cuyas narraciones fueron muy utilizadas por los dramaturgos del Barroco, desde Lope de Vega), y Giraldo Cinthio, y, entre los españoles, en Timoneda (*El Patrañuelo*) y en el propio Cervantes (*Novelas ejemplares*). Directamente, sus cuentos fueron utilizados por los dramaturgos de Siglo de Oro. Un ejemplo puede ser *El anzueto de Fenisa*, de Lope de Vega, basado en el cuento *Astucia por astucia* (décimo cuento del octavo día), cuyo argumento y protagonistas son muy semejantes.

el equilibrio con la que podían refrenarse las pasiones. Así, se puede considerar la poesía de Garcilaso como un esfuerzo por controlar el sentimiento humano guiado por la razón y el orden impuesto por la estructura. Su modelo había sido Petrarca, quien en su *Cancionero* elaboró toda una biografía espiritual y humana. Junto al amor, la exaltación de la Naturaleza y la recreación de mundos estéticos y personales constituían los principios fundamentales de la poesía.

Si el estilo poético se benefició de la influencia clásica (mitológica) y pictórica, la prosa alcanzó un lugar muy destacado, tanto en lo que se refiere a la exposición de temas didácticos o históricos, como en la prosa de ficción, representada por las novelas de caballerías y por la novedad más importante en la narrativa, la novela picaresca. Con el *Lazarillo de Tormes* se inició un camino que rompió con los moldes clásicos y permitió el nacimiento definitivo de la novela moderna, años después, con Cervantes. Ideológicamente, la técnica realista utilizada en el *Lazarillo* manifestaba la existencia de un mundo opuesto a la idealización humanística. Sin embargo, esa corriente derivada de *La Celestina*, no desapareció con el Renacimiento sino que se potenció, como todo lo popular, y constituyó un eje fundamental para la posterior creación cervantina.

Si el reinado de los Reyes Católicos ha sido considerado por los historiadores como de transición entre la Edad Media y la Moderna, aunque la reina Isabel realizó un gran esfuerzo cultural en la educación de la mujer, entre los dos reinados en que se desarrolla el Renacimiento en España, el de Carlos V (1500-1558) y Felipe II (1527-1598), hay notables diferencias derivadas de la política exterior y de las influencias a que dieron lugar. Mientras el período del Emperador estuvo orientado al exterior, y las tendencias estéticas e ideológicas extranjeras influyeron más directamente (el ejemplo de Erasmo es fundamental), el de Felipe II, caracterizado por el repliegue hacia el interior, se cerró a toda influencia foránea y se intensificaron las tendencias nacionales y religiosas (Contrarreforma, Ascética y Mística). De ahí que algunos críticos definiesen la época de Carlos V como primer Renacimiento frente al de Felipe II, denominado por algunos críticos, segundo Renacimiento.

2. EL NUEVO MODELO DE HOMBRE RENACENTISTA: EL CORTESANO

La obra de Baltasar de Castiglione, *El Cortesano*, escrita entre 1508 y 1516, fue publicada en 1528 y traducida al español por Boscán en 1534. Se trata de uno de los textos más representativos del Renacimiento italiano y más influyentes en toda Europa. Muestra el espíritu refinado de la época, expone el ideal de perfecto caballero cortesano (hombre de armas y de cultura) y tiene muy en cuenta el valor de la mujer en la nueva sociedad. Estructurada en cuatro partes o libros, en forma

dialogada, desarrolla las conversaciones o juegos que tuvieron lugar durante cuatro noches seguidas en la corte de Aretino. El autor finge referir las conversaciones mantenidas durante esas cuatro veladas. El primer diálogo trata del linaje y la educación de un cortesano; el segundo refleja las costumbres sociales y las calidades en que el cortesano debe destacar; el tercero se ocupa de describir el ideal de la perfecta dama de palacio, y el cuarto se refiere a las relaciones entre el cortesano y el príncipe. La obra se cierra con una disertación, a cargo del poeta Pietro Bembo, sobre el amor platónico.

El libro²⁷ se inicia con la descripción del palacio de los Urbino, la ciudad ducal más culta de Italia en ese momento, que conocía perfectamente Castiglione y quien como diplomático estuvo en España (Toledo) realizando misiones para el Emperador. De él realizó Rafael (o a él se atribuye) el retrato por el que se conoce. Desde el principio de la obra se van enumerando detalles de todo tipo que sirven para ver la diferencia esencial entre las cortes de tiempos anteriores (los castillos dedicados a la defensa y la guerra) y las modernas (con los palacios donde había toda clase de refinamientos, lujo, interés por la cultura, conversación, etc).

El autor destaca cómo dentro de ese ambiente de lujo ("vajillas de plata", "aderezos de cámara", "tapicería muy rica") el arte clásico y, sobre todo, los libros constituían lo más preciado de esa corte. Resulta fundamental esa pasión por los libros como objeto de lujo junto a otros lujos materiales:

Mas por mayor ornamento la ennoblecí de infinitos vultos [efigies] de los antiguos de mármol y de bronce, de pinturas singularísimas y de todas maneras de instrumentos de música, y en todo ello no se pudiera hallar cosa común, sino escogida y muy excelente.

Tras esto, con mucha costa y diligencia, juntó un gran número de muy singulares y nuevos libros griegos, latinos y hebraicos, y guarneciolos todos de oro y de plata, considerando que ésta era la mayor excelencia de todo su palacio" (I, 1, p. 49).

Entre las cualidades necesarias para ser perfecto cortesano se elogia, además de la "gracia" natural de rostro y cuerpo, el ejercicio de las armas ("el principal y más propio oficio del cortesano sea el de las armas, las cuales sobre todo se traten con viveza y gallardía"), la cultura y el conocimiento de la música y la pintura. Respecto a la importancia de la cultura, se afirma en primer lugar la necesidad de "hablar y escribir bien", sin afectación ni uso de palabras desusadas, y se advierte que dichas cualidades solo pueden adquirirse con el conocimiento:

Así que lo que más importa y es más necesario al Cortesano para hablar y escribir bien, es saber mucho. Porque el que no sabe, ni en su espíritu tiene cosa que merezca ser entendida, mal puede decirla o escribirla. Tras esto cumple asentar con buena orden lo que se dice o se escribe, después exprimirlo distintamente con palabras

²⁷ Citamos por *El Cortesano*, traducido por Juan Boscán, Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones (S.A.), 1930, en dos tomos, I (libros primero y segundo) y II (libros tercero y cuarto).

que sean propias, escogidas, llenas, bien compuestas y sobre todo usadas hasta del vulgo, porque éstas son las que hacen la grandeza y la majestad del hablar, si quien habla tiene buen juicio y diligencia, y sabe tomar aquellas que más propiamente exprimen la significación de lo que se ha de decir, y es diestro en levantarlas, y dándoles a su placer forma como a cera, las pone en tal parte y con tal orden, que luego en representándose den a conocer su lustre y su autoridad, como las pinturas puestas a su proporcionada y natural claridad (I, 6, pp. 97-98).

Da gran importancia a la música por su poder de relajación y de comunicación:

Porque, si bien lo consideramos, ningún descanso ni remedio hay mayor ni más honesto para las fatigas del cuerpo y pasiones del alma que la música, en especial en las cortes de los príncipes, adonde no solamente es buena para desenfadar, más aún para que con ella sirváis y deis placer las damas, las cuales de tiernas y de blandas fácilmente se deleitan y enternecen con ella. Por eso no es maravilla que ellas en los tiempos pasados y en estos de agora hayan sido comúnmente inclinadas a hombres músicos, y holgado extrañamente con oír tañer y cantar bien (I, 10, p. 121).

Respecto a la importancia de la pintura para un cortesano, su defensa puede interpretarse como un primer eslabón en el camino de la emancipación de la pintura como arte liberal que se dio durante el siglo XVI y XVII en España y en la que participaron con extraordinario entusiasmo grandes escritores como Cervantes, Lope de Vega y Calderón (estos dos últimos no solo con sus obras sino con tratados específicos). Según expresa Castiglione, a través de su personaje:

Cumple que nuestro Cortesano [sepa] dibujar o trazar y tener conocimiento de la propia arte del pintar. Y no os maravilléis que yo le desee esta arte, la cual hoy en día quizá es tenida por mecánica, y por ventura no parece que convenga a caballero, que yo me acuerdo haber leído que los antiguos, en especial en toda Grecia, querían que los mancebos generosos estudiasen dentro en las escuelas y se ejercitasen en la pintura como en cosa virtuosa y necesaria, y fue esta arte recibida en el primer grado de las liberales, después con público mandamiento fue prevenido que no se mostrase a los siervos. Tuviéronla también los romanos en mucho, y de esta el antiguo y noble linaje de los Fabios tomó el uno de los tres nombres, y así el primer Fabio fue llamado pintor, porque realmente lo fue muy grande, y tan dado a la pintura, que habiendo pintado los muros del templo de la salud, intituló en ellos su nombre, pareciéndole que, aunque fuese de casa tan honrada y llena de tantos títulos [...] todavía acrecentaría su fama dejando aquella memoria de haber sido tan grande pintor. [...]

Verdaderamente quien no aprecia esta arte paréceme hombre fuera de toda razón, que si bien lo contemplamos, toda la fábrica de este mundo que vemos con el ancho cielo de claras estrellas lumbroso, y en el medio de todo la tierra rodeada de mar, de montes, de valles, de ríos diversificada y de diversos árboles, de lindas flores, de extrañas yerbas aderezada, podemos decir que no es otra cosa sino una milagrosa y gran pintura por las manos de la natura y de Dios compuesta, la cual quien fuere para contrahacerla merecerá ser alabado de todo el mundo. Arte es ésta que no se puede llegar a saber mucho de ella sin tener noticia de muchas cosas,

y si no, pruébelo quien quisiere y verlo ha. Por eso los antiguos la estimaban y hacían gran honra a los oficiales de ella; y así llegó a lo más alto de su perfección, como se puede bien conocer en los vultos antiguos de mármol y de bronce que en nuestros días se ven. [...] Por eso, como lo de los bultotes cosa divina, así también se puede decir que los son las pinturas, y por ventura son tanto más excelentes cuanto es mayor el artificio que en ellas cabe. [...]

Y pienso que entre los antiguos floreció y llegó al punto de su perfección como las otras cosas, lo cual aun ahora en nuestros días se puede bien juzgar por algunos pedazos de ella que nos han quedado, en especial en las grutas de Roma. Pero más claros testigos de esto son los libros que antiguamente se escribieron, en los cuales a cada paso se refiere la excelencia del pintar y de sus maestros que en aquellos tiempos estaban en grande reputación con los príncipes y con las repúblicas.

Y así se lee que Alejandro amó tanto a Apeles Efesio que habiéndole hecho sacar al propio una amiga suya toda desnuda, y conociendo que el buen pintor así pintándola, poco a poco se había enamorado en extremo de ella, sin considerar ninguna otra cosa más, se la dio. [...]

Quien esto hizo por Apeles ya veis si le querría bien [...]. Escríbense otros mil ejemplos del amor que Alejandro tuvo a Apeles, honróle tanto que, que mandó con públicos pregones que nadie sino él fuese osado de pintar su figura. (I, 11, pp. 125-129)

Es importante esta defensa de Apeles porque en la literatura se convirtió en referencia constante en el Siglo de Oro y sobre todo en el teatro. Lope de Vega, en *Las grandezas de Alejandro*, recogió la misma anécdota narrada en *El Cortesano* sobre la mujer que Alejandro dio al pintor. La anécdota también la incluyó Tirso de Molina en *La huerta de Juan Fernández* y Calderón en *Darlo todo y no dar nada*. En las obras de Lope y de Calderón Apeles pasó a ser gran protagonista.

Además de ser un tratado sobre el comportamiento del nuevo hombre renacentista, la obra nos informa pormenorizadamente sobre el nuevo papel de la mujer en la sociedad y en la cultura. Entre las cualidades que Castiglione asigna al perfecto cortesano figura el trato exquisito a la mujer. Ante el nuevo concepto de individuo o persona, que el Renacimiento defendió en todas las manifestaciones, la mujer obtuvo un papel fundamental y Castiglione muestra una alta consideración de la mujer que se manifiesta, en primer lugar, en dar un gran protagonismo a las damas en los diálogos, y en destacar la formación de la "perfecta dama", a la que dedica el libro III. Considera que las cualidades propias del cortesano (discreción, gracia, cultura, naturalidad) deben compartirlas las mujeres. Sin embargo, señala otras específicas, diferentes, como "la delicadeza tierna y blanda", "la dulzura" del gesto o los movimientos, una mayor preocupación por la honra y, sobre todo, la belleza o gracia. Parte de que la presencia de las damas resulta necesaria en cualquier corte y gracias a ellas el cortesano se esfuerza en acumular cualidades. Asimismo, y tras mostrar diferentes opiniones sobre la mujer, defiende su igualdad esencial con el hombre. Se enumeran muchos ejemplos de mujeres importantes de la Antigüedad y contemporáneas y se destaca

extraordinariamente el caso de la reina española Isabel la Católica, cuya política y buen gobierno permitió grandes éxitos en España.

Las reuniones florentinas plasmadas en el libro estaban presididas por dos mujeres, la duquesa Elizabetta Gonzaga y su compañera, Emilia Pía. Las dos participaron en las discusiones sobre la conducta que debían mantener los diferentes sexos. Estas mujeres y otras "gentiles damas" participaban por igual en juegos, discusiones y expresiones de ingenio. Precisamente fue la duquesa quien pidió al magnífico Julián de Medici que se ocupara de formar una "perfecta dama", y en el libro tercero se recogen las notas más importantes acerca de la nueva consideración de la mujer. Los distintos personajes aportan cada uno sus razones. Es César Gonzaga quien defiende la presencia de las mujeres en la corte:

No puede haber corte ninguna, por grande y maravillosa que sea, que alcance valor ni lustre ni alegría sin damas, ni Cortesano que tenga gracia, o sea hombre de gusto o esforzado, o haga jamás buen hecho, sino movido y levantado con la conversación y amor de ellas (III, 1, p. 11).

A Julián de Medici le corresponde señalar la igualdad de las cualidades entre hombres y mujeres y las propias femeninas:

La nobleza del linaje, el huir la afectación, el tener gracia natural en todas las cosas, el ser de buenas costumbres, ser avisada, prudente, no soberbia, no envidiosa, no maldiciente, no vana, no revoltosa ni porfiada [...].

En la manera, en las palabras, en los ademanes y en el aire, debe la mujer ser muy diferente al hombre, porque así como le conviene a él mostrar una cierta gallardía varonil, así en ella parece bien una delicadeza tierna y blanda, con una dulzura mujeril en su gesto, que la haga en el andar, en el estar y en el hablar, siempre parecer mujer, sin ninguna semejanza de hombre (III, p. 13).

Esta diferenciación de sexos constituía una norma válida para todos los estamentos sociales y no solo para los cortesanos. Sin embargo, caballeros y damas debían compartir unas mismas virtudes, aunque para la mujer la belleza fuera cualidad fundamental lo mismo que la honra:

Ciertamente a la mujer que no es hermosa no podemos decir que no le falte una muy gran cosa. Debe también ser más recelosa que no el hombre en lo que toca a su honra y tener mayor cautela en no dar ocasión que se pueda decir mal de ella, y regirse de tal manera que no solamente sea libre de culpa, mas aun de sospecha; porque la mujer no tiene tantas armas para defenderse de lo que le levantan como el hombre (III, p. 13).

Entre las virtudes compartidas por los dos sexos Castiglione destacaba "la prudencia, la grandeza del ánimo, la continencia", aunque elogiaba determinadas virtudes muy tradicionales, como "ser buena y discreta, saber regir la hacienda del marido, y la casa y los hijos si fuere casada, y todas aquellas partes que son menester en una señora de su casa". Además apreciaba como cualidades propias de la mujer "tratar y tener correa con toda suerte de hombres honrados, teniendo

con ellos una conversación dulce y honesta, y conforme al tiempo y al lugar y a la calidad de aquella persona con quien hablare" (III, p. 14).

Aunque se consideraba que ni las armas ni los ejercicios físicos eran apropiados para las mujeres, uno de los interlocutores, Gonzaga, testimoniaba haber visto a la mujer participar en ellos: "Yo en mis días he visto mujeres jugar de armas, y a la pelota, menear un caballo, ir a caza, y hacer casi todos los ejercicios que pudiera hacer un hombre".

Entre las habilidades que debían desarrollar las damas, Medici enumera las letras, la música y la pintura, sobre todo. Considera que la mujer era muy capaz de ejercer cargos públicos y se apoya en el testimonio de Platón para corroborar esa capacidad:

¿No sabéis vos que Platón, el cual a la verdad no era muy amigo de las mujeres, quiere que ellas tengan cargo del regimiento de las ciudades, y que los hombres no entiendan sino solamente en las cosas de guerra? ¿No creéis vos que se hallarían muchas tan sabias en el gobierno de las ciudades y de los ejércitos como los hombres? Mas yo no he querido darles este cargo, porque mi intención es formar una dama y no una reina (II, p. 20).

El mismo noble defiende la igualdad de hombre y mujer frente a los numerosísimos testimonios que, desde Aristóteles, la consideraban imperfecta. Para ello aduce varios razonamientos basados en la Naturaleza, en la Historia y en la Filosofía, además de recoger citas de la mitología y de las Sagradas Escrituras: "Dios formó a los hombres macho y hembra, a su semejanza, y muchas veces los poetas, hablando de los dioses, confunden el sexo" (III, p. 25). El ejemplo de la Virgen María y los martirios de grandes mujeres, narrados por San Jerónimo, constituyen las pruebas decisivas para proclamar la igualdad de los dos sexos. Medici considera como pruebas irrefutables de la valía de la mujer en todas las épocas los casos de grandes mujeres (Octavia, mujer de Marco Antonio y hermana de Augusto; Porcia, hija de Catón y mujer de Bruto; Caya Cecilia, mujer de Tarquino Prisco; Cornelia, hija de Escipión).

En la tertulia correspondiente a esta tercera noche puede verse la constante participación de las mujeres, especialmente la de Emilia Pía y Margarita Gonzaga. Muchas de las historias sobre grandes mujeres que se incluyen, responden al deseo de conocer lo que piensan los hombres de las mujeres. Un caso ejemplar, como se ha dicho, es la defensa y elogio de la reina española Isabel I y sus damas:

Dicen también muchos que las damas fueron en parte gran causa de las victorias del rey don Fernando y reina doña Isabel contra el Rey de Granada; porque las más veces, cuando el ejército de los españoles iba a buscar a los enemigos, la reina iba allí con todas sus damas, y los galanes con ellas, hablándoles en sus amores hasta que llegaban a la vista de los moros; después [...] iban a las escaramuzas, con aquella lozanía y ferocidad que les daba el amor y el deseo de hacer conocer a sus señoras que eran amadas y servidas por hombres valerosos (III, p. 73).

La forma dialogada del libro permite la discusión y el enfrentamiento de posturas. Los detractores, representantes del pensamiento tradicional, dan ocasión a que sus adversarios halaguen, incluso exageradamente, a la mujer, pero lo que el libro representa de forma evidente es la igualdad de los sexos y la necesidad de complementarse hombre y mujer para desarrollar mutuamente su vida natural, social y anímica. Para Castiglione, la mujer representaba el motor de la vida cortesana. Llega a decir: una corte "por grande que sea, no puede tener ornamento y esplendor en sí, ni alegría, sin las mujeres" y "ni cortesano alguno será gentil, agradable o valiente, ni hará nunca obra gentil de caballería, si no lo mueve el trato y el amor y el placer de las mujeres". Ella es el objeto del comportamiento del caballero, tanto en la guerra como en la cortesanía: "¿Quién piensa en danzar y bailar con donaire por otra cosa que por complacer a las mujeres? ¿Quién entiendo de las dulzuras de la música por otra causa que esta? ¿Quién compondría versos... si no para expresar esos efectos que las mujeres causan?"

El balance de la obra resulta totalmente positivo en favor de la dama cortesana, y la prueba más evidente es la participación de las mujeres en las tertulias, el respeto por sus opiniones y el espíritu crítico que muestran ante los diferentes interlocutores. Sin embargo, la obra se preocupa más de las relaciones entre hombres y mujeres que de la situación particular de la mujer. Por ello, la recomendación de conocimientos para una dama (los propios de un cortesano) está en función de esas relaciones y no por ella misma. Si el hombre consigue destreza, habilidad o sabiduría, la mujer sabrá admirarlo mejor si previamente ha asimilado unos conocimientos que la permitan apreciar y alabar las habilidades masculinas.

Finalmente, en *El Cortesano*, el tema del amor tiene gran importancia. Su definición y defensa se hace a través del poeta Pietro Bembo, sobre todo en los dos últimos capítulos del libro cuarto. Para justificar la importancia del amor humano, Bembo recuerda las tres formas de conocimiento del alma: por el sentido, de donde nace el apetito; por la razón, de donde nace la elección, y por el entendimiento, de donde nace la voluntad y permite a los hombres equipararse con los ángeles. Bembo llega a considerar el amor como la forma de superar las formas de conocimiento. Así define el amor:

El ardiente deseo que llamamos amor [...] es un lustre o un bien que mana de la bondad divina, el cual aunque se extiende y se derrame sobre todas las cosas criadas como la luz del sol, todavía cuando halla un rostro bien medido y compuesto, con una cierta alegre y agradable concordia de colores distintos; y ayudados de sus lustres y de sus sombras, y de un ordenado y proporcionado espacio y término de líneas, infúndese en él, y muéstrase hermosísimo, aderezando y ennobleciendo aquel sujeto, donde él resplandece acompañándole, y alumbrándole de una gracia y resplandor maravilloso, como rayo de sol que da en un hermoso vaso de oro, muy bien labrado y lleno de piedras preciosísimas; y así con esto trae sabrosamente a sí los ojos que le ven, y penetrando por ellos se imprime en el alma de quien le mira, y con una nueva y extraña dulzura toda la trastorna y la hinche de deleite, y encendiéndola, la mueve a un deseo grande de él; así que, quedando presa el alma del deseo de gozar de esta hermosura como de cosa buena, si se deja

guiar por el sentido, da de ojos en grandes errores, y juzga que aquel cuerpo, en el cual se ve la hermosura, es la causa principal de ella, y así, para gozarla enteramente, piensa que es necesario juntarse de todo, lo más que sea posible, con él; y este es gran error, y por eso, el que cree gozar la hermosura poseyendo el cuerpo donde ella mora, recibe engaño, y es movido no de verdadero conocimiento por elección de razón, sino por opinión falsa por el apetito del sentido; y así también el placer que se sigue de esto ha de ser de necesidad falso.

Se fija en los problemas de la sensualidad, propios del amor juvenil (que el poeta disculpa, entre otras cosas porque él se siente viejo) y elogia la capacidad de sufrimiento y las desventuras que pueden soportar los jóvenes como medio para acceder al verdadero amor. Explica la hermosura humana como parte de la hermosura del Universo ("pequeño mundo") y defiende para el cortesano un amor alto, alejado del "amor vulgar y bajo", para lo cual anima a despreciar otros sentidos y gozar con la vista y el oído:

Goce con los ojos aquel resplandor, aquella gracia, aquellas centellas de amor, la risa, los ademanes, y todos los otros dulces y sabrosos aderezos de la hermosura. Goce asimismo con los oídos la suavidad del tono de la voz, el son de las palabras, y la dulzura del tañer y del cantar, si su dama fuere música, y así con todas estas cosas dará a su alma un dulce y maravilloso mantenimiento por medio de estos dos sentidos, los cuales tienen poco de lo corporal, y son ministros de la razón, y será tal este mantenimiento suyo, que no pasará, hacia el cuerpo con el deseo, a ningún apetito deshonesto. Tras esto acate, sirva, honre y siga en todo la voluntad de su Dama, y quíerala más que a sí mismo, tenga más cuidado de los placeres y provechos de ella que de los suyos propios, y ame en ella no menos la hermosura del alma que la del cuerpo (IV, 7, p. 182).

Bembo recurre a la autoridad de Platón y al *Cantar de los cantares* bíblico para justificar cómo el amor verdadero permite el desasimiento de lo terreno para acceder al mundo de las inteligencias altas y sensibles, y afirma que un beso puede llevar al "ayuntamiento espiritual". Términos como *resplandor*, *luz*, *fuego*, *llama*, *alumbrar*, *armonía*, *concordia*, *rayos*, *deleite*, *bienaventuranza*, le sirven al poeta para potenciar las cualidades del amor cuyo sentimiento compartido puede llevar a la enajenación:

Y nosotros, de nosotros mismos enajenados, como verdaderos amantes, en lo amado podamos transformarnos, y levantándonos de esta baja tierra seamos admitidos en el convite de los ángeles, adonde mantenidos con aquel mantenimiento divino, que ambrosía y néctar por los poetas fue llamado, en fin muramos de aquella bienaventurada muerte que da vida, como ya murieron aquellos santos padres, las almas de los cuales tú, con aquella ardiente virtud de contemplación, arrebataste del cuerpo y las juntaste con Dios (IV, 7, p. 193).

2.1. La participación de la mujer en la cultura y su protagonismo social y literario

Gracias al Humanismo y a la nueva visión del hombre, la mujer adquirió otra consideración y, aunque muy lentamente, comenzó a participar en la cultura. Solo literariamente la mujer se había encumbrado antes del Renacimiento: era la musa capaz de encarnar los ideales platónicos y cristianos del amor, y se había convertido en objeto de elogio, contemplación y rendición. Este privilegio, impulsado por la cortesía de los caballeros y practicado por los poetas, supuso un respeto cultural aparentemente positivo pero negativo en su desarrollo como persona. Socialmente, desde el siglo XV, comenzaron a descollar ejemplos aislados de mujer (siempre entre las monjas o entre las mujeres de la nobleza) que sintieron deseos de saber e incluso plasmaron en textos ese afán. El Humanismo favoreció esta tendencia y desde entonces se extendió el gusto por saber entre mujeres laicas. Fue también en Italia donde se impuso la moda de la mujer culta y desde allí se difundió por toda Europa. En el círculo de Florencia, junto a los máximos representantes del nuevo pensamiento (Ficino, Colonna y Castiglione), las mujeres ocuparon un puesto principal en la vida social y cultural. Allí Victoria Colonna, marquesa de Pescara, tuvo un papel fundamental en el ascenso de la mujer. Al hacerlas Castiglione protagonistas activas y comentaristas de distintos temas, las diferentes cortes europeas tomaron su ejemplo, aunque con desigual éxito.

Unos años antes de Castiglione, Bembo, en su obra *Gli Asolani* (*Los asolanos*) (1505), ya había prestado también gran atención a la mujer y a su positiva influencia en la sociedad. Fue Caterina Cornaro, reina de Chipre (que abdicó a la muerte de su marido y se fue al pequeño reino de Asolo), quien impulsó la obra de Bembo. Esa mujer dirigió en el reino de Asolo una importante Academia cultural. Se rodeó de artistas y escritores y, entre ellos, Bembo celebró en sus *Asolani* (una especie de memorias) la labor de mecenas de esta mujer. Tanto el libro de Bembo (dedicado a otra importante dama, Lucrecia Borgia) como el de Castiglione, tuvieron una influencia extraordinaria en el Renacimiento. Se tradujeron a todas las lenguas y contaron con muchísimas ediciones. Los *Asolani* fueron traducidos al castellano en 1551 por la Universidad de Salamanca. Los dos marcaron un nuevo rumbo para la mujer y su integración en la sociedad junto al hombre. En esa misma corte italiana, el artista Botticelli creó el modelo femenino que se convirtió en el canon de belleza renacentista, vigente durante dos siglos. La mujer, blanca y rubia, representaba lo sensual y lo virginal a un tiempo, como si hubiese fusionado el mito de la Venus erótica y la Virgen María para expresar la dificultad para considerar a la mujer como un ser real.

Desde el Humanismo las mujeres podían asistir, junto con los hombres, a una escuela de estudios clásicos donde se enseñaba latín y griego, entre otras materias, y las mujeres organizaron sus salones culturales, algunos de los cuales se hicieron famosos (como los de Lucrecia Borgia o de Isabella d'Este). Algunas fueron también protectoras de poetas, como Lucrecia Tornabuoni (1425-1482),

mecenas de Poliziano, y quien animó a Pulci a escribir *El Morgante*; Verónica Gambara (1485-1550), protectora de Aretino, y la citada Caterina Cornaro, de Bembo. Otras, incluso, dirigieron compañías dramáticas, como la de "I Gelosa" en la que Isabella Canalli Andreini (1519-1604) fue también empresaria, actriz y comediógrafa de la Academia del Arte. A diferencia de las nobles españolas las italianas tuvieron mayor participación en la cultura y en el arte.

El tema de la defensa de la mujer y su dignidad fue objeto de muchos tratados, sobre todo en Italia (*Diálogos*, de Cortegiano; *Forciane disputationes*, de Lando; *Dignidad de las mujeres*, de Speroni; *Circe*, de Gelli; *Honor de las mujeres*, de Stefano Guaso), y se desempolvieron historias de mujeres ilustres de la Antigüedad. El tratado de Cornelio Agrippa, *De la nobleza y excelencia del sexo femenino* (1529), se ha considerado el mejor argumentativo en favor de las reivindicaciones femeninas. Antes de éste también se escribieron tratados como *De las ilustres mujeres en romance*, de Boccaccio (1494); el *Libro de las virtuosas e claras mujeres*, de Don Álvaro de Luna (1446); el tratado *Defensa de las virtuosas mujeres*, de Mosén Diego de Valera (1412-¿1488?); el *Triunfo de las donas*, de Juan Rodríguez de la Cámara o el más antiguo, *Jardín de nobles doncellas*, de Martín Alfonso de Córdoba (muerto hacia 1476), dedicado a la formación de la infanta Isabel (escrito a instancias de Isabel de Portugal). *El jardín de nobles doncellas* se ocupaba de la educación de la reina pero defendía también la necesidad de que la mujer cursara los estudios del *Trivium* y *Quadrivium*, siempre que no abandonase las labores propias de su sexo.

En realidad todos los tratados defendían a la mujer porque representaba nobleza y virtud, consideradas las auténticas cualidades por las que las mujeres podían ser alabadas. Solo tras la difusión de las ideas erasmistas sobre la mujer (Erasmus, Luis Vives), y de los nuevos modelos de dama (Castiglione) y de esposa (L. Batista Alberti y Fray Luis de León), la cultura y la formación se sintieron necesarias para la mujer noble. Esta nueva actitud en favor de la mujer, derivada de la igualdad de los sexos ante lo moral y lo intelectual, permitió un avance considerable, especialmente en Italia, aunque en todas partes generó un debate entre los humanistas que consideraban apropiado dar cierta educación a las mujeres y quienes no encontraban justificación para hacerlo. Lo más novedoso del Humanismo fue, sin duda, la participación de las mujeres en la empresa intelectual de la época. Se convirtieron en modelos para los artistas y en tema para escritores. Incluso el retrato femenino dejó de ser un arquetipo estético y mostró, al igual que el masculino, la personalidad e interior de la mujer.

2.1.1. Influencia del Humanismo en la educación de la mujer española

En España, la reina Isabel la Católica fue gran mecenas de la cultura. Durante su reinado se dictó una ley de impuestos (1480), que favoreció la publicación y

adquisición de libros. Incluso ella misma consiguió reunir una gran biblioteca. La educación de la mujer fue una de sus grandes preocupaciones. En la Academia Palatina la reina se ocupó de formar a los jóvenes (hombres y mujeres) en todas las ramas del saber. Impulsó el estudio de las lenguas clásicas (que ya se había iniciado en la corte de Juan II) y contó con maestros y eruditos italianos y españoles, a los que favoreció con generosas pensiones.

Ella misma aprendió la lengua latina bajo el magisterio de Beatriz Galindo, mujer que acompañó a la reina en sus desplazamientos bélicos y diplomáticos. Según los documentos conservados, el interés de la corte por los estudios fue extraordinario. La profesora Márquez, citando al investigador Garrett Mattingly, resumió lo que pudo ser ese fenómeno de la corte española:

El mecenazgo de Isabel había estimulado en España un Renacimiento precozmente vigoroso [...], en Salamanca se profesaban cátedras de griego y hebreo cuando en Oxford y París todavía estaban comenzando la batalla de los nuevos estudios, y los nobles, no sólo coleccionaban manuscritos y garabateaban versos en latín, como habían comenzado a hacer por toda Europa, sino que competían con los hijos de los burgueses por los laureles académicos [...]. Los italianos con más éxito: Pedro Mártir de Anglería, Lucio Marineo Sículo, y los hermanos Antonio y Alejandro Giraldini, no hallaron en el saber español cosas que mirar con condescendencia²⁸. De este prestigio se beneficiaron los jóvenes de ambos sexos, y los viajeros extranjeros (Münzer) se admiraban del gran número de adolescentes (alrededor de cuatrocientos) que eran instruidos en los clásicos (Horacio y Juvenal) por diferentes maestros, entre los que se encontraba el erudito italiano Pedro Mártir.

El ejemplo de la reina con sus hijas (cuyos tutores fueron los hermanos Giraldino) se extendió al resto de las mujeres de la corte. En cuanto a los progresos de las alumnas parece que fueron extraordinarios, y muy alabados por todos los maestros. Lucio Marineo Sículo, en su *Hispanis Laudibus*, decía que las españolas “eran elocuentes y sin complejos ante los hombres, en quienes ven sus iguales”²⁹. Castiglione, en su *Cortesano*, dedicó extraordinarias alabanzas a la reina, por sus virtudes y hechos:

No ha habido en nuestros tiempos en el mundo más glorioso ejemplo de verdadera bondad, de grandeza de ánimo, de prudencia, de temor de Dios, de honestidad, de cortesía, de liberalidad, y de toda virtud, en fin, que esta gloriosa reina, y puesto que la fama desta señora en toda parte sea muy grande, los que con ella vivieron, y vieron por sus mismos ojos las cosas maravillosas della, afirman haber esta fama precedido totalmente de su virtud y de sus grandes hechos (III, p. 49)

En general, la programación de lecturas para mujeres en la época hay que buscarla en los tratados pedagógicos (donde están registrados los libros recomendados y prohibidos), y en los manuales de cortesía y urbanidad, además de en los tratados y diálogos educativos, textos líricos y de ficción. La biblioteca de las

²⁸ V.M. Márquez, op. cit., p. 13-14.

²⁹ En V. Márquez, op. cit., p. 14.

mujeres de esta época la podían constituir textos de devoción y de ficción. El modelo icónico del primer tipo estaría representado por Santa Ana, enseñando a leer a la Virgen, y por santa Teresa. El modelo del segundo tipo sería el retrato de la dama con un libro entre las manos. Sin embargo, esas imágenes respondían al icono construido por un observador masculino, diseñado para agradar a la mujer. A su lado se alzaron otros ejemplos más auténticos, elaborados por las mismas mujeres, como podían ser las participantes en las Academias literarias. Aunque socialmente no estaban muy bien vistas, representaban perfectamente la participación de la mujer en la cultura. No debían ser muchas pero sí más de lo que suele creerse si tenemos en cuenta la frecuencia con que el teatro presenta a mujeres lectoras y escritoras participando en esas Academias. Por otra parte, y siguiendo los modelos iconográficos de las santas (Santa Ana y Santa Teresa, inmortalizadas por las pinturas de Murillo y de Alonso Cano respectivamente), el teatro religioso transmitió la imagen de la mujer lectora, como *Santa Juliana* (de Diamante), que aparece no solo leyendo sino escribiendo, o la propia *Santa Teresa de Jesús*, del mismo autor, en cuya acotación “aparece la santa sentada y sobre un bufete ha de haber unos libros”. Estos modelos se repiten en personajes de la nobleza, como la reina Diana en *El dueño de las estrellas* (Ruiz de Alarcón) o la conocida Cristina de Suecia (*Afectos de odio y amor*, de Calderón y en *Quién es quien premia al amor*, de Bances Candamo), o la legendaria reina de Palmira (*La gran Cenobia*, de Calderón), pero lo más importante es que muchas mujeres aparecen en el escenario leyendo, sobre todo cartas o notas, y escribiendo, incluso en los autos sacramentales.

En la realidad, aunque la mujer en la mayoría de casos no tenía a su alcance la posibilidad de aprender, tenía sin embargo acceso a la denominada “cultura oral” (sermones, cantos, lecturas públicas en voz alta, religiosas y profanas) lo que le permitía entender las citas y referencias que el teatro comunicaba. Además, gracias a la imprenta y a la publicación de obras en lengua vernácula, se amplió considerablemente el número de lectoras, paso previo para la realización de una escritura propia. El tránsito de lectora a creadora no fue fácil porque en los manuales de educación se afirmaba que la mujer no debía ser elocuente. Si hablaba era considerada “parlera”, “chocarrera” y “falta de castidad”. Incluso en una obra de influencia erasmista, como la de Pedro de Luján, *Los coloquios matrimoniales* (que tuvo once ediciones entre 1550 y 1589), se podía leer: “La mujer que tiene gravedad no solo no ha de boquear, ni pensar las cosas ilícitas y deshonestas, mas las lícitas y honestas, si no son muy necesarias, porque la mujer jamás yerra callando y muy poquitas acierta hablando”³⁰. La idea más difundida era que la mujer debía guardar la casa y sus palabras y en ese silencio se plasmaba su virtud. El modelo era igualmente la Virgen, paradigma del silencio, modestia y humildad.

³⁰ Cito a través de Teresa Ferrer, “Decir entre versos. Ángela de Acevedo y la escritura femenina en el Siglo de Oro”, en *Eclos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*. Edic. de S. Gil—Albarells y M. Rodríguez Pequeño, Segovia, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2006, pp. 213-41). La cita en la p. 6.

Por razones de castidad se impedía a la mujer tañer instrumentos en público o cantar *apasionadamente* canciones de amor porque podía seducir al varón. En el cuadro de Tiziano, *Venus recreándose en la música* (1550), se recoge la relación entre el desnudo, Venus y la mujer música. Se entendía que la música formaba parte de los placeres del cuerpo, y como el vestido, los afeites y el arreglo femenino (muy censurado por los moralistas), constituía una forma de atracción. Si la mujer cantaba o tocaba instrumentos en público (cuando le daban permiso y lo hacía tras hacerse de rogar), debía poner extremado cuidado en el vestido, los gestos y las posturas. La castidad del vestuario debía ir acompañada de una actitud de humildad: la mirada puesta en el suelo y suavidad en el tañer o cantar. En caso contrario, la mujer se situaba próxima a la prostitución. En la novela picaresca *La pícara Justina* (1605), la protagonista se autodenominaba *Orfea*, al comienzo del segundo libro, porque con su tañer y palabras calientes “avivaba a los friolentos”. Además la música la permitió cambiar incluso de aspecto y llevar una vida alegre, libre y divertida:

Con un adufe [pandero] en las manos, era yo un Orfeo, que si de él se dice que era tan dulce su música que hacía bailar las piedras, montes y peñascos, yo podré decir que era una Orfea, porque tarde hubo que cogí entre manos una moza montañesa, tosca, bronca, zafia y pesada, encogida, lerda y tosca, y cuando vino la noche ya tenía encajados tres sonos, y los pies (con traerlos herrados de ramplón, con un zapato de fraile dominico) los meneaba como si fueran de pluma; y las manos, que un momento antes parecían trancas de puerta, andaban más listas que lanzaderas. Todo es caer en buenas manos, que quien las sabe, las tañe.

En la época, la música no era una actividad bien vista para una mujer y, aunque el propio Bembo, que en literatura defendía a la mujer música, en la realidad prohibía que su hija tocara instrumentos musicales.

2.1.2. La formación de la mujer según los tratados humanistas

Fueron bastantes los tratados que surgieron en la época en torno a la educación de la mujer hasta el punto de considerar la existencia de una literatura matrimonial donde las formulaciones de la moral privada respondían al individualismo burgués del Renacimiento. En España, el humanista Juan Luis Vives (1492-1540) en *La formación de la mujer cristiana* (1523), texto dedicado a la reina Catalina de Aragón (su protectora durante su estancia en Inglaterra), desarrolló un detallado programa de lecturas que debía realizar una mujer. Precisamente Catalina de Aragón, primera mujer de Enrique VIII, se consideró pionera del movimiento que en los círculos ilustrados toda Europa impulsaron la educación de la mujer. La estudiosa M. Mackendrick dio por seguro que “Catalina y sus hermanos recibieron una avanzada educación humanística, y que ella fue considerada por Erasmo

y Tomás Moro como un milagro de mujer culta”³¹. Incluso preconizó que la educación del príncipe o princesa (si la heredera era mujer) debía ser igual para ambos. Consideraba, de acuerdo con Aristóteles, que un príncipe (o princesa) sabio (sabia) sería un príncipe (o princesa) bueno (buena). Por este interés de Catalina, Vives escribió *La formación de la mujer cristiana*, y Erasmo *El matrimonio cristiano*. Catalina de Aragón fue pionera en defender que una mujer docta podía ser igualmente virtuosa, y que la ignorancia en modo alguno significaba virtud.

En el tratado de Vives se defendía que las mujeres aprendiesen a leer para que conociesen las obras de piedad religiosa, las Sagradas Escrituras y las de los Padres de la Iglesia. También las animaba a estudiar la lengua latina y así poder leer a los autores clásicos (Platón, Séneca, Cicerón), porque no era incompatible con tejer lana e hilo. Sin embargo, no aceptaba que leyesen obras de ficción, como los libros de caballerías, por los engaños vertidos en ellas. Las recomendaba, asimismo, que no se preocupasen de la retórica (hablar en público) y que se mantuviese en silencio pues su misión era, ante todo, prepararse para el matrimonio.

Aunque la obra de Vives representó un gran avance en la consideración de la mujer, pues reconocía una posible igualdad de hombres y mujeres, en la práctica tardó en conseguirse. De hecho casi cincuenta años después de la defensa de Vives, el médico Huarte de San Juan, en su *Examen de ingenios* (1575), justificaba por razones biológicas la falta de capacidad intelectual de la mujer (“La compostura natural que la mujer tiene en el cerebro no es capaz de mucho ingenio”), muestra del arraigo de las viejas ideas científicas.

En otro tratado, *Los deberes del marido* (1528), Vives propuso una moral para el matrimonio y las relaciones conyugales, basadas en la responsabilidad del hombre y en la formación de la mujer. Como señaló M. King:

Vives no proponía una educación para cultivar las mentes, sino una que las estimulara a cumplir virtuosamente con sus obligaciones familiares. Eran los hombres quienes debían hacer cosas en el mundo y para ellos se reservaba la educación completa. “Las mujeres sólo necesitaban un poco de educación [...] estudios que formen la moral y la virtud; conocimientos que enseñen la forma de vivir más religiosa y mejor”³².

El gran humanista Erasmo de Rotterdam, defensor de una posición más avanzada que Vives con respecto a las mujeres, escribió varias obras para reivindicar la posición de la mujer en la cultura y en la sociedad. Fue mucho más lejos que Vives en su defensa. En una de las cartas dirigidas al español le recriminó su excesivo rigor con las mujeres (“En lo del matrimonio te has mostrado duro con

³¹ Malvena Mckendrick, *Woman and society in the Spanish drama of the Golden Age. A study of the mujer varonil*, Cambridge, University Press, 1974, p. 7.

³² Margaret L. King, *Mujeres renacentistas. La búsqueda de un espacio*, Madrid, Alianza Universidad, 1993, p. 213.

las mujeres; espero que serás más blando con la tuya. Y de los afeites, dijiste demasiado”) y el tono censor para cuanto manifestase placer o embellecimiento de la mujer por considerarlo un peligro para el hombre. A diferencia de Vives, no puso límites ni restricciones a los temas del conocimiento ni al grado de preparación de las mujeres.

Sus *Coloquios familiares* (c. 1529), en los que reunió diferentes textos sobre la educación de la mujer y la familia, tras traducirse al español, fue la obra erasmista más leída en la España del siglo XVI. En los diferentes coloquios expresó su pensamiento. En el titulado *El abad y la erudita* defendió la igualdad de educación para hombres y mujeres. Consideraba muy positivo que las mujeres aprendieran latín y griego, primer paso obligado para adquirir cualquier conocimiento en la época. En otro coloquio (*Puerperio*), estructurado en forma de discusión acerca de los méritos de hombres y las mujeres, el interlocutor femenino, Sofía (sabiduría), se mostraba muy por encima del masculino. M. Mackendrick pensó que el coloquio *Senatulus* representaba la verdadera posición feminista de Erasmo³³. El debate sobre la mujer se iniciaba en esta obra cuando varias mujeres, cansadas de obedecer a los hombres, decidieron formar un consejo para defender sus intereses. Con ello mostraron su capacidad para autoorganizarse y discutir en público, facultades que solo se consideraban entonces propias de los hombres.

Desde la *Apología del matrimonio*, Erasmo había mostrado su defensa de la mujer. La obra se interpretó como una diatriba a la moral católica, que exaltaba la virginidad y el celibato como formas más perfectas que el matrimonio, y elogiaba la institución por considerarla una forma de canalizar los deseos y necesidades más primarios de los seres humanos. A diferencia del pensamiento católico, Erasmo se apoyaba en la Naturaleza, en cuanto creación divina, para justificar el deseo y la sexualidad de los humanos, y acudía a los mitos clásicos y a las Sagradas Escrituras para apoyar su tesis. Desde esta perspectiva “antropológica positiva”³⁴ la sensualidad quedaba desdramatizada en su obra e interpretada como un elemento natural, al tiempo que hacía una profunda crítica a los célibes que trataban de menoscabar la naturaleza humana con sus propuestas de una moralidad desfasada.

En *La mujer que se queja del matrimonio* (1523), Erasmo expuso la obligación de que el esposo hiciese feliz a la mujer, condenando conductas violentas, aunque sin dejar de apoyar al sexo masculino al que no creía que debía someterse la mujer de forma ciega sino mediante unas relaciones de equidad entre ambos. Las traducciones de Erasmo circularon profusamente por España y tuvieron extraordinario éxito, sobre todo entre las mujeres. Sus obras fueron traducidas por Isabel de Vergara, dama de la corte de Isabel la Católica.

³³ M. Mackendrick, op. cit., p. 66.

³⁴ Isabel Morant, *Discursos de la vida buena. Matrimonio, mujer y sexualidad en la literatura humanista*, Madrid, Cátedra, 2002, p. 30.

Otro tratadista sobre la mujer, Fray Luis de León, en *La perfecta casada* (1583), escrito para regalo de bodas de doña María Varela Osorio con el fin de instruirla en su nuevo estado (y de paso, hacerlo extensivo a las demás mujeres de su misma condición hidalga), representó, con relación a los tratados anteriores, un retroceso. Sin embargo, se convirtió en el manual más utilizado durante mucho tiempo. Fray Luis instaba a la mujer a permanecer en silencio: “así como a la buena y honesta, la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así las limitó el entender, y, por consiguiente, les tasó las palabras y las razones”³⁵.

Aunque se aceptaba que la mujer aprendiese a leer no se admitía que escribiese. Muchos educadores pensaban que la escritura no era apropiada para la mujer y tampoco que supiera más que el hombre. Pensar que una mujer llegase a escribir obras de ficción (cuyos modelos eran censurados) resultaba increíble. Incluso el aprendizaje de la escritura podía llevar a un mal uso de ella, como recordaba casi un siglo después, en pleno Barroco, un escritor bien atento a la realidad de su tiempo como Zabaleta, en *El día de fiesta por la mañana* (1654): “Fingir hablando parece liviandad, fingir escribiendo parece delito. No sé si es acertado enseñar a escribir a las mujeres”³⁶. El miedo a que la mujer, si sabía escribir, pudiese contestar a cartas o notas de caballeros constituía un temor social y moral. Atentaba contra el orden establecido y contra la castidad. Por otra parte, se pensaba que la pluma era incompatible con la aguja. El mismo Zabaleta, en otra de sus obras, *Errores celebrados* (1653), se refería a ese delito: si escribía una obra satírica, la convertía en murmuración; si hacía un elogio, mentía; si se dedicaba a la poesía, además de no hacer nada más que maquinara, añadía otra locura a la suya propia y olvidaba la casa y sus obligaciones. Por ello llegaba a la siguiente conclusión: “La mujer poeta es el animal más imperfecto y más aborrecible de cuantos forman la naturaleza”³⁷.

Aunque Vives y Erasmo fueron los humanistas cuyos tratados sobre la mujer alcanzaron más influencia, hay que recordar también los de Antonio de Guevara, *Letra para recién casados* y de Pedro de Luján, *Coloquios matrimoniales*.

La proliferación de tratados revelaba el interés del problema.

2.1.3. La entrada de la mujer en la Universidad y su proyección literaria y artística

En el Renacimiento la Universidad abrió las puertas a la mujer, aunque por breve tiempo pues a fines del siglo XVI se cerraron en la práctica. La primera en

³⁵ *La perfecta casada*, Madrid, Taurus, 1987, p. 53.

³⁶ J. de Zabaleta, *Día de fiesta por la mañana*, Madrid, Castalia, 1983, p. 131.

³⁷ J. de Zabaleta, *Errores celebrados*, Madrid, Espasa Calpe, 1972, p. 44.

abrir las fue la de Salamanca y en esta ciudad se ubicaron bastantes obras literarias con protagonista universitaria, que normalmente acudía vestida de hombre (*El amor médico*, de Tirso, *Lo que quería ver el marqués de Villena*, de Rojas Zorrilla). En España, aunque no abundaron los ejemplos de mujeres universitarias, algunas sobresalieron, como Francisca de Nebrija (profesora de Filosofía y Retórica en la Universidad de Alcalá), Lucía Medrano (profesora de lenguas clásicas en Salamanca) y, sobre todo, Beatriz Galindo, *La Latina*, consejera de la reina Católica y primer modelo de mujer seglar que destacó en el estudio de Humanidades y Ciencias, y famosa por dirigir una importante Academia en la que participaron eminentes comentaristas de los clásicos. Aunque se trata de ejemplos aislados, procedentes de ambientes elitistas, también se hicieron famosos algunos nombres de mujer que, sin pertenecer a una clase social privilegiada, ingresaron en la Universidad. Puede recordarse a Feliciano Enríquez de Guzmán, transmutada en la Rosarda literaria de *El alcalde mayor*, de Lope, una interesante obra en la que una mujer, amante del estudio y a la vez enamorada, se disfraza de hombre para huir, pero termina estudiando leyes en Salamanca y alcanzando el puesto de alcalde mayor en Toledo. Lope nos ofrece una documentada bibliografía de los manuales más leídos en la época (de astrología, arte y derecho) que le son muy familiares a la protagonista. Esa atrevida decisión de Feliciano fue llevada al teatro también por Mira de Amescua (*La Fénix de Salamanca*) y por Rojas Zorrilla (*Lo que quería ver el marqués de Villena*). La propia Feliciano, ya mayor y viuda, literaturizó su propia biografía en la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*. Además debió ser famosa como poeta pues Lope la elogió en *El laurel de Apolo* por la “excelencia de sus versos”.

Las dramaturgas no brillaron hasta el Barroco, con Ana Caro (*Valor, agravio y mujer*), Sor Juana Inés de la Cruz (*Los empeños de una casa*), Leonor de la Cueva (*La firmeza en la ausencia*), y la citada Feliciano. Más habitual era que se dedicasen a escribir novela, como María de Zayas, Mariana de Carvajal, o poesía, como Cristobalina Fernández de Alarcón.

Entre la nobleza también había muchas mujeres que además de dedicarse a la literatura eran pintoras, una práctica que necesitaba para su ejercicio de una buena cultura. Muchas veces se olvida que en las ordenanzas oficiales de pintores de Madrid, redactadas en 1543, se establecía que “ningún pintor ni pintora de cualquier calidad o condición que sea no pinte en Madrid ni en su tierra si no fuesen examinados”³⁸, lo cual demuestra que a principios del siglo XVI los artísticos no eran oficios reservados al sexo masculino. Hacia mediados de siglo empezaron a proliferar mujeres que se dedicaban por gusto a la pintura y, como en el ejercicio de la literatura, la causa hay que buscarla en la educación cortesana y en ejemplos concretos que sirvieron de modelo para muchas otras.

El caso más llamativo fue el de la cremonense Sofonisba Anguisciola (1535-1625), de educación exquisita y que vino como dama de la reina (entre 1559 y

³⁸ Ver Javier Portús Pérez, *Pintura y pensamiento en la España de Lope*, Guipúzcoa, Nerea, 1999, p. 61.

1574). Desarrolló una gran actividad como retratista; fue maestra de pintura de Isabel de Valois y también excelente música y gran aficionada a la lectura. Sus cualidades e inquietudes intelectuales habían creado una gran expectativa en la corte como para desear su presencia al lado de la reina. La información que dan los tratadistas de arte hasta Palomino nos muestran a una mujer que en modo alguno pasó desapercibida por su preparación y dejó profunda huella en otras artistas, algunas de ellas monjas, como sor Estefanía de la Encarnación quien, en su *Autobiografía*, relató el valor de esta mujer, al atreverse a ejercer una profesión, y la influencia que tuvo entre quienes siguieron su ejemplo. Esta *Autobiografía* tiene gran interés porque revela la trayectoria usual de una pintora de la época: como hija de noble podía aprender junto a un familiar artista, luego ejercitaba durante un tiempo su profesión y después profesaba en un convento.

La literatura nos ha transmitido el testimonio directo de la repercusión social de este tema. En el entremés de Solís *El retrato de Juan Rana*, se escenifican los amores del famoso cómico con una pintora, y la comedia de Lope, *La gran pintora*, perdida pero citada por él en las listas de *El peregrino*, podría haber desvelado gran cantidad de información sobre el tema.

El mismo Lope de Vega, en muchas de sus obras, pero especialmente en el Libro IV de *El peregrino* (1604), nos legó un nutrido número de nombres de mujeres cultas a las que dedicó grandes elogios. Seguidor de la tendencia filológica iniciada en el Renacimiento florentino (con los antecedentes de Plutarco, Cicerón, San Jerónimo, Dante, Boccaccio, Poliziano, Rodríguez de la Cámara, Vives, el Ravisio Textor, Pérez de Moya etc.), recuperó los nombres de míticas mujeres (las Musas, las Sibilas, Casandra, Nicostrata), de personajes históricos (Débora, Safo, Cornelio de los Gracos, Santa Paula), y añadió una extensa lista de damas famosas en la época. Lo hizo en un poema dedicado a consolar al matemático y numismático Tomás Gracián Dantisco por la muerte de su esposa Laurencia, a quien comparaba con las mujeres más ilustres de todos los tiempos. Entre las más cercanas, Lope destacaba las siguientes:

Doña Isabel Sforçia, fue ilustrísima
en letra y virtud, y en Milán Fénix
doña Oliva de Nantes, musa décima,
y doña Valentina Pinelo,
la cuarta gracia, o verso o prosa escriba,
que hermosura ha nacido en nuestros siglos,
como doña María Enríquez tuvo.

[...]

Habla doña Ana de Zuazo, y canta
que tordo encanta, cuanto canta y habla,
puede doña María de los Cobos.
Mover las piedras otra vez en Tebas,
con los Perazas singulares hombres.

La esposa de Gracián, Lorenza Méndez de Zurita (*Laurencia*), madrileña, fue notable poetisa autora de unos *Himnos sacros* muy famosos. El poeta la recordó también en la silva I del *Laurel de Apolo* (1630). De Isabel Sforçia se conoce un tratado filosófico *Della vera tranquillità dell'animo* (Venecia, 1544) del que Lope, en otro pasaje del *Peregrino*, habla "de la quietud del alma" que le producía el libro y le dedica unos versos en la silva VIII del *Laurel*. Este libro fue uno de los tratados de filosofía moral preferidos por el poeta, que utilizaba en los momentos de duda y reflexión, aunque apenas era conocido en España y poco en Italia.

Otro nombre que elogiaba Lope es el de la conflictiva científica Oliva Sabuco de Nantes, que pasó por ser autora de la *Nueva Filosofía del hombre* y *La vera medicina* y, aunque no lo fuese (como muchos testimonios aseguran), lo interesante es que en su época pudo pasar por su autora, lo que muestra que podía aceptarse el que una mujer hubiese alcanzado una preparación científica que le capacitase para escribir una obra así. Valentina Pinelo, agustina sevillana, se dedicó al estudio de las Sagradas Escrituras y las letras latinas. Por su paciencia en el estudio se la denominó *Penélope cristiana* y, parece pudo influir en la creación de la comedia de Lope sobre santa Ana, *La Madre de la mejor*. El caso de María Enríquez, la Feliciano Enríquez de Guzmán, de la que ya se ha hablado, resulta muy interesante por la leyenda existente en torno a ella.

La catalana Juliana Morell, políglota, filósofa, jurista y música, recibió el grado de doctora en Aviñón y triunfó en Lyon. Lope, en *La prueba de los ingenios*, la dio a conocer bajo el personaje de Juliana, "que en París, públicamente, enseña todas las ciencias", quien parece que pudo representar a la auténtica. De Ana Zuazo se sabe que perteneció a la cámara de la reina Margarita y que era poetisa y música excelente. Muchos otros nombres de mujeres cultas se multiplican en la obra de Lope pero éstos citados pueden servir de ejemplo para conocer cómo un autor de la talla de Lope de Vega admiraba a la mujer culta.

Un caso excepcional de mujer emprendedora y culta fue el de Mencía de Mendoza³⁹. Llegó a ser la mujer más rica de Castilla y reunió una colección de arte insólita para la época (casi mil libros, más de doscientas pinturas, alrededor de mil medallas, doscientos tapices y numerosas piezas de plata y oro, además de joyas y objetos exóticos y raros procedentes de las Indias). Heredera del mayrazgo de su padre y biznieta del marqués de Santillana, desde muy joven mostró un fuerte carácter y determinación. Se casó dos veces. Su primer marido, Enrique de Nassau, la llevó a los Países Bajos, donde se puso en contacto con la cultura y el arte flamencos; su segundo matrimonio, con Fernando de Aragón, le permitió establecerse de nuevo en Valencia, donde ya antes se había formado con los mejores representantes del Humanismo valenciano. Desde allí volvió a controlar sus extensos dominios y a reunir la colección de libros y obras artísticas.

³⁹ Ver el completo trabajo de Noelia García Pérez sobre esta mujer en "La huella petrarquista en la Biblioteca y colección de obras de arte de Mencía de Mendoza", *Tonos*, Revista electrónica de Estudios Filológicos, VIII (8 diciembre 2004, pp. 1-19).

Durante su estancia en tierras flamencas tuvo como preceptor a Vives, desde 1537, quien la instruyó en lengua latina, literatura y cultura clásica, la asesoró en la adquisición de libros y obras de arte y, lo más importante, la introdujo en el ambiente humanista europeo, donde conoció a los eruditos más importantes (Erasmus, Juan de Maldonado, Guillermo Budé). La vuelta a Valencia, tras su segundo matrimonio, la permitió convertirse en mecenas de los humanistas valencianos.

Mostró preferencia por los libros de los humanistas italianos (*Las Rimas* y *Los asolanos*, de Bembo; el *Orlando furioso* y la comedia *La Cassaria*, de Ariosto; *El cortesano*, de Castiglione; la poesía de Victoria Colonna y las obras de Petrarca), los clásicos grecolatinos (Virgilio, Plinio, Cicerón, Platón, etc.) y, sobre todo, por Erasmo y Vives. Sentía predilección por sus obras y consiguió una gran cantidad de ellas. Lo más importante es que también hizo buen acopio de textos que trataban de la defensa de las mujeres (como el de Agrippa y el de Boccaccio) y de libros escritos por mujeres, como los de Cristina de Pisán y Margarita de Navarra.

La colección de pintura que logró fue excepcional, no solo por el período tan breve en que lo hizo (1530-48) sino por la calidad de las piezas. Sin embargo, con ser esto muy importante fue aún mayor su patrocinio artístico y cultural. Muy interesante por las relaciones entre arte y literatura fueron sus preferencias literarias, immortalizadas en tapices, colección también extraordinaria en sus manos. En esa colección destacaba la representación de varias obras de Petrarca, de carácter alegórico, que, desde 1339 ya habían sido representadas en telas. La dedicación de esta mujer a las artes y las humanidades, su independencia económica y su criterio artístico y literario, constituyen un importante ejemplo del interés de la mujer renacentista por situarse al mismo nivel que el hombre.

El otro camino para el acceso a la cultura se imponía desde el convento. La reforma de las Órdenes religiosas impulsada por mujeres, como las de las clarisas o las carmelitas (bajo el auspicio de Teresa de Jesús), abrieron nuevas formas de vida y cauces de expresión que les valió, en muchos casos, ser perseguidas por la Inquisición. La escritura fue un medio para rechazar el mundo y con la palabra hicieron una defensa de sus ideas; defensa arropada por un lenguaje amoroso, unas veces, y espiritual, otras.

Sin embargo, a pesar de que hubo una situación favorable para que las mujeres tuviesen una mejor educación gracias a los humanistas, la realidad es que no parece que ellas mostraran demasiado interés por el tema. Los testimonios de los moralistas y de la literatura sí documentan el deseo de la mujer por abandonar su encierro y su silencio, de alcanzar la libertad exterior, pero no dejar su ignorancia. Aunque las obras de Vives y Erasmo fueron conocidas y muy leídas, lo fueron por grupos muy minoritarios; la inmensa mayoría no tenía ningún interés por el latín ni el griego y lo que leía, cuando lo hacía, era la literatura de amor cortés o los libros de caballerías.

2.1.4. Oposición popular a la mujer culta y su expresión dramática

En contraste con el esfuerzo por conseguir una nueva mentalidad para la mujer, la realidad popular resultaba bien distinta. La mujer permanecía sometida al hombre. La literatura, al igual que ofrece textos donde se reconoce la función superior de la mujer y su heroicidad para traspasar las barreras que las impedían acceder a la Universidad, también muestra la vida cotidiana, sobre todo en núcleos rurales. En *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, Lope de Vega expone, por uno de sus protagonistas, el abecé de la que se consideraba buena mujer y esposa:

Amar y honrar su marido
es letra de este abecé,
siendo buena por la B,
que es todo el bien que te pido.

Haráte cuerda la C,
la D dulce, y entendida
la E, y la F en la vida
firme, fuerte y de gran fe.

La G, grave, y para honrada
la H, que con la I
te hará ilustre, si de ti
queda mi casa ilustrada.

Limpia serás por la L,
y por la M maestra
de tus hijos, cual lo muestra
quien de sus vicios se duele.

La N te enseña un no
a solicitudes locas;

que este no, que aprenden pocas,
está en la N y en la O.

La P te hará pensativa,
la Q bien quista, la R
con tal razón que destierre
toda locura excesiva.

Solicita te ha de hacer
de mi regalo la S,
la T tal que no pudiese
hallarse mejor mujer.

La V te hará verdadera,
la X buena cristiana,
letra que en la vida humana
has de aprender la primera.

Por la Z has de guardarte
de ser zelosa; que es cosa
que nuestra paz amorosa
puede, Casilda, quitarte.

La cartilla que le enseña Peribáñez a su reciente esposa, tras haberla advertido “ya sabes que la mujer/ para obedecer se casa/ que así lo dijo Dios”, es suficientemente elocuente de lo se consideraba la formación que debía recibir una mujer del pueblo en la época. Lo peor es que, años más tarde, en las novelas de Mariana de Carvajal, se seguían manteniendo estas mismas cualidades femeninas que se consideraban perfectas para lograr la felicidad. Frente a esta teoría, otros textos nos revelan más que una realidad el deseo de la mujer en el Siglo de Oro. Son muchos los que muestran a la mujer decidida a conseguir su libertad, igualdad y emancipación. En *El amor médico* (de Tirso de Molina) Juana llega a decir:

Yo sigo el norte
de mi inclinación, ¿qué quieres?

mi señor se recreaba
de oírme cuando estudiaba.

¿Siempre han de estar las mujeres
sin pasar la raya estrecha
de la aguja y la almohadilla?
¡Celebre alguna en Sevilla
que en las ciencias aprovecha! (vv.96-104)

Por ejemplo, en la obra de Rojas Zorrilla, *Lo que quería ver el marqués de Villena*, el protagonista es derrotado en una cátedra de Universidad por Juana, una mujer que, bajo el falso nombre de doctor Madrid, muestra su superioridad intelectual. En la segunda jornada, en un extenso monólogo de Juana, confiesa su aventura de estudiosa y se plantea el tema de la igualdad de hombres y mujeres:

Yo misma me dije a mi:
¿de los hombres el ingenio,
el espíritu, el valor,
acaso es mayor que el nuestro?

A los hombres ¿quien les dio
este común privilegio,
en las lides y en las ciencias
de ser árbitros a un tiempo?

Si a nuestra flaqueza achacan
debilidades, no quiero
que funden su tiranía
en el desmérito ajeno.

Si como ellos las mujeres
asistieran al manejo
del arcabuz, y la pica,
que el uso adiestra el esfuerzo.

Si se criaran robustas,
no extrañando, y resistiendo
del estío la constancia,
la variedad del invierno;
reconocieran los hombres
en batallas y rencuentros,
como era más su valor,
no siendo su fuerza menos.

Pero demos que en las lides
débiles sean, y demos
que digan, que la experiencia
hace lo que el uso ha hecho:

Pregunto, ¿es débil también
como el ánimo, el ingenio

de las mujeres? El alma,
que se ha adornado, y compuesto
de voluntad, de memoria,
y en el noble entendimiento
de aprehensión, juicio, discurso,
por ser de mujer, ver quiero
de estas tres operaciones
cuál es la que tiene menos.

Pues a nosotras ¿por qué
nos impiden que cursemos
lid, y escuela, si en nosotras
hay igual valor y ingenio?

Y esto es, que como los hombres
son unos tiranos nuestros,
que de nuestra libertad
se alzan con todo el imperio,
mañosamente procuran,
viendo que hemos de excederlos,
para lucir sus errores,
desluzir nuestros aciertos.

Pues si esto es así, decía,
quitarme este traje quiero,
y en Salamanca, pues no hay
quien me conozca, y ser pienso
envidia, y admiración
de antiguos, y de modernos.

Y disponiendo también
este criado a este efecto,
que en el traje y el valor
fue imitación de su dueño.

Se puede afirmar que el teatro representó la culminación de la ideología neo-platónica humanista y renacentista en el tratamiento de la mujer y constituyó el inicio de una mentalidad moderna. Aunque sin abandonar tópicos sobre la mujer, desarrolló una vía diferente en su tratamiento. La comedia permitía alusiones constantes a la realidad a la vez que la posibilidad de seguir exaltándola como ideal. Al dramatizar el tema amoroso mostraba las dos caras de la sociedad: la norma social y la conciencia individual. El triunfo de los sentimientos implicaba el triunfo de la conciencia. Lope, Tirso, Calderón y Rojas fueron muy audaces en algunos de sus planteamientos y, sin olvidar que el teatro era ficción, también era el espejo donde el pueblo aprendía la nueva consideración de la mujer.

3. EL AMOR, PRINCIPIO DE LA ESTÉTICA Y PENSAMIENTO RENACENTISTA

El amor en cuanto pensamiento y estética constituye el eje temático fundamental en la literatura de todo el Siglo de Oro, aunque fue en el Renacimiento cuando, a través de la recuperación de Platón por Ficino, se elaboró todo un pensamiento y una estética que se mantuvo durante dos siglos. Para Ficino y la Academia, el amor resultaba una fuerza irresistible en todo el Cosmos, fuerza que procedía de Dios y se difundía al mundo bajo tres nombres: belleza (principio de atracción); amor (en cuanto principio que atraviesa el mundo y lo rapta) y deseo (en tanto que vuelve a su autor tras comprender su obra). En su teoría, el amor procede de la belleza y termina en el deseo. Eros es también la fuerza interna del Cosmos que impulsa a todos los seres (celestes y físicos) a amar. Gracias al amor, la creación pasó del caos (oscuridad) al Cosmos y éste se llenó de belleza (luz). Por la belleza el amor actúa de fuerza mediadora del Universo y perfecciona las almas. Ficino partió de la *Hermética* de Filón y de la metafísica de la luz medieval para establecer toda una teoría del conocimiento que justificaba el concepto de belleza a partir de la luz. Umberto Eco recogió en su *Historia de la belleza*⁴⁰, la gran importancia que la luz tuvo en la Edad media para exaltar la belleza y cómo el Renacimiento recogió esa belleza mágica (espiritual) para adornarla de atributos sensuales visibles.

De acuerdo con la teoría platónica, reinterpretada por la Academia de Ficino, la belleza no está en la propia materia, que por sí misma no tiene cualidades, sino en el influjo divino que tiene su fuente en Dios y desciende a los elementos después de atravesar los cielos, en forma de resplandor luminoso. La luz constituye un círculo de perfección y en él las fuerzas de arriba hacia abajo y viceversa tienen una actividad constante. Esa actividad permite la armonía universal.

⁴⁰ Barcelona, Lumen, 2004.

Se trata de una realidad más espiritual que física y cuya percepción solo puede hacerse por los sentidos nobles (vista y oído). Todo deseo procedente de los demás sentidos no debe considerarse amor sino apetito finito. En el fondo, Ficino planteaba la fuerza del amor como una posible manifestación de la magia, en cuanto que ambos, amor y magia, permitían acercar y relacionar las cosas entre sí. En la época, igual que se puede hablar de una verdadera obsesión por el tema del amor, se puede hablar de la magia y la imaginación por su proximidad con el amor. Incluso el término magia en la época significaba la capacidad del individuo para suscitar impresiones y, por lo tanto, el amor se podía considerar una ciencia del imaginario en cuanto que se fundamentaba en la idea de la continuidad existente entre el hombre y el cosmos. Así lo entendió Ioan P. Culianu en el sugerente título *Eros y magia en el Renacimiento*⁴¹.

Para encontrar el precedente de esta teoría de Ficino hay que retroceder al concepto de *pneuma* platónico. En el diálogo *El Timeo* Platón ya asignaba a los ojos la formación de las imágenes ópticas. El funcionamiento de los ojos (de forma parecida al radar) sería el siguiente: como depositarios de un fuego interior lanzan un rayo ígneo a través de las pupilas y ese rayo encontraría el “fuego exterior” proyectado por los cuerpos sensibles fuera de ellos⁴². Según Platón, el acto de oír sería el resultado de ese impacto de la onda sonora contra las orejas; ese impacto se transmitiría “al cerebro y a la sangre, para llegar de este modo al alma” (*Timeo*). Esta teoría, ampliada y mejor definida por los filósofos y por los médicos posteriores, durante siglos, dio lugar a la teoría poética del *Dolce stil novo* del siglo XIII, origen, a su vez, del germen de las teorías amorosas del Renacimiento que llevaron a cabo la culminación de la idealización de la mujer, representada en el modelo de Beatriz, de Dante. En la *Teología platónica*, Ficino consideraba que en cada objeto y persona brillaba el resplandor del sumo Bien y donde brillaba con más perfección estimulaba a quien lo contemplaba, lo extasiaba y le obligaba a venerarlo hasta transformarlo en esplendor. La mujer, en cuanto objeto amoroso, actuaría con esa fuerza irresistible hacia el hombre hasta hacerle penetrar y confundirse con su propia luz.

En esta consideración de la mujer por Ficino no se oculta la influencia de la mística árabe, que ya conocía la idealización e incluso la divinización de la mujer, del mismo modo que conocía la magia. Una de las obras más importantes sobre el tema había sido traducida al latín en la corte del rey Sabio en el siglo XIII, con el título de *Picatrix*. La belleza inteligible, manifestada en la belleza sensible de lo femenino, era la expresión más positiva del platonismo místico andaluz. De esta concepción se deducía que lo perteneciente a lo inteligible estaba dotado de belleza femenina y todo lo que aparecía bajo el resplandor de lo inteligible parti-

⁴¹ Madrid, Siruela, 1999. El estudioso parte de la consideración de M. Ficino acerca de la identidad de magia y amor.

⁴² A diferencia de Platón, para Aristóteles (*De anima*) se trataría de un solo fuego, el exterior, que en el acto de la vista se reflejaría en las membranas oculares de los cuerpos.

Aun siendo una disciplina relativamente reciente, la estética hunde sus raíces en los orígenes de la cultura occidental. A la cultura griega debe su originario significado etimológico: *aisthesis*, sensación. Como todas las disciplinas, tiene un lenguaje con significación específica, aunque aparentemente no sea así. Esa supuesta no especificidad de su lenguaje pone al lector «ingenuo» en peligro de ser arrastrado a terrenos pantanosos, muy alejados del camino real.

La colección *Léxico de estética*, dirigida por Remo Bodei, se compone de una serie de volúmenes, no muy extensos, escritos con lucidez y rigor, dirigidos a un público culto aunque no especializado. Los distintos textos, que tienen su propia fisonomía autónoma, por lo que se pueden considerar como monografías independientes, proponen la reconstrucción por sectores del mapa de ese vasto territorio que ha recibido el nombre de «estética».

La colección se articula en tres secciones: *Palabras clave*, *El sistema de las artes* y *Momentos de la historia de la estética*. La primera aborda, desde una perspectiva teórica e histórica, los conceptos fundamentales que utilizamos para comprender los fenómenos estéticos o para valorar obras de arte, productos manufacturados o de la naturaleza (lo bello, el gusto, lo trágico, lo sublime, por ejemplo). La segunda está dedicada a la estética aplicada a los campos considerados más importantes, como la pintura, la arquitectura, el cine y los objetos de la vida cotidiana. Finalmente la tercera examina la disciplina en su desarrollo histórico, sobre la base de los distintos planteamientos teóricos específicos y de las prácticas artísticas concretas, desde el mundo antiguo hasta la Época Contemporánea.

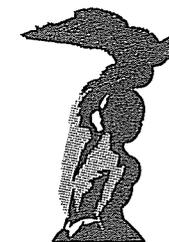
Fruto del trabajo de los principales especialistas en la materia, italianos y de otros países, todos los volúmenes, aun en la especificidad y diversidad de cada sección, autor y asunto de cada uno de ellos, tienen en común la amplitud de perspectiva y el lenguaje sencillo, una bibliografía comentada que orienta hacia otras lecturas más concretas y especializadas y, finalmente, sus dimensiones contenidas, aun cuando se ocupen de asuntos vastos y complejos.

La colección se constituye de la siguiente forma:

PRIMERA SECCIÓN: PALABRAS CLAVE	SEGUNDA SECCIÓN: EL SISTEMA DE LAS ARTES	TERCERA SECCIÓN: MOMENTOS DE LA HISTORIA DE LA ESTÉTICA
Títulos publicados	Títulos publicados	Títulos publicados
Remo Bodei <i>La forma de lo bello</i>	Enrico Fubini <i>Estética de la música</i>	Paolo D'Angelo <i>La estética del romanticismo</i>
Valeriano Bozal <i>El gusto</i>	Roberto Masiero <i>Estética de la arquitectura</i>	Elio Franzini <i>La estética del siglo XVIII</i>
Maurizio Ferraris <i>La imaginación</i>	Mario Pezzella <i>Estética del cine</i>	Mario Perniola <i>La estética del siglo veinte</i>
Remo Ceserani <i>Lo fantástico</i>	Ernesto L. Francalanci <i>Estética de los objetos</i>	Federico Vercellone <i>La estética del siglo XIX</i>
C. d'Angeli-G. Paduano <i>Lo cómico</i>	De próxima aparición	Giovanni Lombardo <i>La estética antigua</i>
Baldine Saint Girons <i>Lo sublime</i>	<i>Estética de la pintura</i>	Patricia Castelli <i>La estética del Renacimiento</i>
De próxima aparición	<i>La estética, las artes y las técnicas</i>	De próxima aparición
<i>Trágico/tragedia</i>		<i>La estética clásica</i>
<i>El genio</i>		<i>La estética medieval</i>
		<i>La estética del barroco</i>

Patricia Castelli

La estética del Renacimiento



La balsa de la Medusa

La balsa de la Medusa, 179

Colección dirigida por
Valeriano Bozal

Léxico de estética

Serie dirigida por Remo Bodei

Título original: *L'estetica del Rinascimento*

© Bologna, Il Mulino, 2005

© de la traducción, Juan Antonio Méndez, 2011

© de la presente edición,

Machado Grupo de Distribución, S.L., 2011

C/ Labradores, 5. Urb. Prado del Espino

28660 Boadilla del Monte (Madrid)

machadolibros@machadolibros.com

www.machadolibros.com

ISBN: 978-84-7774-935-6

Depósito legal: M-11.734-2011

Impreso en España - *Printed in Spain*

Top Printer Plus

Móstoles (Madrid)

Índice

Prólogo	11
Primera parte: Los cánones de la estética del Renacimiento .	43
I. Los principios estéticos del Renacimiento	45
II. El principio de la belleza: la luz	71
III. La mimesis	109
IV. La écfrasis	127
Segunda parte: Senderos estéticos del Renacimiento	147
V. Estéticas antiguas y estéticas nuevas: las ruinas y el paisaje	149
VI. Los humanistas: la estética del lenguaje y de las artes gráficas	171
VII. Platónicos, neoplatónicos y herméticos: la estética del comportamiento	191
VIII. Eros y Venus	217
IX. La estética de los cielos: imágenes y formas	243
X. La estética del mal: monstruos, brujas, demonios	269
Bibliografía	297
Índice de nombres	303

I

Los principios estéticos del Renacimiento

Espíritu de belleza que consagras
con tus colores todo pensamiento y humana forma
sobre los cuales brillas, ¿a dónde has ido?

Percy Bysshe Shelley
Himno a la belleza intelectual

Las categorías estéticas del Renacimiento encuentran modelo e impulso vital en *De architectura* (30-20 a. C.) de Marco Vitruvio Pollione. En esta obra aparece la lista de los seis elementos de una construcción perfecta: *ordinatio, dispositio, symmetria, eurythmia, decor* y *distributio*. Estos términos difícilmente traducibles a nuestro idioma, constituyen los fundamentos no sólo de los tratados de arte, sino también de las reglas que definen los registros de la filosofía, de la literatura e, incluso, de la nueva *paideia* del Renacimiento. Estas categorías, en honor a la verdad, participan de la vida social, más aún, se constituyen en su fundamento y conforman y regulan el gusto que se orienta hacia los conceptos de «proporción», «medida» y «regla» en los que se basan los presupuestos fundamentales del universo estético del Renacimiento. A estas categorías hay que añadir la de «ornato» y la de «armonía», esta última relacionada con el concepto de «orden», aun cuando en

el ámbito de la música empiezan a aparecer las disonancias anticipadoras de la ruptura de las reglas que conformaban el cuadro figurativo del Renacimiento. En cualquier caso, es un dato sabido que existe correspondencia entre las proporciones musicales y las artísticas. Alberti ya se expresó en esta dirección en una nota enviada a Matteo de' Pasti en la que le recordaba que si cambiaba las medidas de las pilastras de la iglesia de San Francisco en Rímmini, habría dejado sin proporciones la arquitectura: «Se desafina toda aquella música»¹. Numerosos tratadistas han establecido la conexión entre pintura, escultura, arquitectura y música, según ese proceso que tendía a equiparar las artes mecánicas con las artes liberales. De acuerdo con Manetti, Brunelleschi ya se ocupaba de las proporciones musicales, pero será Alberti, en su *De re aedificatoria*, Pomponio Gaurico, en su *De sculptura* y, posteriormente, Lomazzo, en su *Tratatto dell'arte della pittura*, quienes luego desarrollarán más ampliamente este argumento. Este último, incluso, trató las proporciones del cuerpo humano de acuerdo con términos musicales. En su *Idea del tempio della pittura* volvió a insistir sobre el tema, llegando incluso a afirmar que artistas como Leonardo, Miguel Ángel y Gaudencio Ferrari lograron su dominio de las proporciones con ayuda de la música. Francesco Zorzi pone un ejemplo de la aplicación proporcional en su descripción de la iglesia de San Francesco della Vigna Nuova, en Venecia. Vincenzo Scamozza (1552-1616), en su *Dell'Idea dell'Architettura universale* (1615) y Jacopo Barozzi, llamado el Vignola (1507-1063) en *Le regole delli cinque ordini* (1562), por no hablar de Andrea Palladio (1508-1580) en sus *Quattro libri dell'Architettura* (1570), confirmarán el uso de los *tópoi* musicales en el ámbito de la arquitectura. Efectivamente, Zarlino, en las *Demonstrationi harmoniche* (1571) intentará de-

¹ R. Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, trad. de Adolfo Gómez Cerdillo.

mostrar la superioridad de la música sobre la arquitectura. Las disertaciones de Franchino Gafurio, director musical del Duomo de Milán, vienen a confirmar este uso de la matemática como fundamento de la teoría musical y, podríamos decir, incluso artística, en su *De harmonia musicorum instrumentorum* (1518), donde da cuenta de este concepto en el famoso frontispicio ilustrado². Sobre este mismo asunto no podemos olvidarnos de la obra de Vincenzo Galilei (1520-1591), que en su *Dialogo della musica antica e moderna* (1581) desarrolla una estética particular basada en la recuperación de la música antigua, con particular referencia a las normas proporcionales. Él mismo ya había utilizado (en 1492) en la portada de su *Theorica musice*, el expediente de exponer la teoría de las consonancias musicales. Naturalmente, el léxico de los tratados musicales se apoya en un vocabulario específico en el que el término «belleza» parece sustituido por el de 'suave' y 'dulce'. Este uso se basa en precisos fundamentos que, como siempre, remiten a conceptos relacionados con el orden y la armonía. Los teóricos, además, se ciñen a la idea de 'conveniencia', como es el caso de Nicola Vicentino, que considera indispensable, para un sonido alegre, una música adecuada. De manera que la ruptura de ciertas reglas llevaba a la carencia de belleza. Johannes Tinctoris, por ejemplo, en su *De arte contrapuncti* (ca. 1485), había comparado las disonancias con las figuras de los gramáticos y de los retóricos para luego condenarlas porque molestaban al oído³. No por casualidad la discusión acerca de las relaciones proporcionales y sobre la armonía llegará a ser, luego, en el Cinquecento, objeto de un tratamiento complejo e independiente, destinado a inspirar obras como la *Harmonia mundi* de Mersenne o los escritos de Robert Fludd que

² Edgar Wind, *Los misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral Editores, 1972, trad. de Javier Fernández de Castro.

³ Peter Burke, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, trad. de Antonio Feros.

captan las relaciones armónicas en los diferentes niveles de lo creado⁴.

Las analogías entre las distintas artes no faltaban. La arquitectura se compara con el cuerpo, la música con la retórica, pero, fundamentalmente y sobre todo, se solicitaba de todas las artes la imitación de la naturaleza que tenía que ser algo más que un modelo literal y en general unitario. Efectivamente, era preferible elegir, de acuerdo con el modelo aristotélico las diferentes partes más bellas que debían ser comparadas y reunidas en un cuerpo único. El conjunto era luego ensamblado en el interior del marco de la *compositio*, término utilizado por primera vez en el ámbito de la crítica estético-artística, en 1435, por Alberti en referencia a la idea de armonía general que regula las leyes de la representación pictórica. En realidad, como en su momento ya observó Baxandall, el término *compositio* se había tomado de la «crítica literaria clásica de los humanistas, para los cuales era el modo en el que se construía una proposición sobre los cuatro niveles jerárquicos»⁵. Los niveles eran período, cláusula, frase y palabra, esquema que Alberti utilizó con fortuna refiriéndolos a la pintura.

Las reglas geométricas fijaban las angulaciones, los espacios, pero también el comportamiento incluso en el tratamiento de la danza. El concepto de 'medida', desde las artes figurativas, pasaba, por ejemplo, a la teoría de la danza y fijaba no sólo el número de pasos de los bailarines, sino también la relación armónica de las figuras y hasta el espacio en el que tenía lugar el baile. Los tratados del arte de la danza encuentran, sin embargo, acomodo, espectacularidad y origen en el ámbito de la escritura humanista. Baste con citar, a este

⁴ Gioseffo Zarlino, *Le istituzioni harmoniche...*, Venetia [Pietro da Fino], 1558; véase C. Vasoli, *Profezia e ragione*, Napoli, Morano, 1974.

⁵ M. Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, trad. de Homero Alsina Thevenet.

propósito, el soneto que mandó componer Ottaviano Ubaldini a Angelo Galli en honor de Pisanello, a quien, presumiblemente, había encontrado en Milán en 1433⁶.

Los tratados de Domenico da Piacenza (activo a mediados del siglo xv), *De arte saltandi et choreas ducendi* (1440-1450), de Antonio Cornazzano (ca. 1430-83/84), *Libro dell'arte del danzare* (1455) y de Guglielmo Ebreo, *De pratica seu arte tripudii vulgare opusculum o Trattato dell'arte del ballo* (1465)⁷, no hacían más que reproducir conceptos que en los tratados de arte regulaban las normas figurativas. A decir verdad, los textos citados estaban inspirados en la especulación aristotélica a partir del breve tratado de Domenico da Piacenza, que es citado por los otros autores como máxima *auctoritas* en ese terreno. Desde 1430 circulaba entre los humanistas la versión de la *Ética* aristotélica traducida por Leonardo Bruni. Del libro X de esta obra da cuenta el tratado de Domenico de Piacenza, en el que se cita explícitamente un párrafo de Aristóteles, relativo no sólo al concepto de «movimiento», sino también al de «*mexura*» [medida]⁸. Idéntica atención con respecto a la memoria, a la medida y a la «*mainera*» [estilo], así

⁶ Cit. *ibid.*, nota 54.

⁷ A. Pontremoli y P. La Rocca, *Il ballare lombardo. Teoria e prassi nelle feste di corte del XV secolo*, Milano, Vita e Pensiero, 1987, pp. 21-55.

⁸ D. Bianchi, *Un trattato inedito di Domenico da Piacenza*, en «La Bibliofilia», LXV, 1963, pp. 109-146: 116 («Y a pesar de que el sabio Aristóteles tratara del movimiento en el libro X de la *Ética*, en ninguna otra parte fue capaz, con toda su sutileza, de saber deducir lo sutil de lo más sutil de ese movimiento corporal, moviéndose de un sitio a otro con medida, memoria, agilidad y maneras: reparto del terreno con el propio cuerpo con ayuda de los fantasmata, diciendo con válidos y verdaderos argumentos que este arte es refinada demostración de cuánto intelecto y esfuerzo puede encontrarse»; véase P. Castelli, *Il moto aristotelico e la 'licita scientia'. Guglielmo Ebreo e la speculazione sulla danza nel XV secolo*, en *Mesura et arte del danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*, edición de P. Castelli, M. Mingardi y M. Padovan, Pesaro, Gualtieri, 1987, pp. 35-57.

como a la armonía les dedica Guglielmo Ebreo. Todos estos temas están brillantemente reunidos en la *Composizione in rima* que encabeza el inicio del Perugino it. 973, el más completo de los manuscritos de Guglielmo y decorado con miniaturas⁹.

La armonía introduce los seis puntos de la danza y a través del oído conmueve el corazón haciendo que nazca el deseo de bailar. Al mismo tiempo se experimenta un *revival* de las Musas, pero también y sobre todo de las Gracias que, en la acepción filosófica tomada de Séneca, remiten al desarrollo armónico de las leyes naturales, que se resuelven en la triádica concepción de *ratio*, *remeatio* y *congregatio*¹⁰, explicitada por la iconografía de las Gracias, símbolo de una armonía general que remite a una imagen de concordia universal. En los textos de Ficino, de Pico della Mirandola y de Poliziano resuenan, con diferentes ritmos, por supuesto, pero con idéntica voluntad de subrayar este universal aliento, los ecos de todo cuanto hemos dicho. Los tratados sobre la danza no parecen ajenos a este modo de entender ese «aliento», una ar-

⁹ Guglielmo Ebreo Pesarese, *Trattato dell'arte del ballo*. Ed. de F. Zambrini, Bologna, Commissione per i testi di lingua «Gaetano Romagnoli», 1873 [ed. facsímil, Bologna, Forni, 1968], p. 1: «La armonia suave e 'l dolce canto, / Che per l'audito passa dentro al core, / De gran dolcezza nasce un vivo ardore, / Da cui il danzar poi vien, che piace tanto! / Pero chi di tal scienza vuol il vanto, / Convien che sei partiti senza errore / Nel tuo concietto apprenda e mostri fuore, / Se com'io qui descrivo, insegno e canto, / Misura è prima, e seco vuol memoria: / Partire poi de terren con aire bella, / Dolcie mainera et movimento è poi, / [...]». [Cuya traducción literal podría ser: «La armonía suave y el dulce canto, / Que desde el oído llega al corazón, / De gran dulzura nace vivo ardor, / De donde luego llega el bailar que gusta tanto. / Pero aquel que quiera con esta ciencia envanecerse, / Conviene que seis partes sin error / Aprenda y evidencie, / Como aquí yo describo, enseñe y canto. / Medida es la primera, y segunda la memoria / Reparto luego con gracia del terreno, / Y luego, sólo restan dulces maneras y moverse».

¹⁰ Cfr. *Infra*, cap VIII.

monía que genera internamente un gran ardor del que nace el deseo de bailar, constituido, a su vez, para Cornazzano y para Guglielmo por las seis reglas citadas. Efectivamente, la danza no es más que «un acto demostrativo, acorde con la medida melodía de algunas voces, o sonido; acto que está compuesto y relacionado con seis reglas o partes principales [...], es decir, *medida, memoria, reparto del terreno, gracilidad, estilo y movimiento corporales*»¹¹.

La ausencia de una de una cualquiera de estas partes convierte en imperfecta la obra de arte. La condición de la perfección está relacionada con el conocimiento profundo de los modos que la componen y a su aplicación. La virtud del danzar es una «acción demostrativa hacia el exterior de movimientos espirituales, los cuales deberán ser acordes con las medidas y consonancias perfectas de esa armonía»¹². De este modo la dulzura y la melodía inherentes al hombre se exteriorizan a través de la danza. De manera que, para Guglielmo, la danza es propia de «espíritus elegantes de celestial inspiración [...] enemiga de viciosos y plebeyos»¹³. Con lo que se le niega al baile cualquier elemento lascivo y deshonesto que, sin embargo, parece propio de esa actividad. Tanto es así que Cornazzano, en una sus bromas más lúbricas y obscenas, recuerda que en los bailes celebrados en casas señoriales nunca faltaban esas groserías y esas acciones ligeras que tanto parecen herir la honestidad y la elegancia innata de Guglielmo.

Los autores proporcionan instrucciones de tipo técnico acerca de cómo ejecutar los bailes, los movimientos, pasos, etc., igual que un pintor o un arquitecto puede sugerir la manera de trabajar sobre tabla, muro, o cómo elegir los materiales. En los tratados sobre la danza se evidencia una especialización terminológica y conceptual que proviene del

¹¹ Guglielmo Ebreo, *Trattato dell'arte del ballo*, cit., pp. 11-12.

¹² *Ibid.*, p. 7.

¹³ *Ibid.*, pp. 9-11.

escrito de Domenico da Piacenza¹⁴. La selección terminológica señala, por lo tanto, no sólo la alta especialización teórica, sino también la escasez de las fuentes y de los repertorios utilizados. Guglielmo es el único que, en su *De pratica seu arte tripudii*, hace alguna referencia a un repertorio clasicizante. De manera que parece difícil que Angelo Galli, secretario de Guidantonio da Montefeltro y luego de su hijo Federico, llegara a través del mencionado soneto a obras de la tradición grecolatina. Los términos utilizados, «medida» [*mesura*], «estilo», [*maniera*] o «gracilidad» [*aere*] ya formaban parte en aquel tiempo de un repertorio consolidado en la tratadística. Dichos conceptos, aunque con alguna diferencia, se encuentran de hecho en el *Libro dell'arte* de Cennino Cennini, escrito en el transcurso del Trecento, donde aluden a la proporción, al modo de pintar y al espacio. La «medida», en este caso, no es más que la vulgarización del término latino *pondus*, frecuentemente utilizado por Alberti en su *De pictura* y, luego, más ampliamente, en *De re aedificatoria*, [*De la arquitectura*] con frecuencia asociado a la idea de «decoro». Término éste que va más allá del primer significado de proporción, contenido que coincide con el que le atribuye Domenico, cuando afirma que la medida es «retraso recuperado con presteza» [*Tardeza ricomperada cum presteza*]¹⁵, aludiendo a un juego de sutiles equilibrios. Así, en Cornazzano, la medida consiste en bailar y pasear, mesuradamente, acorde a la música¹⁶, mientras que en Guglielmo Ebreo el término «medida» está más marcadamente definido como un elemento de «dulce y mesurado acuerdo de voz y tiempo, dividido con razón y arte» [*dolcie e misurata concordanza di vocie e di tempo partito con racione et arte*]¹⁷.

¹⁴ Ibid., p. 8.

¹⁵ Bianchi, *Un trattato inedito di Domenico da Piacenza*, cit., p. 16.

¹⁶ C. Mazzi, *Il libro dell'arte del danzare di Antonio Cornazzano*, en «La Bibliofilia», XVII, 1915-16, pp. 1-30.

¹⁷ Guglielmo Ebreo, *Trattato dell'arte del ballo*, cit., p. 13.

El término 'medida' que permea el universo armónico-proporcional del Quattrocento, fue objeto de sátira en la *novella* de Cornazzano, donde adquiere un vergonzante, pero inequívoco, significado sexual. En el Proverbio titulado *Perché si dice tu non se' quello*, se cuenta la historia de un «refinado escudero», bien provisto de «alegrías para la esposa» admirado y querido por las señoras más por esta «virtud» que por cualquier otra. Durante una fiesta de carnaval, éste, invita a bailar a una muchacha, primero el «saltarello» y luego la «piva» con la intención de sacar inmediato provecho de la danza¹⁸. El cuento termina con la burla de un viejo enamorado desilusionado que intentando engañar a la doncella, enmascarado y elegante, igual que el afortunado joven, acaba la dueña sacándole los colores cuando ya acaba reconociendo que no se trata de la misma «medida» en las «alegrías de la esposa» y exclamando «tú no eres ése». La historia resulta bastante instructiva, no sólo porque nos permite constatar que los bailes, con frecuencia, no eran tan áulicos como nos cuentan los tratados —preámbulos a veces de lujuria y de lascivia— sino también para ilustrar que el concepto de «medida» era susceptible de altos y bajos, que podía acabar puesto del revés por el cambiante universo estético y que, en cualquier momento, podía desprenderse de la cristalización de las formas y las ideas. Desde luego el ideal de «medida» no reguló sólo el universo figurativo. También los espacios de los nuevos te-

¹⁸ *Proverbi di messer Antonio Cornazzano in facezie*, Bologna, Romagnoli, 1865, p. 114: «De modo que llegóse y la invitó a bailar y diera con ella algunas vueltas por la sala al *saltarello*, indicándole luego al músico que toque una *piva* que le facilite poner en sus manos la susodicha reliquia; cambiado el ritmo tuvieron que mantenerse bien apretados, habiendo como había con ellos tanta gente. Una vez que la tuvo entre sus manos y respondió ella con su propio rozar de manos, en ese acelerar de la *mesura* que provoca el baile a quien lo ejecuta, púsole en la mano aquel animalucho en orden; tampoco ella soltó la presa y sostuvo firme hasta que, oculta, pudo mantenerlo...»

rrenos humanísticos, echando sus propias raíces, como en Florencia, en la enseñanza del ábaco, que proporcionaba nociones matemáticas útiles sobre todo para quienes ejercían como comerciantes. Matemáticas fundamentalmente comerciales, las de las escuelas de ábaco, proporcionaban los instrumentos de medida. Los italianos, por ejemplo, medían sus propios barriles a través de la geometría y, como cuenta Piero della Francesca en su *Tratado del ábaco*¹⁹, utilizando el número π . Efectivamente, planteaba problemas sencillos de tipo geométrico en su escrito: «Se trata de una cuba cuyos témpanos o fondos tienen 2 brazas cada uno; y en el tapón el diámetro es de $2 \frac{1}{4}$ y entre los témpanos y el tapón la distancia es de $2 \frac{2}{9}$ y su longitud es de 2 brazas. Pregunto: ¿cuál es su superficie?»²⁰. Según Baxandall, es evidente una relación entre la matemática comercial y el sistema de pintura de Piero della Francesca. Por lo demás y en un sentido más estricto, Leon Battista Alberti ya había dado cuenta de esta nueva relación en su *De pictura*, donde las rígidas leyes de la geometría euclídea se relacionaban con los nuevos modos de entender el espacio que, a su vez, incluía el concepto de *mímesis* y de *concinntas*. La geometría euclídea había hecho su entrada triunfal en el Quattrocento y en las escuelas de Gasparino y Vittorino da Feltre se consideraba con atención su aspecto formativo. Con el término «ábbaco» o «ábaco» antiguamente se aludía a una tablilla de madera carente de bordes en relieve y constituida por ocho baquetas con piecitas o bolitas móviles que utilizaba para el cálculo, sin embargo, en el nuevo plan de estudios hacía referencia al uso de la aritmética, álgebra y geometría, disciplinas basadas en el sistema numérico indoarábigo para resolver problemas relativos a las actividades comerciales. Lo que confería unidad al ábaco era la naturaleza

¹⁹ Baxandall, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, cit.

²⁰ Piero della Francesca, *Trattato dell'abaco*, ed. de G. Arrighi, Pisa, Domus Galileiana, 1970, pp. 233-234.

«de los problemas y no las operaciones matemáticas»²¹. La discusión del Renacimiento tenía su origen en el *Liber abbaci* (1202-1218) del pisano Leonardo Fibonacci que recopiló los principios de la matemática árabe y griega con algunas aportaciones originales. De manera que en absoluto sorprende, en este universo de precisión, leer en el *De ingenius moribus* (1402-1404) de Pierpaolo Vergerio las alabanzas a la aritmética, llamada ciencia de los números, junto a las de la geometría en cuanto proporcionan certidumbre y entretenimiento²². Vittorino da Feltre, como recuerda Platina (Bartolomeo Sacchi) en *De vita Victorini Feltrensis commentariorus* (1461-1465), estudia matemáticas con Biagio Pelacani, llegando luego, a pesar de la atención prestada al maestro, a la determinación de estudiar por su cuenta a Euclides y a otros autores²³. Platina recuerda, además, la dedicación de Vittorino al estudio de la elocuencia, de la lógica, de la física y de la ética, demostrando así la atención hacia aquel nuevo *arbor scientiae* que modelaba no sólo a los nuevos sabios, sino también el marco de la sociedad italiana. A decir verdad, Francesco di Castiglione, al contar el interés de Vittorino por Euclides, recordó que el humanista se había colocado al servicio de Biagio Pelacani asumiendo «todas las tareas de un

²¹ Paul. F. Glender, *Schooling in Renaissance Italy: Literacy and Learning, 1300-1600*, The Johns Hopkins University Studies in Historical and Political Science, 1989.

²² Pierpaolo Vergerio, *Dal 'De ingenius moribus et liberalibus Studies adulescentiae'*, en *Il pensiero pedagogico del Umanesimo*, ed. de E. Garin, Firenze, coedición Giuntine Sansoni, 1958, pp. 126-145: 134 («Del mismo modo, la ciencia de los números, llamada aritmética, y la ciencia de las magnitudes, llamada geometría, según las distintas relaciones que establecen entre lo similar o lo diferente, o entre las líneas, entre las superficies y entre los cuerpos, constituyen respectivamente diversas especies de números y de magnitudes, demostrando sus múltiples propiedades, deliciosos conocimientos y llenos de certeza»).

²³ Platinae, «De vita Victorini Feltrensis commentariorus», en *Il pensiero pedagogico dell'Umanesimo*, cit., pp. 668-699: 670.

criado», incluso «recoger la vajilla, que se apresta a lavar después de la comida». Expertísimo en matemáticas, «leía, con absoluta normalidad, sin ninguna dificultad, el libro de Euclides a uno de sus alumnos»²⁴. Sassolo da Prato (1416-17-1448), alumno de Vittorino en carta enviada a Leonardo di Piero Dati, oficial de la Curia y secretario de Pablo II, defendió la idea del estudio de la aritmética, que muchos pensaban sólo de utilidad para los artesanos: «Imprudentísimo y absolutamente falto de entendimiento, la emprendiste contra esas alabadísimas y aceptadísimas artes diciendo que la aritmética es para los artesanos»²⁵. En cualquier caso, en los años treinta del siglo XV el estudio de las matemáticas era obligatorio, no sólo para los hombre comunes, sino también para los gentil-hombres. Efectivamente, Alberti en su *Della Famiglia*, empezado en 1433, sugiere a los jóvenes que aprendan el ábaco y algo de geometría, tanto por placer como por utilidad²⁶. De este interés por las matemáticas dan cumplida cuenta los hijos de ilustres familias, como Gianlucido Gonzaga, alumno de Vittorino da Feltre que, en 1453, pronuncia una conferencia sobre dos teoremas de Euclides con sus correspondientes ilustraciones ante el monje Ambrogio Traversari, el cual recordaría más tarde el episodio en sus cartas: «proportiones duas in geometria Euclidis a se additas cum figuris suis»²⁷. El mismo Federico da Montefeltro, también él alumno de Vittorino, buen amante de las artes, como recuerda Vespasiano da Bisticci, sabía mucho de geometría y de aritmética, «se hacía leer obras de geometría y de aritmética por el maestro Pagolo

²⁴ Francisci Castiglionensis *Vita Victorinis Feltrensis*, ibid., pp. 534-551: 537.

²⁵ Saxoli Pratensis, *De Victorini Feltrensis vita*, ibid., pp. 504-533: 510-511.

²⁶ Leon Battista Alberti, *I libri della famiglia*, ed. de R. Romano y A. Tenenti, Torino, Einaudi, 1969².

²⁷ Ambrosii Traversarii, *Latinae epistolae...*, ed. L. Mehus, Florentiae, ex typographio Caesario, 1759 (edición facsímil, 2 vol., Bologna, Forni, 1968), II, col. 332 (VII,3).

[Paolo de Middelburg]»²⁸. Estos intereses en relación con el conocimiento de la aritmética y de la geometría queda patente, en la corte de Federico, en la cantidad de documentos descritos en el redactado por Veterani. Federico da cuenta de esta tendencia también en la selección de artistas renovadores respecto de la interpretación del espacio como Piero de la Francesca. Tampoco debe olvidarse que en su *Studiolo* hizo pintar a Berruguete el retrato de Euclides junto a su obra señalada por el *titulus* y en las taraceas hizo poner elegantes juegos matemáticos. El interés por las matemáticas y la geometría, desarrollado en las cortes de los Gonzaga y de los Montefeltro, nunca fue, por ejemplo, mirado con la misma simpatía en el ámbito de la familia d'Este, ni promovido por Lorenzo el Magnífico y su entorno, mayormente interesados en la especulación literaria y filosófica, aunque en Florencia priman personajes como Paolo del Pozzo Tocanelli. De hecho, el Magnífico se mueve entre disquisiciones filosóficas en el *Simposio* (1464) y las conocidas imágenes descritas en la *Uccelagione di starne* (*Caza de perdices*) (1473)²⁹. Luego los Este, aparte Meliaduso, a quien el mismo Alberti dedica a mediados del Quattrocento sus *Ludi matematici*, y Lionello d'Este, que recibe el homenaje de las *Tabulae astronomiae* por parte de Bianchini, no parecen muy dispuestos a la promoción de este tipo de investigación científica, tal y como cabe deducir de su biblioteca. Aun cuando los mismos Medici parecen ignorar la geometría y la aritmética, encontramos, por el contrario eco de ellas en el entorno limítrofe filosófico y literario. Matteo Palmieri, por ejemplo, en su *De vita civile*, sugiere y aprueba el estudio de la geometría con el fin hacer más dúctiles las mentes de los niños. Giovanni di Paolo Rucellai, entre las disciplinas adaptadas para educación infantil proponía la

²⁸ Vespasiano da Bisticci, *Le vite*, cit., p. 383.

²⁹ Lorenzo de' Medici, *Uccelagione di starne*, en *Opere*, edición de T. Zanato, Torino, Einaudi, 1992, p. 245 (vv. 28-29).

aritmética: «es decir, el ábaco a esa edad, porque prepara el espíritu para el examen de cosas sutiles»³⁰. La observación de Rucellai, protector de Leon Battista Alberti, nos hace percibir el aprecio del banquero por ese orden proporcional realizado por Alberti en la fachada de Santa María Novella, en el palacio, en la estancia y en el templete del Santo Sepolcro, que él mismo había encargado. Incluso si es difícil probar este nexo entre el aprecio por la matemática y los oficios desarrollados por los protectores, no pueden dejarse de considerar las mismas afinidades expresadas por los Gonzaga en el consenso con respecto a los rapsódicos modelos albertianos en las iglesias de San Sebastián y de San Andrés en Mantua, o en la de los Strozzi para su cúbica residencia, empezada por Benedetto da Maiano.

Las atenciones para con los módulos armónicos en el Renacimiento fueron magistralmente explicadas por Rudolf Wittkower, que hizo justicia a la «concepción hedonista, o meramente estética de la arquitectura del Renacimiento»³¹, poniéndola en relación con aquella tradición histórica que, desde la antigüedad, ya había relacionado entre sí aritmética, geometría, astronomía y música, que constituían el *quadrivium*. El salmo XI del libro de la *Sabiduría* enunciaba estas secretas referencias del microcosmos «hecho por el gran Dios a su imagen y semejanza», que contiene «todos los números, las medidas, los pesos, movimientos y elementos». Muy cerca de esta tradición bíblica, los hombres del Medioevo se habían limitado a considerar la teoría de las proporciones como un expediente técnico, pero en el Renacimiento a la proporción se le atribuyó un significado ulterior, añadiendo a la teoría práctica un significado metafísico. De acuerdo con Panofsky,

«la narración clásica de 'simetría' es el principio fundamental de la perfección estética»³². Seguramente, la teoría de las proporciones gozó de gran fortuna entre el Quattrocento y el Cinquecento porque se prestó no sólo a un encuadramiento matemático, sino también a especulaciones filosóficas. Se aplicó a la medida del cuerpo, a la de los edificios, a la distancia entre las estrellas, tal como escribe Africano Colombo en su *Natura e inclinazione dei sette pianeti*. A través de la proporción fue construyéndose un universo en apariencia siempre mensurable, no sólo en altura y anchura, sino también en profundidad. En el *De statua*, Alberti se enfrenta, precisamente, al problema de la tridimensionalidad y sugiere el uso del *exempta*, de las escuadras móviles y del *finitiorum* para medir los cuerpos. El primer instrumento define las longitudes, las segundas los diámetros y el tercero ayuda a definir la posición de los miembros en el espacio³³. Las normas antropométricas imperantes, de vitruviana memoria (I, I, 1), desde Alberti y Leonardo hasta Durero y Pomponio Gaurico, hablan no sólo de una incesante búsqueda del canon de la belleza ideal, sino también de las variantes de esa belleza hasta fijar, como hace el mismo Durero, lo que se sale de la norma, definiendo incluso lo grotesco y anticipando esas fracturas que en muy poco tiempo serán asumidas por la cultura ma-

³² E. Panofsky, «La historia de la teoría de las proporciones del cuerpo humano como reflejo de la historia de los estilos (1921)», en *El significado de las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 2004, trad. de Nicanor Ancochea.

³³ Leon Battista Alberti, *De la escultura (De statua)*, en *De la pintura y otros escritos sobre arte*, cit., pp. 127-144: «Y entre todos nuestros escultores, quién, si fuera preguntado, habría observado y comprendido perfectamente la razón de un miembro, o qué proporciones guarda con otros miembros, y cuál es la de estos respecto a toda la estructura del cuerpo?» (p. 136). Cfr. M. Collareta, *La figura e lo spazio: una lettura del 'De statua'*, en la edición preparada por Collareta (Livorno, Sillabe, 1998, pp. 40-43) de 'De statua'.

³⁰ *Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone. 'Il Zibaldone Quaresimale'*, edición a cargo de A. Perosa, London, The Warburg Institute, 1960, p. 14.

³¹ Wittkower, *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*, cit.

nierista. En la teoría formulada por el humanista está clara la recepción de la tridimensionalidad de la figura que acaba desvinculándose del simbólico aplastamiento medieval, que evita una narración emocional, prefiriendo la representación del acontecimiento y la definición de la figura a través de líneas esquemáticas y fácilmente inteligibles³⁴. La disposición de los cuerpos en el espacio encuentra una interesante correspondencia en el concepto de *symmetria*. Platón, en el *Sofista* (23 d-e; 236 a-c), cuando distingue la mimesis icástica de la fantástica, ya especifica que la primera establece sus principios en la fiel reproducción del modelo, basada en las relaciones exactas de longitud, anchura y profundidad de acuerdo con los colores. La segunda, por el contrario, se refiere a los artistas que representan temas de grandes dimensiones. Si éstos «reprodujeran estas bellezas en su verdadera simetría proporcional, nos parecerían más pequeñas y las más inferiores, más grandes, puesto que nosotros vemos unas más alejadas y otras más próximas». Xenócrates (III a. C.), conocido como escritor y como artista, basa los aspectos fundamentales de su juicio crítico, no sólo en el ritmo, en el color, el escorzo, la óptica, sino también en la simetría.

Vitruvio, en su *De architectura* mencionará más de una vez el concepto de *simetría*, basándolo en el número, en el módulo o unidad de medida (*embater*), de tradición pitagórica, que según Schlikker, culminará en la estética clásica de principios del siglo IV³⁵. Para Vitruvio la arquitectura no sólo tiene que establecer las reglas de la simetría, sino también saberlas modificar en relación con un objeto estético general con oportunas correcciones del lugar y la costumbre, a fin de conseguir una solución armónica. Además del término sime-

³⁴ J. A. Aiken, *Leon Battista Alberti's System of Human Proportion* en «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLIII, 1980, pp. 68-96.

³⁵ G. Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, Firenze, Sansoni, 1951, p. 123

tría (I, II, 45), Vitruvio usa *commensus* (I, III, 2), mientras que Boecio (*De musica*, I, 31 etc.) utiliza el de *commensuratio*. En el siglo IV, en el mundo griego, la *eurythmia*, peculiar categoría del Helenismo, sucede a la de simetría. Vitruvio había especificado perfectamente (I, II, 3) que se trataba de una «venustas species commodusque in compositionibus membrorum aspectus». Esta puede obtenerse cuando los miembros de la obra se realizan en sus dimensiones amónicas o, lo que es lo mismo, cuando «ad summam omnia respondent suae symmetriae». El concepto de *eurythmia*, difícil de interpretar en el mundo antiguo, encuentra bella definición en el Renacimiento, en el juicio de Ferri, que ve en esta categoría la superación de la simetría numérica a través de la «gracia» y la «venusidad»³⁶. De todos estos conceptos parece dar cuenta, en el mundo medieval, Villard de Honnencourt, que intentó corregir la vista frontal con la de tres cuartos. En el Quattrocento, los términos *symmetria* y *eurythmia* adquieren otras connotaciones. Guarino da Verona utiliza el primero de los lemas para describir el trabajo de Pisanello: «Quae lucis ratio aut tenebrae! Distantia qualis! / Symmetriae rerum! quanta est concordia membris!»³⁷.

Piero della Francesca, en *De perspectiva pingendi*, da una definición de la pintura articulándola de manera triádica, «dibujo, *commensuratio* y color»³⁸. De modo que el concepto de

³⁶ S. Ferri, *Introduzione a Vitruvio, Architettura (dai libri I.VII)*, reseña del texto, trad. y notas de S. Ferri, Roma, Palombi, 1960.

³⁷ Cit. en M. Baxandall, *Giotto y los oradores: la visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la visión pictórica (1350-1450)*, Madrid, Antonio Machado Libros, 1996, trads: Aurora Luermo, Antonio Gason y Luis M. Macía.

³⁸ Piero della Francesca, *De perspectiva pingendi*, ed. a cargo de G. Nicco Fassola, Firenze, Sansoni, 1942, pp. 63-64: «La pintura contiene en sí tres partes principales, a las que llamamos dibujo, *commensuratio* y color. Por dibujo entendemos lo que son perfiles y bordes en los que se contiene el objeto. Llamamos *commensuratio* a lo que son esos bordes y perfiles proporcionalmente colocados en sus lugares correspondientes. Por

commensuratio, vendría a traducir no sólo el de «simetría», como sugirió Baxandall, sino también ese otro algo más complejo de tridimensionalidad. El concepto de *commensuratio* expresa también el de «simetría» en cuanto expresión de la belleza en el ámbito filosófico. Efectivamente, Ficino había retomado en el *De amore* la idea y el término de *commensuratio* en relación con el concepto de belleza proporcional de tipo aristotélico: «la pulcritud es una determinada posición de cada uno de los miembros, o lo que es lo mismo, apropiada medida y proporción; con alguna novedad en los colores»³⁹. Pomponio Gáurico, en su *De sculptura* (1504) identifica los conceptos de *symmetria* y *commensuratio* con el de *proportio*, entendiéndolo con éste último armonía y belleza⁴⁰. Insiste luego en la extraordinaria armonía del cuerpo humano, del que, sin embargo, intentaba explicar los aspectos más peculiares que se había planteado sin apoyarse en el *Timeo* de Platón (56, 35a- 36d; 69d-76). Para el humanista, la simetría es medida «De manera que tendremos que contemplar y amar la medida —con este término se entiende la simetría— que es la maravilla más grande de todas las cosas que ha generado la naturaleza, pero sobre todo en el hombre»⁴¹.

La traducción figurativa de las proporciones incluía a Vitruvio (III, I, 2), que dividía la longitud del cuerpo en ocho cabezas o diez rostros y el texto varroniano del *De lingua latina* (VII, II, 17), pero también el más tardío Vincenzo de

color entendemos dar los colores tal y como en los objetos se muestran, claros y oscuros de acuerdo con las variaciones de la luz. De estas tres partes sólo pretendo tratar de la *commensuratio*, a la que llamamos también perspectiva, y en la que se mezcla algo de dibujo, puesto que sin él no puede mostrarse esa perspectiva en la obra.»

³⁹ Masilio Ficino, *El libro dell'amore*, edición de S. Niccoli, Firenze, Olschki, 1987, p. 66.

⁴⁰ Pomponio Gáurico, *De Sculptura*, edición de P. Cutolo, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1999, pp. 156-157 (II, 5).

⁴¹ *Ibid.*, pp. 153-154.

Beauvais, el cual, en el *Speculum naturale*, no se había sustraído a situar en el centro de su razonamiento el concepto vitruviano de «proporción». El mismo Cennino Cennini, en *El libro dell'arte*, ponía el acento en la teoría de las proporciones, saliéndose del modelo de Vitruvio y proponiendo en su lugar una figura humana en un círculo basada en ocho rostros con la cara en una escansión triádica.

Gáurico, en el libro I de su *De sculptura*, siempre se refiere al concepto de *commensuratio*. Allí, al exponer cuestiones relacionadas con el grabado habla de la simetría, que traduce en el sentido ciceroniano de *commensuratio* (*De fato* I), distinguiéndola de la *optiké*, es decir, de la perspectiva⁴². El término *commensuratio* gozó de cierta fortuna, hasta el punto que fue utilizado como título de una obra escrita por Juan de Arfe (*De varia commensuración*, Sevilla, 1585). Si en el *De sculptura* retorna de manera convincente la Idea de una simetría completa basada en la profundidad, altura y anchura, en los *Vier Bücher von menschlíker Proportion* (1528) de Dürero no se utiliza el término «simetría» que, sin embargo, sí utiliza Joachim Camerarius en la traducción latina del texto (*De symmetria partium*, 1532), posteriormente retomado en la más tardía traducción italiana del texto, realizada por Giovanni Paolo Galluci (*Della simmetria dei corpi humani libri quattro*, 1591). De esas ediciones da cuenta Romano Alberti en su *Trattato della nobiltà della pittura*, 1585), donde celebra al artista, junto con los pintores Parrasio y Asclepiodoro. Después de haber exaltado la perspectiva, habla de la simetría como medio para conocer y alcanzar la belleza: «segunda ciencia igualmente geométrica, que el pintor necesita para expre-

⁴² *Ibid.*, pp. 150-151: «El grabado, a su vez, se compone fundamentalmente de dos partes: la *symmetria*, que por el momento carece de nombre latino —si no tenemos en cuenta a los que, enriqueciendo la lengua latina, la llamaron, como dice Cicerón, *commensuratio*— y la *optiké* que llamamos perspectiva.»

sar la belleza y la equilibrada cantidad del cuerpo humano»⁴³. Giulio Camillo utiliza luego, en la traducción de Hermógenes, el término «commensuratione» con referencia al uso de la proporción que denota la belleza⁴⁴. El conocimiento de la simetría lleva a la realización y a la apreciación de los cuerpos perfectos, como los de Adán y el Salvador que, todavía en el Cinquecento tardío simbolizaban la idea absoluta de belleza. De modo que Romano Alberti vuelve a proponer a los expertos la cuestión de la perspectiva y de la simetría que la cultura tridentina, entre otros problemas técnicos, había planteado. Por el contrario, durante el período de la Reforma, otros autores se sirvieron más ampliamente del concepto de 'medida'. Entre ellos Doni, que la había descrito como «intelectual, mide perfectamente la artificiosa proporción del total del hombre»⁴⁵. Siguiendo el modelo horaciano, Gregorio Comanini añade a la interpretación del concepto de 'simetría' que se trata de algo parecido al «arte de hacer versos» o, mejor todavía, pone el acento en la unidad de la proporción en el marco de la medición tanto de los cuerpos y como de la métrica⁴⁶.

⁴³ Romano Alberti, *Trattato della nobiltà della pittura*, en *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, edición de P. Barocchi, 3 vol., Bari, Laterza, 1960-1962, III, p. 220.

⁴⁴ Giulio Camillo Delminio, *Le idee, ovvero forme della oratione da Hermogene considerate...*, en Udine, editado por Gio. Battista Natolini, 1594, p. 24v: «puesto que universalmente la Belleza es una *commensuratio* entre miembros y partes con el color, por las que se hace una oración como esa; es decir, mezclándose todas las formas al tiempo, o sus partes, en cuanto miembros que son de ella».

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Gregorio Comanini, *Il Figino, ovvero del fine della pittura...*, en *Trattati d'arte del Cinquecento*, III. 237-379: 362. («De modo que la simetría, en el arte de la pintura, se corresponde con la medida de los versos en el arte de la poesía. Ese su formar figuras de nueve, ocho, siete caras y de cinco e incluso cuatro en la representación de los jóvenes, ¿acaso no es otra cosa que un juego de la pintura con la misma poesía, que crece y

En el Cinquecento, a los términos de «medida», «proporción», «euritmia» se unirá con fuerza el de «decoro». Platón ya lo había tratado en *Hippias Mayor*; Aristóteles prescribía que el estilo del discurso retórico tendría que estar en armonía con la edad, el sexo, los caracteres. Vitruvio (I, II, 1, 5, 6, 7) y Cicerón en su *De oratore* (21) discuten ampliamente sobre el asunto. Cicerón utiliza el término *decorum* para traducir el griego *prépon* con referencia a la conveniencia oratoria. Para Quintiliano parece significativo el *decor supra verum*, así como la belleza de los cuerpos que expresa el decoro (V, XII, 21). En Vitruvio el concepto, correlato de *ordinatio*, de *eurhythmia*, de *symmetria*, de *distributio*, hace referencia al bello aspecto de una arquitectura. Precisamente Becatti había puesto de relieve que el concepto de *decor*, junto con los de «imitación», «verdad», «belleza», «ornamento», «majestad», «invención», «grandiosidad» ya habían sido adoptados por la corriente clasicizante neo-ática (ca. 150 a. C.). Todos estos conceptos que se habían tomado prestados de la retórica, gozaron de gran fortuna en Roma, tanto que esta crítica clasicista y abstracta no sólo fue apreciada por los romanos, sino que también hizo que estos asimularan el modelo intelectual junto al formulario técnico que transmitieron a sus descendientes⁴⁷.

En la antigüedad tardía el concepto de *decor* se alterna con el de *decus*, el primero se refiere a la belleza corporal, el segundo a la espiritual. Como recuerda Isidoro en el primero de los *Libri Etymologiarum*, donde encuentra en *decem* el origen de *decus*, en cuanto que para los pitagóricos el número diez era símbolo de perfección⁴⁸. Por lo demás, Casiodoro ya había

merma en los versos y medidas de los correspondientes pies conforme a la altura o tamaño de los objetos que canta?

⁴⁷ Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, cit., pp. 58-59. El autor retomaba aquí algunas consideraciones de Silvio Ferri.

⁴⁸ E de Bruyne, *Études d'esthétique médiévale* (1946), 2 vol. Paris, Albin Michel, 1998, I, pp. 80-81.

tratado el concepto de *decor* en relación con la belleza del cuerpo humano, si bien se había limitado a insistir, fundamentalmente, en cuestiones de tipo alegórico. Pero será siempre Isidoro quien transmita el concepto ciceroniano de *decorum* y de *actum* en relación con el discurso y con las circunstancias de tiempo y lugar del auditorio. Este tema fue luego retomado por Alcuino (*Libri Carolini PL XCVIII*, col. 1018)⁴⁹ y por Eginardo (también Eghinardo o Einhard) que, al utilizar los lemas de Vitruvio repropone una lectura clásica del concepto de *decor*⁵⁰. En el siglo XII, San Bernardo de Clairaval (también Chiaravalle o Clairvaux) y el abad Suger de St. Denis señalan diversas formas de concebir el adorno para los edificios altos y esbeltos: sin adorno para los Cistercienses, más ricos y adornados los Cluniacenses⁵¹. En el siglo XIII el concepto de «adorno» se liga a la idea de que lo bello es aquello que conviene, tal y como afirma Guillaume d'Auvergne en el *De anima* (1231-1236), donde remitiéndose a Cicerón transforma la estética basada en relaciones matemáticas en aquella que se libera de la luz, desarrollando igualmente la idea de conveniencia y la de ornamentación (*pulchrum et decorum*). A lo bello como adorno ya había hecho referencia Tomás de Aquino (*In div. Nom.* II^a, II^{ae}, q. 145, a. 2, obj. 3 et rip.) en la estela de ideas agustinianas⁵².

El Renacimiento heredará, por lo tanto, dos filones del Medioevo relacionados con el término *decor*, uno basado en la belleza del aspecto retórico, y el otro basado en la función metafísica del término. A principios del Quattrocento, a partir de Alberti, la primera de estas tendencias es la que va a primar. En el *De re aedificatoria* (VIII, III) se definía el *decorum*

⁴⁹ Ibid., p. 222.

⁵⁰ Ibid., p. 250.

⁵¹ E. Panofsky, «Suger, abad de Saint-Denis (1946)», en *El significado en las artes visuales*, cit.

⁵² De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, cit., I, p. 314.

como la proporcionada y bella ornamentación de un templo y retomó de Vitruvio el modelo antropomórfico de todas las formas y proporciones. Sólo en 1502, Bramante prescribió por primera vez de una manera explícita el concepto de *decorum* para la realización del templete de San Pedro en Montorio. Valla, en las *Elegantiae*, calificará igualmente de *decus* al autor que logra un fin después de haber trabajado bien; por eso los *decora militaria* son las alabanzas, las menciones honoríficas, los grados adquiridos por un soldado en combate. De manera que *decor* es un tipo de belleza que deriva de una actuación adecuada y acorde con las circunstancias ligadas al tiempo, al lugar, a la obra y al hablar. Aplicado a las virtudes el concepto de *decorum* no consiste en lo que es justo en sí, sino en lo que «parece» justo, bello y adecuado a la gente y a la opinión común⁵³.

El *decor*, aunque conserva muchos rasgos del pensamiento de Cicerón y de Quintiliano, llega a ser un factor privilegiado de las categorías de interés visual. El observador interpreta y de hecho participa no sólo del placer generado por las formas y por el estilo, sino también de aquel del sujeto representado de acuerdo con reglas y principios. Igualmente, la expresión, el gesto y la acción están sometidos, *ab antiquo*, a las reglas del *decor*, pero será Giovanni Paolo Lomazzo quien establezca las instrucciones detalladas para explicar los modos excelentes para representar los diversos registros de las pasiones de los santos y de los personajes clásicos. La ruptura con el concepto de 'decoro' durante la Contrarreforma tuvo fuerte eco en los tratados de arte, tanto que la exhibición de los genitales de Cristo, representados en la Capilla Sixtina (1536-1541) fue ásperamente condenada por Ludovico Dolce (1508-1568), que atacaba los desnudos porque no eran decentes y ofendían

⁵³ Laurentii Vallae, *Elegantiorum libros...*, IV en *Opera omnia*, Basileae, apud Henricum Petrum, 1540 (ed. facsímil, 2 vol. Torino, Bottega d'Erasmio, 1962), I, pp. 115-116.

a la honestidad. Igualmente resultaba ofensivo para el concepto de «decoro» la representación de los demonios carentes de los atributos que los habían caracterizado durante siglos. Sobre este asunto se centraron numerosos autores que atacaron siempre la iconografía «diabólica» de Miguel Ángel⁵⁴. Llegó, incluso, a pensarse que los artistas deberían tener una moralidad propia y un comportamiento honesto, en la medida en que todo ello influía en el *decorum* de su propio trabajo. Exponentes de esta tendencia fueron Johannes Molanus (1533-1585) y, sobre todo, Gabriele Paleotti (1522-1597). Este último, en su *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (1582), localizaba en la moral del artista el medio para lograr la representación eficaz del lenguaje figurativo auspiciada por la reforma católica. Naturalmente, el sentido del decoro formaba parte del comportamiento cristiano. En 1471, por ejemplo, se publicó en Venecia un manual para muchachas jóvenes titulado *Decor puellarum*, en el que se formulaban reglas precisas sobre el modo de comportarse, que las quería comedidas y atentas⁵⁵. Todo el Cinquecento está salpicado por la edición de manuales de comportamiento. *Il Cortegiano* (1528) de Baltasar Castiglione, el *Galateo* (1558) de Juan de la Casa (1503-1556) y, finalmente, la *Civile Conversazione* (1574), de Stefano Guazzo proporcionan instrucciones específicas para llevar decorosamente un estilo de vida adecuado a la sociedad del momento.

La espontaneidad aconsejada por Castiglione en el comportamiento cotidiano, traducido en el concepto de «*distante desdén*» [‘sprezzatura’], deja bien claro, sin embargo la falta de espontaneidad a la que se refiere y la necesidad de estudiarlo⁵⁶.

⁵⁴ P. Castelli, *Das Bild Satans in dem Traktatliteratur der Gegenreformation*, en «Zeitsprünge. Forschungen zur Frühen Neuzeit, I, 3/4, 1997, *Aspekte der Gegenreformation*, hrsg. V. Von Flemming, pp. 895-937.

⁵⁵ Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali*, cit., p. 73

⁵⁶ Peter Burke, *El Renacimiento italiano. Cultura y sociedad en Italia*, cit.

De la Casa, en sus prolijas explicaciones sobre los consejos fundamentales relacionados con la «decencia» (VI, 30) y la manera con la que pretende dar cuenta de la *frugalidad de costumbres* [‘costumatezza’] y la amabilidad, cualidades ambas necesarias para complementar la belleza (VI, 26), se sigue deteniendo en el concepto de «*medida*» [‘mesura’]⁵⁷.

Paralelamente a estas categorías se desarrollaron las corrientes manieristas que no fueron básicas sólo para las artes figurativas, sino también para la literatura, la música y las más significativas expresiones de la cultura. El Manierismo, acuñado en el uso de lo que fue más o menos característico de un autor o también de movimientos que se convirtieron en guía y modelo indiscutido, caracteriza un largo período a partir de 1520 hasta final de siglo, articulándose en diferentes tendencias⁵⁸. Shearman, negando la interpretación del manierismo en clave expresionista, lo define como un *stylish style* tendente, entre otras cosas, a lo «caprichoso»⁵⁹. No por casualidad Vasari podía añadir «a la regla una excepción, que sin ser regla, estuviera ordenada dentro de la regla, y pudiese estar sin confusión o romper el orden»⁶⁰.

El término «decoro» ondea también en el interior de la disputa sobre las lenguas. Testimonio de ello, en el sentido en que hablamos, entre otros, es Varchi: «A mí me parece que messer Sperone quiso alabar la lengua Toscana, pero también me parece que se cuidara más del decoro, o buscarse el

⁵⁷ Giovanni Della Casa, *Galateo*, Milano Rizzoli, 1980, p. 123. Trad. castellana, Giovanni Della Casa, *Galateo*, Madrid, Cátedra, ed. y trad. de Ana Giordano y Cesáreo Calvo Rigual.

⁵⁸ A. Simonini, *Storia dei movimenti estetici nella cultura italiana* (1968), 2 vol., Firenze, Sansoni, 1985, I, pp. 67-70.

⁵⁹ J. Shearman, *Il Manierismo*, edición de M. Collareta, trad. cast. Madrid, Xarait Libros, S.A., 1984, trad. de Justo Beramendi.

⁶⁰ Sobre este tema, véase A. Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Torino, Einaudi, 1993, p. 49.

acuerdo, en la persona de messer Lazzero»⁶¹. «Decoro», además, se usa por extensión, tal y como lo hace Santa Maria Maddalena de Pazzi (1506-1607): «Por ser delicada como la fruta, cuando se la toca [la virginidad] se marchita y al manosearla pierde toda su belleza y decoro»⁶².

⁶¹ Benedetto Varchi, *L'Ercolano*, en *Opere*, 2 vol., Trieste, Sezione letterario-artistica del Lloyd Austriaco, 1858-1859, II, p. 159.

⁶² *Lettere di Santi e Beati fiorentini*, en Firenze, en la imprenta de Francesco Moucke, 1736, p. 253.

II

El principio de la belleza: la luz

Torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre...
[Azulea el cielo, y vuelven las sombras...]

Giacomo Leopardi, *El sábado en la aldea*

La luz en el pensamiento medieval: los antecedentes

Plotino (*Enn.* IV, 3, 17; V, 1, 6) afirmó que la auténtica luz es sólo la luz inteligible. Desde el Uno se esparce por el mundo ideal y, luego, desde éste, casi como en un segundo círculo, en el ánimo del mundo sensible, el cual la refleja en el cuerpo que ha configurado, donde están los cielos de éter y las cosas que se corrompen en el mundo sublunar. La imagen del irradiar de la mente, desde el Uno (*Enn.* IV, 3, 17) gustó tanto a los cristianos que la utilizaron para hablar de la «eterna generación» del Verbo que, a su vez, refleja la imagen bíblica de Dios, unas veces como luz eterna cuyo esplendor es la Sabiduría (*Sap* VII, 25-26), otras como luz carente de toda oscuridad (*Gv* I, 5), etc. Tampoco faltaban las referencias a Dios revestido de luz (*Sal* CII, 2) y como padre de toda luz (*Gc* I, 17)¹. Parece casi

¹ B. Nardi, *Metafisica della luce*, en *Enciclopedia filosofica*, V, Roma Edipem, 1979, col. 251-252: 252.

superfluo recordar que los cristianos eligieron la noche entre el 24 y el 25 de diciembre, para celebrar el nacimiento de Cristo, en la que los paganos celebraban el día del *Dies solis invictus*. Con lo cual Cristo pasaba a ser el sol impercedero que triunfaba sobre Mitra, dios del pacto.

De Dios y de la luz tratan numerosos autores medievales que, sin embargo, a pesar de retomar temas neoplatónicos, afirman que la luz sensible no «irradia» de la divina, en cuanto que en sí posee una naturaleza especial y diferente que es creada por y no emanada de Dios. Autoridades filosóficas, tales como Agustín, Buenaventura, Tomás, por no hablar de Pseudo-Dionisio, discuten ampliamente sobre el tema. El ejemplo más singular de la interpretación de la luz en el siglo XIII lo constituye, seguramente, la obra de Roberto Grossatesta (1175-1253), obispo de Licoln. Este, en su *Hexaëmeron*, afirma que la belleza deriva del brillo: «lux igitur est pulchritudo et ornatus omnis visibilis creaturae». De Bruyne, a propósito de la cita transcrita, se plantea un interrogante que resuelve reconduciendo los aparentemente lejanos principios estéticos, *pulchritudo y proportio* a la luz². Efectivamente, Grossatesta parece haber retomado el pensamiento de san Basilio (330-379), para quien la belleza es la luz y el brillo el color. En la definición de belleza le guía también el pensamiento de Plotino (*Enn.* I, 6, 1), a pesar de su personal interpretación, aunque se resienta al mismo tiempo del modelo de las perspectivas (o tratados de óptica) árabes través de las cuales atribuyó a la luz un papel esencial en la construcción del universo³. Grossatesta, efectivamente, desarrolla de manera más unitaria la teoría de la metafísica de la luz. En *De luce* establece de modo orgánico que Dios creó la luz de la nada, primera forma corpórea intangible y ra-

² De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, cit., II p. 124.

³ E. Gilson, *La filosofía en la Edad Media: desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*. Madrid, Ed. Gredos, 1999, trad. de Arsenio Palacios y Salvador Caballero

cional, presente en todas las cosas creadas a las que confiere el grado de perfección⁴. La luz, planteada como un punto en ascensión, se difunde por virtud propia en las tres dimensiones del espacio originando una esfera. En el siglo XII había vuelto a traducirse el *Divinis nominibus* de Pseudo-Dionisio, por obra de Saracino (1167), que seguía los ejemplos de Ilduino (también Hilduino) y de Scoto Eriúgena (también Erígena) (siglo IX). Del siglo XII es el *De radiis* de Alkindi (muerto en 863) y el *Fons Vitae* de Avicibrón (ibn-Gebirol, 1021-1058) que dan testimonio del encuentro entre los modelos latinos y los del mundo árabe y judío, con particulares interpretaciones de la luz, como el hilomorfismo que ve unida la cuestión de la materia y de la forma con referencia a la luz. Grossatesta también tradujo, entre 1237 y 1243, los escritos de Pseudo-Dionisio. Las notas del filósofo inglés se resienten de la «problemática – teológica, mística, filosófica y científica – ligada a la luz»⁵. Pseudo-Dionisio está considerado como el jefe de filas de la explicación óptico-física de la luz y de la consideración natural y geométrica, no sólo de los fenómenos interpretados como *apparentiae*, es decir, ilusión de los sentidos⁶. Numerosos tratados de perspectiva, entendida «como ciencia del ver a través de» (*per spicere*) son propios de los siglos XIII y XIV. El término, a partir del siglo XIV substituyó al griego *optiké*, tal como afirma, entre otros Taddeo da Parma (activo en Bolonia entre 1318 y 1321) que retoma a Euclides. Witelo (1220/30-1275), Nicolás de Oresme (muerto en 1382), Biagio Pelacani da Parma (también, Blasio de Parma) (1354-1416), trazan un profundo itinerario en la interpretación de la teoría de la visión. Si en el siglo XIII asistimos a la celebración de la luz y de la visión como

⁴ *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste*, hrsg. L. Baur, Münster, Aschendorff, 1912, p. 5.

⁵ P. Rossi, *La luce*, en R. Grossatesta, *Metafisica della luce*, Milano, Rusconi, 1986, p. 9.

⁶ E. Panofsky, *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1986, trad. de Virginia Careaga

hecho contemplativo, en el siglo siguiente se desarrollará fundamentalmente la física de la luz, aunque sin abandonar la especulación metafísica. El modelo del *De aspectibus* de Alhacen, por ejemplo, es retomado por Pelacani que resalta la teoría geométrica de la visión. Witelo, en su *Perspectiva*, se inspiró ampliamente en Roberto Grossatesta y Ruggero (también Roger) Bacon para las teorías relacionadas con la metafísica de la luz, es decir, de la «primera luz» que es Dios. A partir de aquí se derivan las formas espirituales, las cuales se reflejan en la materia e inciden sobre las formas sensibles. Una concepción matemática del mundo como esta sustituye la esfera geométrica esencialmente estática, por el dinamismo de esa óptica que se realiza a partir de la difusión de la 'primera luz' en torno a sí misma.

Junto a la concepción metafísica de la luz, entre los siglos XI y XII se desarrolla también un específico interés por el uso de la luz en el ámbito de la nueva estética de los materiales: vidrios, gemas, cristales, anteriormente usados para adornar objetos, luego objetos ellos mismos, como, por ejemplo, las vidrieras, se convierten, junto con el oro rutilante, en elementos de reclamo para valorar la materia no sólo desde el punto de vista económico, sino también estético y, a veces, espiritual. Merece la pena recordar que el monje benedictino Teófilo, admirado por la deslumbrante luz de Santa Sofía, se esforzó en comprender «la genial invención a través de la cual los diferentes colores son capaces de embellecer una obra sin rechazar la luz del día ni los rayos del sol». En el recetario que se le atribuye emergen elementos significativos por la diferente acepción de la luz que hace que la materia llegue a ser bella⁷.

⁷ Teófilo, *Diversarium Artium schedula*, en *Storia documentaria dell'arte, dal Medioevo al XVIII secolo*, edición de E. Holt, trad. italiana, Milano, Feltrinelli, 1972, p. 5: «y dado que el método de este género de pintura [sobre vidrio] no puede ser captado al primer golpe de vista, como un curioso explorador, me he esforzado con todas mis fuerzas por comprender por qué genial invención los diferentes colores pueden embellecer una obra sin rechazar la luz del día ni los rayos del sol (Cfr.

En el prólogo al Libro III del *De diversis artibus*, Teófilo entra en un terreno decididamente metafísico y, celebrando la habilidad del artista, recuerda la magnificencia con la que ha decorado la casa de Dios con una *varietas* de temas y colores, poniendo, sobre todo, de relieve la brillantez de la decoración de los techos y los haces de luz que penetran desde las ventanas, así como «el inestimable esplendor del vidrio»⁸. En cualquier caso, la interpretación mística de la luz, que toma cuerpo a través de una función estética, le corresponde a Suger (1081-1151). El abad, como es sabido, dedicó su vida a la renovación, desde sus cimientos, de la iglesia de Saint-Denis, cuya importancia espiritual propagó, con frecuencia refiriéndose a la doctrina expuesta en *De caelesti Hierarchia*, de Pseudo-Dionisio, traducido por Juan Scoto Eriúgena, para la corte de Carlos el Calvo. Pseudo-Dionisio, retomando argumentos de Plotino, había localizado en el Uno la «luz suprasencial», también llamado el «sol invisible». Cristo, con base en San Juan (III, 19, 8-12), había sido definido como «primera luminosidad» que «reveló el Padre al mundo»⁹. Lo que más debió impresionar a Suger se refiere a la emanación de la luz divina, que disminuyendo hasta apagarse en la materia, va atenuándose poco a poco. Por otro lado, participando de los cuerpos materiales, estos pueden purificarse en un *extenso* que conduce desde la multiplicidad a la pureza y a la unidad. Cualquier criatura puede alcanzar a Dios acompa-

Theophilus, *De Diversis Artibus*, lib II, edición de C. R. Dodwell, London-Edinburgh-Paris-Melbourne-Toronto-New York, Thomas Nelson and Sons, 1961, p. 37.

⁸ Ibid., pp.7-8: «El ojo humano es incapaz de decidir el punto sobre el cual fijar primero la mirada; si mira a los techos florecen como brillantes telas; si examina las paredes, es toda hay una representación del paraíso; si contempla los haces de luz que entran desde las ventanas, admira el inestimable esplendor del vidrio y la variedad de un preciosísimo trabajo» (Cfr. Theophilus, *De Diversis Artibus*, lib. III, cit., p. 63).

⁹ Panofsky, *Suger, abad de Saint-Denis*, cit.

ñada de lo que es material. Como todas las cosas visibles son materiales, reflejan las inteligibles para llegar, finalmente, a la *vera lux*, que no es otra cosa que el mismo Dios¹⁰. El proceso del paso de lo material a lo inmaterial se llama anagógico, es decir, el método que «lleva hacia lo alto». De ahí a retomar y concebir un universo de luz, animado por infinidad de pequeñas luces, para Suger, el paso fue relativamente breve, que las reconoció en las miles de gemas que hizo engarzar en sus objetos litúrgicos. El brillo que emanaba de las piedras se hace evidente en el párrafo en el que el abad describe la cruz de San Eligio y el cofre de Carlo Magno:

Y cuando por el amor que alimento por el esplendor de la casa de Dios, la belleza multicolor de las piedras, a veces me saca de las preocupaciones exteriores, transportándome desde las cosas materiales a las espirituales, la recta meditación me invita a reflexionar sobre la diversidad de las santas virtudes [...] y me parece que puedo transferirme por regalo de Dios, gracias a la anagogia, desde esta mansión inferior a la superior¹¹.

Incluso en los versículos que Suger escribía en el interior de su librito pueden captarse referencias a la obra de Scoto Eriúgena. A este propósito resulta magistral el poema con el que describe los relieves de bronce dorado de la puerta central de occidente de Saint-Denis, en la que estaban representadas la Pasión y la Resurrección o Ascensión de Cristo. Fue

¹⁰ Cit., p. 128: «Cualquier criatura, visible o invisible, es una luz llevada al ser por el Padre de las luces [...]. Cuando en esa piedra percibo tales y parecidas cosas, para mí se convierten en luces, en otras palabras, me iluminan».

¹¹ *Il libro di Sigeri, abate di St.-Denis*, en *Storia documentaria dell'arte*, cit., pp. 18-37: 24 (cfr. *Abbot Suger and Its Arts Treasures on the Abbey Church of St.-Denis*, edición de Erwin Panofsky, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1979², pp. 62-64).

precisamente Panofsky quien puso de relieve que estos versos eran «una auténtica formulación de toda la teoría de la iluminación anagógica»¹²: «reluce la noble obra, pero la obra que noblemente reluce ilumina las mentes de manera que puedan proceder, a través de las verdaderas luces, a la auténtica luz de la que Cristo es la verdadera puerta»¹³. La última parte de los versos ilustra, en la plenitud de su ritmo, cómo tiene lugar el paso desde lo que es material a lo verdadero y, por lo tanto, a la luz. El artificio humano, unido a la materia, se convierte, de manera semejante a lo que la naturaleza dispone en los espacios celestes, «en imágenes de las luces intangibles y, sobre todo, de la auténtica luz»¹⁴.

Parece evidente que a principios del Quattrocento estaban presentes tres tipos de interpretación de la luz: metafísico, alegórico-simbólico y físico, unas veces entrelazados y otras separados. Además, la discusión afectaba a la teología, a la filosofía, pero también a la teoría artística, que no sólo se resintió del animado diálogo sobre la luz, la iluminación y los colores, sino que puso en circulación una serie de nuevas observaciones que primaron unas veces a la luz y otras a la sombra. Si tuviera que definir la luz y la sombra durante el Renacimiento desde el punto de vista cronológico, fijaría dos momentos, el inicio del siglo XV y el final del XVI; desde el punto de vista geográfico, Flandes e Italia. Y si tuviera que remitirme a nombres que caracterizan estos problemas, señalaría a Alberti y a Nicolás de Cusa; Ficino, Piero della Francesca y Leonardo; Caravaggio y Bruno. Aparentemente, descontadas estas fechas, estos espacios y estos nombres constituyen, sin embargo, los puntos de referencia para discutir acerca del «fenómeno» luz, proporción y belleza. La luz y el color forman parte de nuestra experiencia visual, sin embargo,

¹² Panofsky, *Suger, abad de Saint-Denis*, cit.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

el Quattrocento los ha transformado en algo simbólico, incluso metafórico, desde el momento en que los hombres más eminentes son calificados con el apelativo de *lux Italiae*, como es el caso del camaldulense Ambrogio Traversari y el del duque Federico da Montefeltro.

Desde luego, habría que distinguir entre los términos *lux* y *lumen*, el primero como sustancia y causa, el segundo, de acuerdo con la distinción tradicional, como luminosidad derivada de la luz sustancial de una fuente causal. Pero durante el Renacimiento, estos significados adquieren una interpretación más amplia y articulada. Se manifiestan, incluso, en esos principios pictóricos que unen luz y proporción a símbolos tangibles como el sol radiante de san Bernardino con el monograma de Cristo en el centro o el Cristo de rostro luminoso y solar de Durero. Filósofos, teólogos y artistas teóricos, de una manera más refinada que sus predecesores, no hacen depender la belleza sólo de la preciosidad rutilante de la materia, sino que elaboran nuevas proporciones, que devienen bellas a través de la luz que conforma el espacio.

La luz en la teoría del arte

Mucho se ha dicho a propósito de la 'invención' de la perspectiva lineal en el Renacimiento, es decir, sobre la idea y sobre el método que permite imitar un espacio mensurable en una superficie plana a través de una pirámide visual que tiene su centro en el ojo y la base en el objeto o la persona que tienen que ser reproducidos. La práctica ya fue asociada a Brunelleschi en 1413¹⁵. Alberti en su *De pictura* (1435, versión

¹⁵ G. Tanturli, *Rapporti del Brunelleschi con gli ambienti letterari*, en *Filippo Brunelleschi: la sua opera e il suo tempo*, 2 vol. Firenze, Centro Di, 1980, p. 125.

latina, 1436, versión en lengua vulgar) ofrece una definición de la pintura como «la intersección de la pirámide visual, según una distancia dada, situado su centro y establecidas sus luces, representada artificiosamente con líneas y colores sobre una superficie dada» (I, 12, p. 79 de la ed. cit. en castellano). Más de una vez se ha observado que Alberti, sobre todo en la versión de su obra en lengua vulgar, si bien retomando algunos temas de Alhazen, se desvincula de ellos, particularmente por cuanto se refiere a la «naturaleza del proceso visual y de la divina geometría de la luz»¹⁶. En realidad, Alberti mezclaba teorías e hallazgos de otros, confirmando forma y orden a la exposición con función esencialmente didáctica. En cualquier caso, en el humanismo se abrió paso un interés no sólo por la mera especulación matemática, sino también por el efecto producido por la luz sobre los objetos. La pintura del primer Renacimiento no es más que una operación de luz, irradiante serenidad sin contrastes, como sucederá luego en el Cinquecento maduro. Efectivamente, la «ventana sobre el mundo» no prevé a principios del Quattrocento una visión cargada de sombras, sino permeada de una luz dorada que todo lo invade: paisajes, cuerpos, objetos. La perspectiva junto con la luz, de la que nunca se separa, contribuye a formar esa categoría estética que podremos llamar «áurea» por su esplendorosa unidad y fulgor. Los ojos y, por lo tanto la mente, no permanecen indiferentes a esa atmósfera a veces separada y enrarecida que confiere pausas de espera al acontecimiento en curso, al paisaje representado. Esa 'ventana sobre el mundo' dispone a los hombres, si tienen capacidad de mirar, para la fruición; puede, incluso, satisfacer el sentido de humanidad. Mirar, efectivamente, anuncia aprecio o disgusto como en el caso de Campano (1429-1477) que, en relación con Alemania, le recrimina: «Aquí no hay nada que haga disfrutar la mirada, las

¹⁶ M. Kemp, *La ciencia del arte*, Madrid, Akal, 2000, trads. Soledad Monforte y J. L. Sancho

manos, que satisfaga un sentido de humanidad»¹⁷. La mirada de Campano nos pone ante los ojos una monótona realidad. La desolación descrita por el humanista remite a una ausencia de perspectiva felizmente denunciada en infinidad de poemas del Quattrocento para la realidad italiana o, mejor dicho, florentina, cuya florida realidad evidenciada en los edificios, en la belleza de los distintos lugares, estériles unas veces, otras ricos en fruta, el jurisperito Pandolfo Collenuccio (1444-1504), huésped de los Medici, explicita en versos ecfrásticos. La referencia al *stellatum solum* trae a la mente a los miles de personas que pueblan el territorio. Collenuccio, en su *amplificatio*, añade la belleza de los intentos de aquellos que indagan «inconcessa oculis hominum». Los versos expresan precisamente esa idea de admiración por un lugar que une las seducciones más significativas del Quattrocento: paisaje, arquitectura, hombres ilustres y hasta divinidades¹⁸. Esta descripción e interpretación nos lleva directamente, aunque con otras intenciones, a aquella ventana simbólica de *Habitación con vistas* (1908) de Edward Morgan Foster (1879-1970) que, tanto en la novela como en su reducción cinematográfica, a través de una visión en perspectiva, conduce a los observadores no sólo a la ciudad, sino a su modo de ser. La perspectiva del Renacimiento encauzaba efectivamente a los espectadores a fijarse no en lo desconocido, sino en lo que mejor conocen, sin embargo envuelto en una atmósfera solar suspendida que transforma la materialidad en un acto divino, un edificio en un abstracto conjunto de fórmulas matemáticas y geométricas. Esta atmósfera solar, en parte física, pero en parte artificial, es característica principal de la pintura de principios del Quattrocento, cuando la luz se

¹⁷ Campani *Epistolarum libri VI*, Lipsiae, 1707, I, pp. 334 y ss., cit. en Garin, *Il Rinascimento italiano*, cit., pp. 73-74.

¹⁸ Pandolfo Collenuccio, *Florentia*, en Garin, *El Renacimiento italiano*, cit., p. 318.

convierte en el punto primario de atracción y el uso de los resplandores del oro queda relegado al pasado. Alberti, en *De pictura* (II, 49) es explícito al respecto: «Hay quienes emplean el oro de modo immoderado, porque creen que el oro proporciona una cierta majestad a la 'historia'. No los alabo en absoluto»¹⁹. Por otra parte, el mismo humanista confirió a la luz y al color un papel principal, en cuanto constituyen una de las tres partes que señaló como «recepción de las luces», confiando a la luz la tarea de revelar la forma. De hecho, Alberti indicará con esa fórmula la incidencia de luz y sombra sobre los objetos en base a la posición y a la calidad de la fuente luminosa. Las agudas observaciones del humanista con respecto a la luz y a la sombra tienen su origen en la distinción entre el blanco y el negro, que no suelen considerarse colores. Los colores, efectivamente, no son más que «moderadores» que permiten la realización de efectos de relieve, es decir, la ilusión de la tridimensionalidad, permitiendo la percepción de que el interés perspectivístico por parte de Alberti se traduce, precisamente, en el uso de los colores, del blanco y del negro, sin los cuales no podría dar volumen a la figura. Los colores, efectivamente, adquieren luego brillo en virtud de la luz: y decimos que «el blanco y el negro son los colores con los que expresamos en pintura las luces y las sombras; pero el resto de los colores son como la materia a la que se agregan las alteraciones de luz y de sombra»²⁰.

De manera que, para Alberti, la luz es el elemento esencial tanto «del aspecto natural como del aspecto pictórico de las cosas»²¹. Alberti desarrolla la teoría de la luz junto con la del color que tan bien reconocemos en los trabajos de Masaccio, donde la «recepción de las luces» modela los volúme-

¹⁹ Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, cit. p. 111 (II, 49).

²⁰ Ibid., p. 108 (II, 46)

²¹ G. Santinello, Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti. *Pensieri sul bello e sull'arte*, en Nicolò da Cusa, Firenze, Sansoni, 1962, pp. 3-39: 7.

nes mediante el uso del color, dando nacimiento a una nueva dimensión estética que traducía las formas en esencias tridimensionales, a través de las cuales trataba de imitar a la naturaleza en su totalidad. No es casual el hecho de que Vasari, en la vida de Masaccio, ponga de relieve esa especialidad suya de imitar «las cosas vivas de la naturaleza»²².

Alberti, también en *De statua*, da cuenta de la función de la luz, donde pone en evidencia el valor de la iluminación para lograr las debidas proporciones, concediendo la máxima importancia al significado tridimensional del objeto. Aquí recuerda, de entre los escritores, a aquellos que «quitando la materia, como los que suprimiendo lo superfluo, sacan a la luz la figura humana que buscaban y estaba encerrada y escondida en el bloque de mármol»²³. En pocas palabras, la luz devolvía al observador el mundo circundante a través de la pintura que lo representaba. Obviamente, el discurso de Alberti se aleja de cuanto Cennino Cennini había afirmado en su *Libro dell'arte della pittura*, donde trataba de la cuestión de manera menos teórica y más afín a las exigencias de un pintor 'práctico'. Cennini considera de manera distinta el contraluz, la luz de cara y la oblicua, sin entrar a considerar el problema de la restitución de la tridimensionalidad, tocando, por el contrario, solamente la cuestión del «relieve» y permitiendo, sin embargo, la percepción de la funcionalidad de la luz²⁴. Por otra parte, Cennino, como ya hemos observado, trata, quizá por primera vez, de la «práctica de dar sombra a la mano» e introduce de manera embrional la idea de que las «sombras son matices bien matizados». En el capítulo XXXI da cuenta de esta práctica describiéndola cuidadosa-

²² Vasari, *Le vite*, I, p. 288.

²³ Alberti, *De statua*, cit.

²⁴ Cennino Cennini, *Il libro dell'arte della Pittura. Il Manoscritto della Biblioteca Nazionale Centrale de Firenze con integrazioni dal Codice Riccardiano*, edición de A. P. Torresi, Ferrara, Liberty House, 2004, p. 67.

mente²⁵. El uso de estas sombras permite encarar un placer estético («tú con gusto sombras») ²⁶. Competente y muy completo a propósito de los colores, muestra una mayor atención y dominio en relación con los pigmentos, por encima, sin embargo de las alusiones a la impresión óptica y demostrando una sabiduría práctica. Alberti será el único en afirmar con seguridad que el elemento esencial para el pintor y para el escultor es el justo equilibrio entre luces y sombras: «tómense luces y sombras delicadas y suaves, sin aspereza alguna en sus salientes». Este equilibrio desplaza la atención hacia la atmósfera traslúcida de la pintura flamenca que, a mediados del Quattrocento, llegó a ser también en Italia un modelo dominante. En 1449, Ciriaco de' Pizzicolti (1391-1455) describe en sus *Commentari*, el tríptico de Roger van der Weyden, de propiedad de Lionello d'Este. El humanista pone de relieve no sólo las restituciones vitales de los personajes, sino también la belleza de la materia que parece generada «no por la mano de un artista, sino por la misma naturaleza creadora»²⁷.

A pesar de que no está escrito por un experto en arte, el texto denota una capacidad para captar los elementos esenciales del arte flamenco: atención a la captación mimética de la naturaleza, la representación del paisaje y el contraste entre la naturaleza embellecida por las flores y colinas cubiertas de verde y lo elaborado por el hombre, brillante por el oro y las piedras preciosas. Algo más refinadas, a distancia de unos setenta años, nos encontramos con las consideraciones que se leen en el Itinerario del *Viaggio del cardinale Luigi d'Aragona a los Países Bajos* (1517-1518), escrito por Antonio de Beatis, canónigo y secretario de Su Eminencia. Aquí describe el

²⁵ Ibid., p. 76.

²⁶ M. Barasch, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, New York, New York University Press, 1978.

²⁷ F. Scalamonti, *Vita di Ciriaco Anconitano*, en *Le antichità picene*, XV, Fermo, 1786-97, p. CXLIV.

políptico del *Cordero místico*, de van Eyck, recordando, sobre todo, la proporción y la luz que emanan de los cuerpos de Adán y Eva, sin pararse en detalles superfluos²⁸. En el terreno de la crítica del arte de mediados del Quattrocento hay que reservar un espacio a la observación de Bartolomeo Facio (1426-1457), que en su *De viris illustribus* (1454-1455) proporciona notable información acerca de la pintura flamenca. A propósito de la tabla de Jan van Eyck, propiedad de Battista Lomellino, califica al artista de príncipe de los pintores de su tiempo, conocedor de las letras, pero, sobre todo, de la geometría, considerada necesaria para la pintura junto al resto de las artes. De modo que en primer lugar coloca la familiaridad con las propiedades de los colores derivadas de la tradición que relacionaba el arte Flamenco con los autores antiguos y, por lo tanto, con Plinio. En la famosa tabla en posesión de Alfonso de Aragón no sólo está pintado San Jerónimo en un habitáculo, representado con habilidad ilusionista, también la bella mujer de Lomellino, pintada con valor icástico, junto al consorte mientras entre ellos se filtra, a través de una hendidura, un rayo que «realmente parece el sol»²⁹. Esta luz que va tomando consistencia en la pintura del Quattrocento, parece declarar, junto a la habilidad de la representación geométrica de los espacios, su uso simbólico. La metáfora de la luz se utiliza principalmente en temas religiosos³⁰. Meiss hace referencia a una serie de testimonios que van desde Bechorius (m. en 1362) hasta los himnos religiosos del Quattrocento, poniendo de relieve el valor simbólico de la luz, que luego sería retomado, de acuerdo también con las observaciones de Panofsky y De Tolnay, en nume-

²⁸ En A. Chastel, Luigi d'Aragona. *Un cardinale del Rinascimento in viaggio per l'Europa*, trad. it. Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 217

²⁹ Baxandall, *Giotto y los oradores. La visión de la pintura...*, cit.

³⁰ M. Meiss, *Lights as Form and Symbol in Some Fifteenth-Century Paintings*, en «The Art Bulletin», XXVII, 1945, pp. 175-181: 175

rosas obras flamencas, como por ejemplo, en el famoso tríptico de Mérode, del Maestro de Flémalle (New York, Cloister Museum), donde un místico rayo de luz, pasando a través de uno de los vitrales, cae sobre la Virgen, aludiendo evidentemente a la encarnación de Cristo. Esa luz pastosa y radiante que ilumina los ambientes, cambia de manera significativa de acuerdo con las variaciones de la técnica artística. Paralelamente, cambia también el uso simbólico de la luz, que adquiere significado por sí misma, conviviendo, sin embargo, con las sombras que empiezan a ganar espacio en el interior de las superficies pictóricas. Explícito en este modo de interpretar el espacio es la *Anunciación* de Jan van Eyck (Washington, National Gallery), donde un haz de luz entra por la ventana y toca a la Virgen, mientras que, desde las altas vidrieras entra en toda su plenitud difundiendo otra luz que garantiza al ambiente la idea de un espacio suspendido y divino, de una claridad más mística que natural. Estos modelos flamencos, sobre todo aquellos que presentan elementos de geometrización luminosa del espacio, llegan a Italia a mitad del Quattrocento a través de personajes como Piero della Francesca. Esa áurea interpretación del espacio que, en las pinturas, se traduce en una aplicación «tridimensional» de la profundidad y en una suspensión solar del aire, está perfectamente puntualizada, precisamente, en *De prospectiva pingendi*, donde el artista añade algo más al punto de vista del argumento albertiano. En el libro I señala, efectivamente, que es lo que entendía por «colorear»³¹. Aunque Piero no es más explícito por lo que se refiere al color, se ha supuesto justamente que se refiere, incluso por su manera de pintar, al «color variado» del pintar más que al uso del blanco y negro albertiano³². Entre Alberti y Piero della Francesca tendríamos

³¹ G. Nicco Fasola, *Introduzione a Piero della Francesca, De prospectiva pingendi*, cit.

³² *Ibid.*, p. 63.

que haber colocado a Ghiberti que en sus *Commentarii*, hablando de la escultura pero con intuiciones válidas también para los pintores, trata por primera vez de la colocación de las estatuas para su mejor disfrute. El artista se pronuncia asimismo sobre el carácter más o menos brillante de los colores, recordando que la oscuridad hace visibles en los colores brillantes los «azules y granates». Por primera vez utiliza el término «diáfano» junto al de «brillantez» [*lucidità*], llamando la atención hacia algo de difícil explicación y perfectamente perceptible en su modelado, a través de lo cual pone de relieve los volúmenes según este modelo estético. Baste pensar, al respecto, en las pequeñas figuras femeninas de la puerta del Paraíso del Baptisterio de Florencia.

A este universo diáfano y luminoso, Leonardo da Vinci (1457-1519) opone otro modelo de sombras que hace referencia, oscilando en la promiscua dimensión del acuerdo espacial, al uso de «una luz universal», mostrando que el camino a seguir es el de la distribución tenue de los rayos de luz. Leonardo prefiere la atmósfera luminosa de la tarde o la afectada por el mal tiempo. La belleza no viene dada por la luz directa o por aquella otra excesivamente oscura, sino por una luz «normal» [*mezzana*³³]. Leonardo trata además de la «luz particular», es decir de la que proviene de una sola dirección e incide sobre el cuerpo haciendo el recorrido más breve, dejando constancia de luces muy fuertes y sombras oscurísimas. A este tipo de luz le llama «obligada». En el exterior viene del sol, en el interior, de una ventana, de una puerta, de cualquier hueco de la pared. De manera que, para Leonardo, las luces son «especializadas». La «luz obligada» es útil, por ejem-

³³ Cit. en Barasch, *Light and Color in the Italian Renaissance Theory of Art*, cit. «El cuerpo que se encuentra en una luz normal, poca diferencia presenta entre la luz y la sombra. Esto sucede al caer de la tarde o cuando está nublado y estas obras son dulces... de manera que en todo resultan malos los extremos: el exceso de luz le [al rostro] convierte en crudo, la excesiva oscuridad no lo deja ver: en el medio está lo correcto».

plo, para el estudio anatómico, pero también para obtener efectos dramáticos que la luz universal, atenuándolo todo, no deja que se perciban. Sin embargo, Leonardo considera varias posibilidades de luz en la pintura antigua por obra de la atmósfera, como en el caso del polvo de las batallas. Se detiene también en los contrastes de luz y oscuridad y trata de la luz que ilumina a las figuras junto al fuego, recordando que «las que puedan verse el borde de las llamas, estarán todas iluminadas por una luz rojiza en un campo negro»³⁴. Además, Leonardo trata al degradado como una auténtica categoría estética que basa en la teoría de la «luz particular» o, mejor dicho, en la «luz normal»³⁵.

El término, bastante difundido en los tratados de arte del Cinquecento y del Seicento, remite a la idea de una suavización de la pintura mediante el degradado de tonos y sombras, hasta el punto de envolver en una atmósfera velada un mundo en continua vibración en el que se anula el contorno preciso, geométrico, como si se quisiera dimensionar la idea de lo bello de la que hablaba Leon Battista Alberti, que veía en el perfil que contenía las formas no sólo la invención del arte de la pintura, sino también la esencia misma de la *gestalt*. De esta velada degradación de la luz tratan ampliamente los venecianos. Dolce, en el *Dialogo della pittura*, afirma, por ejemplo que la excelencia de Rafael está ligada a la gracia y al color que, unidos y matizados, confieren prestigio a su obra. El tratadista expone más claramente la idea del degradado o matizado mientras recuerda la obra de Giorgione, «en la que se ven algunas cosas pintadas vivazmente y matizadas, hasta el punto de que no se perciben sombras» y, sobre todo, ad-

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ H. Ruhemann, *Leonardo's Use of Sfumate*, in «British Journal of Hellenic Studies», LXVII, 1947, pp. 10-21; R. Zpinskoh, *Light and Shadow in the Late Writings of Leonardo da Vinci*, en «Raccolta Vinciana», XIX, 1962, pp. 259-266.

vierte al pintor para que «sus sombras y luces estén unidas sin trazos ni señales de las que se usan para el humo»³⁶. La plena solaridad del Quattrocento parece disolverse en este uso de las señales que, en los escritos del Cinquecento, se superponen como algo inmaterial. Como advierte Leonardo, abandonando aquella continuidad luminosa que unos decenios antes se insertaba en el rígido corsé de la perspectiva, se convierte ahora en seductora gracias a las relaciones proporcionales matemáticas y geométricas que personajes como Pacioli definen a través de los sólidos.

Pensándolo bien, las mismas bellezas femeninas, en la primera parte del Cinquecento se matizan en una amable y sombreada distensión de los trazos que exalta el embrujo de su fascinación. Paradójicamente, existe una separación entre el perfil diáfano e incisivo de Battista Sforza, de Piero della Francesca (Florencia, Uffizi), y el sombrío rostro de la *Gioconda* (París, Louvre), que recoge los umbrosos humores de una atmósfera en vías de descomposición. Las «cabelleras de oro extendidas hasta el cuello», la «luz de los bellos ojos» (Orsatto Giustinian, 1538-1603), las formas «desnudas todas, tan candidas y rosáceas» (Giovan Battista Strozzi, 1505-1571) se alternan con visiones más intensas y oscuras como las propuestas por Verónica Gambara (1485-1550):

*«Così col pianto, ond'ho gli occhi miei molli,
fo pietose quest'onde e questo mare;
ed ei si vive lieto ne' suoi colli».*

[Con este llanto, al que mis ojos libro
convierto en piadosas las olas y el mar;
y él sigue contento en sus colinas.]

O también:

³⁶ Ludovico Dolce, *Dialogo della pittura intitolato l'Aretino...*, en *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., pp. 141-206: 198-199.

*«da me le tenebre e la nebbia,
che mi son sempre state agli occhi intorno.»*

[más son las tinieblas y la niebla
que siempre tuve en torno a los ojos míos.]

Incluso el paisaje, en este contexto, se hace más oscuro, nublando el sol brillante que había calentado el Quattrocento, como se lee, entre otros muchos, en Luigi Tansillo (1510-1568):

*«Strani rupi, aspri monti, alte tremanti
ruine, e sassi al ciel nudi e scoperti,
ove a gran pena pòn salir tant'erti
nuvoli 'n questo aere fumanti»*

[Extrañas cimas, ásperos montes, altas ruinas
temblorosas, piedras al cielo desnudas
y sin techo, donde tan fatigosamente llegan
en este aire las nubes humeantes.]

Desdeñosas nubes se interponen entre los ojos de los amantes:

*«Mentre nubi di sdegno
fra i vostri occhi e 'l mio core
fur interposte, egli soffrì l'ardore»*

[Mientras desdeñosas nubes
entre vuestros ojos y mi corazón
se interpusieron, sufrió la sed]³⁷

Estas tinieblas y estas oscuridades llevan a la elección, en el terreno pictórico, del degradado, pero también de nubes

³⁷ *I lirici del Cinquecento*, edición de D. Ponchiroli y G. Davico Bonino, Torini Utet, 1968², pp. 185, 275, 428-429, 521, 524.

que son utilizadas no sólo por su significado simbólico, en el que prima el misterio, tanto religioso como profano, sino también por la espectacularidad de su función, con frecuencia «citada» y utilizada también en el terreno teatral. Por lo demás, el mismo Leonardo había concedido gran espacio a estos oscurecedores de luz, esencia de la mutabilidad de los elementos³⁸. Aunque la nube en el Cinquecento no alcance los paroxismos formales y simbólicos del Barroco, asume precisamente esa función de, unas veces, proyectar conos de sombra, otras, de eliminar de las atmósferas cambiantes las fruiciones ambientales que todavía no se expanden en la traslúcida niebla de Constable. Las nubes contenidas en la *Ascensión de Cristo* de Mantegna (Floencia, Uffizi) se prologarán en aquellas otras más consistentes de Correggio en la cúpula de la iglesia de San Juan Evangelista en Parma (1520-1524), hasta las «alquímicas» de Parmigianino en Santa Maria della Steccata, de Parma (1531-1535). Las luces caen ahora «constreñidas» desde las aberturas exteriores, diversificando las visiones de la arquitectura y contribuyendo a crear la atmósfera de los templos.

De sombras y de misticismo da cuenta Lomazzo que mantiene dos de las siete partes en las que se divide la pintura, es decir, las destinadas a la sombra, las más específicas. El tratadista distingue luz y color, criticando a los «filósofos peripatéticos» que, por el contrario, hablaban de la unidad entre luz y color. En su *Tratado del arte*, el capítulo sobre la luz, largo y articulado, no sólo se nutre de los lugares comunes del resto de los tratados, sino que retoma, citándolo directamente, a Ficino y otros autores neoplatónicos. Las luces no sólo garantizan una perfecta disfrutabilidad de la obra, sino que, cuando están sabiamente distribuidas sobre cualquier cuerpo, aunque esté mal dibujado, encienden en el observador cierto

³⁸ H. Damisch, *Théorie du nuage. Pour une histoire de la peinture*, Paris, Du Seuil, 1972

deseo³⁹. La habilidad en la representación de las inclinaciones de los cuerpos mediante la luz está perfectamente explicitada, en primer lugar, en una disertación sobre el efecto de dicha luz sobre los colores y, posteriormente, en el capítulo XIX titulado *Degli effetti che fa il lume in qualumque superficie* [*De los efectos que tiene la luz en cualquier superficie*]. Las luces, aquí, están descritas en relación con los influjos de los astros, a partir de la infancia lunar, durante la cual, el observador no ve más que «una determinada dilatación de materia incontrolada y simple, sin agudeza alguna. Esta agudeza se empieza a ver luego, en la juventud de Mercurio». En la edad de Venus, por el contrario, «la segunda luz genera una enorme dulzura, perfectamente adecuada y ligera a la vista, privándose, efectivamente, de la dilatación de las luces, pero toda ella apropiada. Genera sombras suaves y firmes; y se ven así los ojos suavemente sombreados y hasta la nariz misma mostrando igualmente una dulce sombra»⁴⁰. En realidad, en su *Idea del templo de la pintura* (1590), Lomazzo había desarrollado la teoría de los 'hijos de los planetas' y de sus inclinaciones con referencia a los siete estilos de luz y color que había considerado, respectivamente, a la naturaleza de los siete planetas, retomando los adjetivos correspondientes a cada uno de los astros. Para Miguel Ángel, por ejemplo usa con frecuencia el término «terrible», incluso para Polidoro (Saturno) la luz y los colores tienen un carácter orgulloso y marcial⁴¹. La teo-

³⁹ Giampaolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, edición de R.P. Ciardi, 2 vol., Firenze, Centro Di, 1974, II, pp. 7-589: 187: «vemos que estando las luces perfecta y proporcionalmente distribuidas sobre un cuerpo mal dibujado y sin músculos, provoca mayor satisfacción a quienes lo contemplan. Excitando en ellos cierto deseo de ver incluso en aquel cuerpo los músculos y el resto de las partes necesarias».

⁴⁰ Ibid., pp.207-208.

⁴¹ Klein, *La forma y lo inteligible. Escritos sobre el Renacimiento y el Arte moderno*, cit.

ría de la influencia de los planetas traducida por Lomazzo en la interpretación y en el uso de las luces le lleva a definir las maneras de extender las luces sobre las superficies, en función de las diferencias corporales, desbordando la idea de Alberti de prestar especial atención al momento en el que el artista representa las distintas edades del hombre. El tema del pintor lombardo hace percibir al lector un madurado y simbólico uso de las luces, completamente ausente en quienes había escrito antes que él⁴². Leyendo estas observaciones, no pueden dejar de recordarse las referencias a la doctrina platónica expuesta por Ficino que acaba complicando con observaciones tomadas del *De occulta philosophia* de Agripa. De las teorías aristotélicas de los colores, retomadas por Alberti a principios del Quattrocento, se ha pasado, finalmente, a una recepción físico-simbólica de la luz y de los mismos colores que caracterizará un período decisivo de la historia de las imágenes y de la crítica artística. Las pinturas oscuras y tenebrosas de la cultura lombarda parecen reflejar todo aquello que Lomazzo había afirmado al principio de su obra. La lista, facilitada por el pintor lombardo, de los artistas excelentes en la iluminación de su obra es también rica en nombres y personajes importantes que han «iluminado» los cuerpos a través de las sombras, partiendo de Leonardo, Correggio, Rafael, Tintoretto, Marco Pino, Federico Barocci, Paolo Caliari, llamado el Veronés, Luca Cambiaso, Bassano, Ambrogio Figino, hasta llegar a Miguel Ángel o, mejor dicho, a su escuela. Estas ideas llevan al pintor a observar que el conocimiento de la proporción y el escorzo poco puede hacer sin «el conoci-

⁴² Lomazzo, *Trattato dell'arte*, cit., p. 208: «De manera que en la infancia conviene mostrar sencillez y esparcimiento de las luces; en la niñez, simple agudeza; en la adolescencia, hermosura; en la juventud belleza grave; en la virilidad, gallardía y valor; en la vejez, seriedad, majestad y consideración. Y estos son los órdenes a respetar al iluminar cualquier superficie, de acuerdo con la diversidad de los cuerpos, siempre referidos a la parte superior y más importante que el resto, donde da más algre la luz.»

miento de las luces mismas [...] sin orden de distancia, así como también de las líneas y superficies de los cuerpos»⁴³. Como señalara Ciardi, el paso es importante en la medida en que el pintor pone de relieve la superación de la mimesis a través del momento conceptual que todo lo organiza y todo lo ve «mentalmente». Repasando las notas del pintor lombardo no dejamos de evocar los ojos suavemente sombreados y la nariz puesta de relieve, no sólo la de las mujeres, sino también la de los hombres y de los dioses de la tradición lombarda ya en el primer tercio del Cinquecento como el Mercurio de la *Educazione d'Amore* (1528, Londres, National Gallery) o en el *Ritratto d'uomo* (1525, Milano, Castello Sforzesco) de Correggio, en el que el velo sobre los ojos del enigmático lector remite al ensamblaje de luces y sombras del fondo en el que se aprecia, de manera evanescente, un ciervo en fuga. Este velo de sombras que oscurece la luz no es más que el antepasado de lo que indica el ideal estético de Miguel Ángel. Exalta la Noche como «sombra del morir» y denuncia su más interna tristeza: «Mi alegría es melancolía», mientras abre el diálogo entre la Noche y el Día⁴⁴. Para Miguel Ángel, la Duda también es oscura, avanza en la noche «armada y coja se aparece, [...] / y va de noche, escoltada por lo oscuro» (después de 1534)⁴⁵. La vida, considerada por el artista como una oscura cárcel no sólo está resuelta en el verso «La muerte es el final de una prisión oscura», sino también con la realización de los *Esclavos [Prigioni]*, que liberan su cuerpo de la oscuridad de la materia, ejemplos plásticos del concepto.

El Cinquecento va a cerrarse con la profunda sombra de Caravaggio (1573-1610), marco natural, de acuerdo con los

⁴³ Ibid., pp. 187-191.

⁴⁴ Michelangelo Buonarroti, *Rime*, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 55, n. 14. Ed. en castellano: Miguel Ángel Buonarroti, *Rimas*, Hoyo de Manzanares, Madrid, Editorial Cuévano, 1987.

⁴⁵ Ibid., 118-119, n. 67.

contemporáneos, de los personajes deformes de lo que el pintor pinta: «Entonces comenzó la imitación de las cosas viles, buscando sus suciedades y sus deformidades que algunos buscan ansiosamente». No por casualidad Caravaggio ya era famoso en su tiempo «porque estaba introduciendo el color, no como antes suave y de pocas tintas, sino todo recargado de oscuros enérgicos, sirviéndose mucho del negro para dar relieve a los cuerpos»⁴⁶.

La luz entre la metafísica y la simbología

Durante el Quattrocento y el Cinquecento, numerosos teólogos y filósofos tratan el tema de la luz en el ámbito metafísico (teológico), alegórico y simbólico. Cada uno a su manera, con frecuencia entrelazando sus propias observaciones con otras extraídas de teorías de las que se valen en los ejemplos con los que ilustran sus obras. La luz tenía su sitio en el ámbito de la discusión sobre lo divino, bastante desarrollada, como hemos visto, en el Medioevo y permitía, además, retomar temas platónicos para luego utilizarlos de manera alegórica, pero también posibilitaba la consideración de problemáticas científicas. Los escritos de Nicolás de Cusa (1400/1-1464) presentan una serie de imágenes que sustituyen a pensamientos abstractos y ofrecen al lector un importante muestrario de conceptos simbólicos y estetizantes. El filósofo, en sus ejemplos, por lo general dirigidos tanto a los especialistas como a sus propios colegas y a los fieles, se sirve de un patrimonio cultural común, pero en absoluto vulgar, se sirve, efectivamente, con frecuencia de símbolos tomados del arte, del conocimiento de la naturaleza y de la especulación matemática y geométrica. Su visión metafísica y científica del mundo se basa de hecho en la aplicación de la

matemática, primer fundamento de la armonía musical, entendida en sentido ontológico y no cuantitativo. No es casual que Dios, para los filósofos, se represente no sólo como arquitecto que realiza «in numero pondere et mesura», sino como un pintor que interpreta el mundo. Nicolás de Cusa se remite al modelo pitagórico-platónico del número sobre el cual se construye la idea de la unidad de lo múltiple a partir de la unidad divina que, siendo creadora, sólo produce imágenes similares a sí misma. Lo que define el asunto de Nicolás de Cusa en la interpretación de lo bello es, sobre todo, la estética de la luz. Interpretación perfectamente resumida en su sermón de 1436, *Tota pulchra et amica mea*⁴⁷, donde pone de relieve el pensamiento de Alberto Magno en el célebre comentario al *De divinis nominibus*. El sermón se constituye, en su presentación pública y no privada, en la revelación de lo bello a través del esplendor de la forma y cómo esto va más allá del asunto físico y metafísico para llegar a un significado simbólico. La apreciación de la luz le llega de la práctica de ver. Ver, que para Nicolás de Cusa, se revela como método de aprendizaje no sólo teórico sino, sobre todo, aplicado a un conocimiento empírico y demostrativo. Mirar significa observar una pintura que, a su vez, parece mirar a quienes la miran desde cualquier lado, dándoles la impresión de ser singularmente observados, tanto si están quietos como si están en movimiento. Lo que connota el pensamiento estético de Nicolás de Cusa, sin embargo, es el acento en el brillo de la materia, que sólo en este caso puede considerarse bella. En el *Idiota*, escrito en 1450, funde la idea de la proporción con la de la luz en el famoso ejemplo de la cuchara excavada en la madera por el artesano⁴⁸. La propor-

⁴⁷ Edición crítica de G. Santinello, *Atti dell' Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti*, LXXI, 1958, pp.21-38.

⁴⁸ Santinello, *Nicolò Cusano e Leon Battista Alberti*, cit., p. 8: «Así ves la forma cuchara, que es simple y no sensible, brillar casi como en una imagen suya, en la figura proporcionada asumida por esa madera.» (III, 2, p. 52.)

⁴⁶ Giovampietro Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, edición de E. Borea, Torino, Einaudi, 1976, pp. 211-236: 217

ción debida (*proportio debita*) la realiza este artesano de tal manera que pueda brillar convenientemente la forma cuchara. De manera que la forma, el ente y luego la belleza acaban constituyendo una única cosa. La forma no es más que un proceso de formación. Santinello, precisamente, resaltó el hecho de que más allá de la belleza de la forma sustancial existe «la dependiente de la forma accidental»⁴⁹. La metafísica de Nicolás de Cusa toma cuerpo a través de la estética del brillo, de la luz y de los colores. Estos colores se ven en virtud de una luz racional que la vista no puede ver aunque participe de ella. Por otra parte, los colores no pueden verse más que en virtud de la luz misma. El de Cusa retomará este tema en su *De non aliud*, escrito en 1462, donde especifica que la luz genera y hace visibles los colores y el color y su capacidad para ser conocidos son la luz misma⁵⁰. Las observaciones sobre la luz que el Cardenal desarrolla están en *De beryllo* (1454-1458) y en el opúsculo *De visio Dei* (1453-1454). En el *Beryllus* el filósofo trata de la superioridad de la visión que se obtiene a través de esta piedra que, como es sabido, establece la regla de las coincidencias de máximo y de mínimo. A través de este objeto se exalta la visión intelectual que lleva al hombre a aproximarse a la verdad, más allá de los poderes de la razón⁵¹. El extraordinario significado atribuido al *Beryllus* coloca al lector de ayer y de hoy en el marco de aquella tradición que lleva hasta la obra del Pseudo-

⁴⁹ Ibid., pp. 9-10: «[La forma] puede ser la representación externa de un ente o su color, cuando una y otra están cubiertas de luz, es decir se perciban clara y manifiestamente. Y su carácter manifiesto se exprese en la armonía o proporción. Formas accidentales son también aquellas que se deben al arte del hombre, como la forma de una estatua que se añade la forma sustancial que ya posee la materia, mármol o bronce.»

⁵⁰ Nicolaus Cusanus, *Directio speculantis seu de non aliud*. En *Opera omnia*, edición de L. Baur y P. Wilpert, Lipsiae, in aedibus Felicis Meiner, XIII. 1944, p. 7.

⁵¹ Trad de G. Santinello en *Introduzione a Nicolò Cusano*, Bari, Laterza, 1971, p. 95 (cfr. Nicolai de Cusa, *De Beryllo*, edición de J.G. Senger y C. Bormann, Amburgi, in aedibus Felicis Meineris, 1988, p. 3).

Dionisio y que coloca la discusión sobre los cristales y las lentes en la discusión sobre la visión y la adivinación. No parece carente de significado recordar que, precisamente a mediados del Cinquecento, explota en Europa una moda adivinatoria basada en el uso de los cristales y los espejos. De acuerdo con Hartlieb, en la segunda mitad del Quattrocento, los instrumentos que permiten la adivinación son, efectivamente, los cristales o las lentes, es decir, esmeraldas incoloras, rojas, amarillas o de color piedra. Se trata de la primera vez que un autor menciona las lentes que, a partir de esta fecha se citan junto al cristal, o como su alternativa, para interpretar el porvenir⁵². Los testimonios figurativos en relación con el uso de los cristales, como medios para las artes adivinatorias se difunden, efectivamente, justo a mediados del Cinquecento⁵³. El *Berillo* de Nicolás de Cusa era también un instrumento perfecto tal y como probaba la forma, el color y la transparencia: «Beryllus lapis et lucidus, albus et transparens»⁵⁴.

A Marsilio Ficino le corresponde un lugar de honor en la historia de la metafísica de la luz. Pocos filósofos celebraron con él, en el Quattrocento, la luz y el sol a través de una interpretación teológica y simbólica. Sus opúsculos, *Del sole* y *De lumine*, publicados en 1493 y dedicados a Piero de' Medici se convierten en argumento sustancial de su interpretación metafísica. Son temas ampliamente tratados en la obra del filósofo, desde la *Theologia Platonica* hasta el comentario a las *Enéadas* de Plotino. Sugerencias y temas, estos de la luz, que le llegan no sólo desde los filósofos de la antigüedad sino, como se ha supuesto, de pensadores medievales, como Ro-

⁵² *Buch alles verbotenen Kunst, Unglaubens un der Zauberai* (1546); cfr. P. Castelli, *La mantica e i cristalli*, en *Cristalli e gemme. Realtà fisica e immaginario, simbologia, tecniche e arte*, Venezia, Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, 2003. Pp.547-598: 560-561.

⁵³ A. Delatte, *La catoptromancie grecque et ses dérivés*, Paris, Droz, 1932, p. 11.

⁵⁴ Nicolai de Cusa, *De Beryllo*, cit., p. 5.

berto Grossatesta, cuyo *De luce, seu de inchoatione formarum* es posible que fuera recibido como modelo⁵⁵. El simbolismo de la luz, como evidencia Kristeller, se convierte en la obra del filósofo en la clave interpretativa de la armonía del cosmos. El *De sole* se había escrito como comentario de la similitud platónica y casi a modo de testamento espiritual de Marsilio Ficino, que reconduce los planos de la realidad al principio único de todas las cosas⁵⁶. En el capítulo primero el filósofo califica el libro como alegórico y anagógico, más que como dogmático. En las primeras líneas dirigidas a Piero recuerda, de acuerdo con el ejemplo de una máxima pitagórica, que sin luz no debe hablarse ni de cosas sagradas ni de los misterios de Dios⁵⁷. Ficino afirma que no hay que pretender aferrar y hablar de la oculta luz de Dios sin hacer uso de la semejanza de ésta con la luz sensible⁵⁸. De modo que la advertencia del filósofo evidenciaba la idea de que es imposible entender la oculta luz de Dios sin compararla con la que accidentalmente está sometida a nuestra mirada, uniendo abiertamente, por lo tanto, física y metafísica. Influenciado por los *Himnos Órficos* que había traducido en 1462, identifica el sol con el «ojo eterno» de Dios⁵⁹. En el capítulo *Antiquorum laudes in Solem et quomodo caelestium vires in Sole et a Sole sunt omnes*, están convenientemente agrupadas una serie de observaciones que relacionan el sol con la inclinación de los planetas⁶⁰. Así pues,

⁵⁵ C. Vasoli, *Su alcuni temi della 'filosofia della luce' nel Rinascimento: Ficino ('De Sole' e 'De lumine') e Patrizi (libro primo della 'Panaugia')*, en «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Cagliari», IX, 1992, pp. 63-88.

⁵⁶ Marsilio Ficino, *De sole*, en *Prosatori latini del Quattrocento*, cit., pp. 971-1009: 1009.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 270.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 982.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 984: «A la Luna, a Venus y a Mercurio se les ha llamado compañeros del Sol. A la Luna por las frecuentes conjunciones y confi-

en el pensamiento de Ficino van a confluír la luz y las virtudes de los planetas: *proportio, forma, gratia* y *lumen*. Estas categorías constituyen la belleza del universo y la idea de que el sol reúne en sí todas las virtudes. La luz del sol está llena de una maravillosa virtud: «se extiende a través de un espacio infinito al que llena todo con su omnipresencia». Una vez más, junto con Nicolás de Cusa, aunque con otras intenciones, el filósofo asocia luz y cristal, en cuanto que lo penetra instantáneamente⁶¹. La comparación del sol con Dios, la identificación del sol como «Estatua visible de Dios, puesta por el mismo Dios en este templo que es el mundo, para que, desde cualquier parte, todos lo admiren sobre todas las cosas», abre a través del valor icónico posibles identificaciones del *ornatus* del Quattrocento, que representa el sol a través de temas teológicos, filosóficos y hasta físicos. Ficino, sin embargo, corrige esa visión suya «paganizante» en una fórmula absolutamente cristiana. Esta imagen será luego reforzada en el *De lumine*, donde se señala a Dios como luz absolutamente privada de tinieblas, o lo que es lo mismo, la forma que no conoce lo informe. Compara luego la mente con un rayo que revela la verdad invisible. En el tramo final de la obra insiste en el brillo [*splendor*] o, mejor, en su sombra, anticipando las imágenes que luego retomará Bruno⁶². Ficino retoma la idea neoplatónica del lumen como «lux minima et opacissima».

guraciones solares. A Venus y a Mercurio, además de por su proximidad, por su proceder conjuntamente con el Sol [...] Mercurio mezcla todas sus partes en las cosas que se generan con una determinada proporción musical. Venus añade a esa mezcla las bellas formas, la gracia y la alegría. El Sol, de la misma manera que distribuye la luz que en él se recoge por medio de las varias estrellas todas ellas de aspectos diferentes entre sí, de igual modo difunde también con múltiples luces las múltiples virtudes.»

⁶¹ *Ibid.*, p. 992.

⁶² Marsilio Ficini..., *in librum de Lumine*, en *Opera Omnia*, 2 vol., Basilae, ex officina Heuricpetrina, 1576 (edición facsimilar Torino, Bottega d'Erasmus, 1962), I, pp. 976-986: 977

La *nigredo* no es más que un *lumen* menos opaco⁶³. Para el filósofo, lo transparente se convierte en un principio de *lumen*⁶⁴. Ficino aclara la diferencia entre *lumen* y *lux*, precisamente en su *De lumine*: lo primero no es otra cosa que *claritas*; la segunda, «opaca», por el contrario, es el color y no tiene razón de ser si falta el *lumen*⁶⁵. El Canónigo se atiene, por lo tanto, de acuerdo con la tradición medieval, al sentido de la vista como el medio más específico y digno para llegar a la comprensión del *lumen*. Bien mirados, los temas de Ficino se desarrollan y se extienden a partir de una poética simbólica en infinidad de riachuelos que alimentarán a otros pensadores para los que el tema de la luz, entendido de manera ontológica se interpreta de maneras muy diferentes. Si tuviéramos que pensar en una *reductio ad formam* del tema solar desarrollado por el filósofo, podríamos hacer referencia a la asimilación del sol a la Trinidad, en cuanto que, encontrándose en el sol tres cosas distintas y unidas, la fecundidad natural, su manifiesta luz y la virtud de irradiar calor, significan, respectivamente, el Padre, el Hijo y el Espíritu de amor⁶⁶. Incluso las sugerentes imágenes dibujadas por Ficino, «Sol statua Dei» o esa otra del Cristo esplendente en el momento de la Resurrección, encuentran una correspondencia en el mundo de las imágenes que incesantemente se apropia de temas e ideas de la esfera filosófica y literaria. Estos aspectos, efectivamente, para quien esté familiarizado con la pintura del Quattrocento florentino y toscano, están frecuentemente representados mediante pequeños ídolos solares colocados en las pinturas, como el conocidísimo que puede verse en el interior de la *Flagelación*, de Piero della Francesca (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche).

⁶³ Ibid., p. 976.

⁶⁴ Vasoli, *Su alcuni temi della 'filosofia della luce'*, cit., p. 74.

⁶⁵ Ficini, *De lumine*, cit., p. 977.

⁶⁶ Ibid., p. 973.

Francesco Patrizi (nacido en la veneciana isla de Cherso, de ahí el nombre de 'el Chersino') logrará otras imágenes de la luz en la segunda mitad del Cinquecento, cuando tome distancia de las posiciones ficinianas en su *Nova de universis philosophia*. Acertadamente, ya se ha observado el alejamiento de Patrizi del concepto ficiniano de la elevación del alma desde las cosas bajas a las más altas, de las más profundas tinieblas a la más brillante de las luces⁶⁷. Patrizi mira en dirección a los diferentes planos del universo a través de una descripción física y metafísica total⁶⁸. Al principio de su *Panaugia* retoma algunas posiciones de Marsilio Ficino, para luego distanciarse de ellas. La *Panaugia* se abre con la referencia a antiguos temas relativos a la luz⁶⁹. Patrizi no sólo se sirve de temas y sugerencias platónicas y neoplatónicas, sino también de otras tomadas de autores más recientes como Agostino Steuco da Gubbio y de ópticos medievales como Witelo, que cita expresamente en su *Pancosmia*⁷⁰. Es decir, el Chersino supera el tratamiento ficiniano que recupera principalmente motivos metafísicos para llegar a definir la primera luz y el primer destello en la dimensión de lo divino⁷¹.

En la *Panaugia*, Patrizi discute en breves capítulos el tema de la luz: *De luce*, *De diaphano*, *De radiis*, *De lumen*, *De opaco*, *De perla lumina*, *De coelesti luce et lumine*, *de luce et lumina supercelesti*, *De lumine incorporeo*, *De fonte et patre luminum*.

⁶⁷ Marsilii Ficini, *Epistolarum*, en *Opera omnia*, cit., I, Pp. 607-964: 763 (lib. IV).

⁶⁸ M. Mucillo, *Ficino e Francesco Patrizi da Cherso*, en *Marsilio Ficino e il ritorno di Platone*. Studi e documenti, edición de G. C. Garfagnini, 2 vol., Firenze, Olschki, 1986, II, pp. 613-679: 672.

⁶⁹ Francisci Patricii, *Nova de universis philosophia*, Ferrariae, ex typographia Benedicti Mammarelli, 1591, f. 1v (*Panaugiae*, I, i). Véase, además, A. Spedicati, *Sulla storia della luce in Francesco Patrizi*, en «Bolletino di storia della filosofia dell'Università degli Studi di Lecce», V, 1977, pp. 244-263.

⁷⁰ Ibid., t. 123v.

⁷¹ Ibid., f. 73r

Aquí se aleja de los modelos ficinianos, para retomar más eficazmente temas de Filón de Alejandría [Filone Alessandrino] (ca 20/13 a. C.-45 d. C.), de cuya obra, *De opificio mundi*, había tomado hasta el título. Describe el universo como invadido por la luz divina donde las tinieblas sólo se entienden como privación de la luz primaria y secundaria⁷². Las tinieblas son, por lo tanto, una mínima luz⁷³. En la obra de Patrizi nos encontramos con la discusión luz/día en relación con el sol y los astros a los que señala como inseparables y cómo por esa *praestantia* suya es la más cercana a la «sustancia divina de la cual es la imagen más parecida»⁷⁴.

Si tuviera que establecer paralelismos entre la obra de un pintor del Cinquecento y el pensamiento estético de Patrizi, no dudaría en evocar el nombre de El Greco (1541-1619), que señala su recorrido figurativo con contrastes luminosos parecidos a la idea de las tinieblas, entendida como una 'mínima luz'. Baste pensar en el *Quinto sello del Apocalipsis* (1608-14, New York, Metropolitan Museum) en la *Anunciación* (Vilanova i la Geltrú, Museo Belguer, depósito del Prado) o en el *Cristo crucificado con la Virgen y los Santos* (1590-1600, Madrid, Museo del Prado) donde el fondo oscuro se hunde en la umbrosidad de los cuerpos, al mismo tiempo luminosos. Parecen reflejar la «claridad solar» que reclamaba Patrizi. Esta claridad fulgente, efectivamente, no brilla sólo en el sol, sino también, en el cuerpo privado de toda oscuridad. El sol, por lo tanto, ni siquiera en el momento de los eclipses, puede disminuir su brillo y refleja externamente lo que hay en el interior del astro⁷⁵. La aproximación de Patrizi al Greco, sin embargo, no sólo se apoya en sugerencias estéticas, sino también en el hecho de que el pintor conocía los escritos de

⁷² Ibid., f, 12v

⁷³ Ibid., f, 13r

⁷⁴ Vasoli, *Su alcuni temi della 'filosofia della luce'*, cit., p. 74.

⁷⁵ Patricii *Nova de universis philosophia*, cit., I, f, 3r.

Patrizi, como se deduce de su testamento, donde deja testimonio de su gran interés por el pensador⁷⁶. Por otro lado, también la luz interna del universo descrita por el Chersino encuentra correspondencia en esa tradición que quería al pintor iluminado por una luz interior que no pretendía turbar mediante la luz del día. De esta luz, no por casualidad, da cuenta también el epitafio redactado por Luis de Góngora: Yace el griego, heredó Naturaleza / arte y el Arte estudio, Iris colores, / Febo luces, si no sombras Morfeo. (*Inscripción para el sepulcro de Domenico Greco excelente pintor*, 1614- 37).

En 1582 se imprimió en París el *De umbris idearum*, de Giordano Bruno, (nacido en Nola, de ahí que él mismo, a veces, se presentara como el Nolano) donde se exponen tres cuestiones fundamentales:

- 1) las ideas no son más que sombras de la idea eterna, por lo que no pueden conservarse sin un ropaje visible;
- 2) las ideas forman una cadena con lo que se piensa;
- 3) la conexión entre las ideas, tanto si es natural como artificial es un medio para conservarlas⁷⁷.

Un párrafo significativo de la obra evidencia que sólo las sombras ideales nos conducen, a diferencia de las sombras físicas y de otras sombras, al conocimiento de la verdad. Las sombras no son tinieblas, sino una fusión de luz y de tinieblas, lo mismo que las ideas de los hombres que no son ni lo falso ni la verdad absoluta. Basado en temas platónicos y del antiguo testamento, con particular referencia al *Cantar de los cantares*, el texto de Giordano Bruno ve y describe la sombra no en el ámbito de un contraste con la luz, sino con las tinieblas.

⁷⁶ P. Castelli, *Estetica e gusto nell'opera del Patrizi e nella trattatistica d'arte del Cinquecento*, en *Francesco Patrizi filosofo platonico nel crepuscolo del Rinascimento*, edición de P. Castelli, Firenze, Olschki, 2002, pp. 103-113: 105, nota 10.

⁷⁷ F. Tocco, *Le opere latine di Giordano Bruno esposte e confrontate con le italiane*, Firenze, le Monnier, 1889, p. 324.

Esta es la razón por la cual la sombra profunda no es más que un escalón para descender a las tinieblas absolutas (*Ecle VII, 24*). En el salmo XVII, 12, tan caro a Pico della Mirandola, se encuentran igualmente ideas desarrolladas por el Nolano: «et posuit tenebras latibulum suum». La inversión, el vuelco del *Cantar de los cantares* en las zonas de sombra en lugar de las luminosas propuesto por Nicolás de Cusa en el sermón ya mencionado *Tota pulchra*, nos da una idea del interés de Bruno por la sombra, a la que considera el eterno agitarse de la forma y a la cual, sin embargo, contraponen una sombra inmutable y carente de movimiento. El título de la obra, tomado del comentario de Cecco d'Ascoli a la *Sphaera mundi* de Johannes de Sacrobosco, muy conocido por el filósofo, contiene la unión de sentido e intelecto y la imagen del sol que en algunos lugares difunde una luz perenne y continua y en otros una luz intermitente. El texto de Bruno, articulado entre tres interlocutores, Hermes, Filotimo y Logífero, está precedido por un diálogo que ve separadas, aunque dominadas por el sol, las criaturas nocturnas, el cárabo, el sapo, el basilisco, el búho, consagrados a Plutón, de las solares, el gallo, el fénix, el cisne, el águila, el lince, el carnero y el león, con los que se juntan las flores de la noche. El sol es igualmente presentado como una nube que «levanta los aires enrarecidos, pero precipita sobre la tierra los que se han condensado en agua». Esta división clásica, que se nutre del esquema taxonómico de los bestiarios, demuestra el conocimiento de los modelos habituales que, incluso en el transformismo imaginativo de Bruno nos dan una idea de su familiaridad con el patrimonio cultural típico de la época. Incluso su evocación de los dioses diurnos y nocturnos remite al aspecto múltiple, aunque constante, de la tradición clásica astrológica que coloca al lector frente a un juego de interrogaciones y adivinanzas. La obra, rica en sugerencias y referencias a los «luminosos nocturnismos», corría el riesgo, como declara Hermes, interlocutor del diálogo, de «in tenebris per-

severare», es decir, permanecer en las tinieblas o lo que es lo mismo, en la condición de no ser divulgada. Idea esta que, en mi opinión, debe ir más allá del simple problema de la publicación del texto, y llegar al esclarecimiento mismo del concepto de «sombra». Las sombras, como revela sobre el modelo platónico en el *Degli eroici furori*, no son más que «vestigios y remedos de aquellas ideas, como las de aquellos que están en el interior de la caverna y desde su nacimiento tienen la espalda vuelta hacia la entrada de la luz, y el rostro mirando al fondo, donde no ven lo que hay realmente, sino las sombras de lo que sustancialmente se encuentra fuera de la caverna»⁷⁸. Sin embargo, para él, las sombras no son la oscura profundidad. Se trata de «sombras clareadas», como expone en el texto de *Treinta sellos [Triginta sigilli]*. Las «sombras de las ideas» no son más que «tétrica prisión» de Mnemosine, es decir, de la Memoria, afirma, sin embargo, en la *Cena de las cenizas*⁷⁹. La divinidad misma no puede verse más que como «sombra y espejo». El múltiple uso de las sombras, en cualquier caso, nunca llega en Bruno a su identificación con las tinieblas que, a pesar de todo, está presente en su pensamiento, incluso como claridad, de acuerdo con lo que afirma en *De la causa*: «el abismo es luz apagada, la tiniebla es claridad»⁸⁰; ni la luz está en las tinieblas: «nada cabe en las tinieblas»⁸¹. Sin embargo, para el filósofo, «la luz que hay en la opacidad de la materia brilla [...] en las tinieblas»⁸² y no por

⁷⁸ Giordano Bruno, *De gli eroici furori*, en Id., *Dialoghi italiani...*, reimprimos con notas de Giovanni Gentile, edición de G. Aquilecchia, Firenze, Sansoni, 1958³, pp. 925-1178: 1159. [Edición en castellano, Bruno Giordano, *Los heroicos furros*, Madrid, Tecnos, 1987.]

⁷⁹ *La cena delle Ceneri*, ivi, pp. 3-171: 26. [Edición en castellano, Bruno Giordano, *La cena de las Cenizas*, Madrid, Alianza Editorial, 1993, trad de Miguel A. Granada.]

⁸⁰ *De la causa, principio e uno*, ivi, pp. 173-342: 186.

⁸¹ *De la causa, principio e uno*, cit.

⁸² *De gli eroici furori*, cit., p. 1123.

casualidad la canción de los iluminados es la que cierra los *Furori*, aclarando una vez más la idea de tinieblas. En clave negativa, Bruno en su *Spaccio* hablará de las «tinieblas que se anteponen a la luz»⁸³. En este universo, unas veces iluminado, otras en sombra y en tinieblas, tienen sitio los dioses que viven en la noche eterna, como el mismo Caos, que «dicitur noctis alternae»⁸⁴. Bruno, a través de imágenes «visionarias», delinea, en su *Lampas triginti statuarum*, el concepto de «tinieblas» que se había ido difundiendo desde mediados del Cinquecento en el universo mitológico italiano y europeo. Sin embargo, el Nolano sabe vivificarlo y convertirlo en *ater*, amedrentador y llenos de desconocidas amenazas. La secuencia de las divinidades «oscuras» y «tenebrosas», a partir del Caos y de su hijo el Orco, el cual no sólo no puede transitar por el cielo y por el mundo de la luz, sino que, además, ni siquiera quiere hacerlo porque la oscuridad es lo más parecido a su ser, dibuja esta cadena de sombras divinizadas. El Orco no es otra cosa que el Abismo, cuya amplitud coincide con la de Caos, su padre. De particular eficacia es la imagen de la Estatua de la Noche, de la que el filósofo define treinta caracteres que permiten lícitamente su contemplación: «licet contemplationis». Se trata, afirma Bruno y de acuerdo con la tradición, de una vieja, porque es antigua como el tiempo, vestida de negro porque es viuda. La prolija y minuciosa descripción, rica en elementos tomados de los Mitógrafos, concluye admitiendo que es hija unas veces de la luz, otras del Orco.

La Noche participa por lo tanto de la cultura del Cinquecento. No puede dejarse de mencionar la manera en que, a lo largo del siglo, se difundieron temas figurativos relacionados con el sueño, con la noche y con la luz. Baste citar la galería de Francisco I decorada por Rosso (1534-1537), en la

⁸³ *Spaccio de la bestia trionfante*, en Id., *Dialoghi italiani*, cit., pp. 547-831: 758.

⁸⁴ Vid *infra*, cap. IX.

que, entre los cuadros más prestigiosos, destacan las historias de Titón y de la Aurora, entendidas como *El Tiempo dormido en los brazos de la Noche*. La Noche, al mismo tiempo que la Aurora y que el Día, llena las cortes de los príncipes, como resulta evidente en la imagen realizada por Giambattista Dossi para el Castillo d'Este, donde en los 'rayos' de luz se perfilan jirones de *somnia*. También al sueño dirigieron su mirada numerosos literatos evocando oscuridades sin fin, como se lee en el soneto de Bernardo Tasso (*Quest'antro oscuro, ove sovento suole*)⁸⁵. El Cinquecento literario y pictórico se cerraba así con inquietantes sombras que podemos rastrear incluso en las cambiadas condiciones de vida, en el peso de las nuevas y viejas enfermedades recién llegadas a Europa.

⁸⁵ Bernardo Tasso, *Rime... colla vita nuovamente scritta dal Sig. Abate P. A. Serassi*, 2 vol., Bergamo, P. Lancellotti, 1749, I, p. 108 (soneto LXXIX).

III

La mimesis

... con esta entusiasta adhesión al Futurismo nosotros queremos... mostrar nuestro más profundo desprecio por cualquier forma de imitación...

Manifiesto de los pintores futuristas, 1910

Sobre el concepto de *mimesis* en el mundo occidental existe una amplia y articulada tradición que lo pone en relación con las obras de arte y, luego, con la estética. Originalmente, la palabra *mimesis*, que significaba «imitación», tenía más que ver con la acción que con la «copia». Durante el culto a Dionisio fue relacionada con las danzas rituales¹. Con el término *mimesis*, Píndaro se refiere a la danza que en su época se entendía como un hecho expresivo y no imitativo². En Aristóteles el término significaba «representación» y no «imitación». Posteriormente, la palabra fue utilizada en conexión con la música y la poesía y, finalmente, con la escultura, cam-

¹ H. Koller, *Die Mimesis in der Antike*. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck, Bern, 1954.

² W. Tatarkiewicz, *Historia de la estética*, 3 vol. Tres Cantos, Madrid, Akal, 1987/89/91, vol 1.

biando de manera definitiva el primer significado. Esquilo, Píndaro y, ocasionalmente, también Herodoto, Eurípides, Demócrito y Aristófanes establecen un nexo entre la *mímesis* y las obras de arte. En los *Memorabilia* (III, x, 1-8), Jenofonte (430-354 a. C.) con el término «imitación» se centra en las características generales de las obras de arte, de la imitación de las cosas, de la belleza y del carácter³.

Platón, en el libro X de la *República*, trata, por el contrario, del alejamiento de la verdad en el proceso imitativo y, por lo tanto, lo condena en la medida en que se trata de una reproducción o copia. Será luego Aristóteles quien en su *Poética*, al distinguir entre «verdadero» y «verosímil», es decir, entre el acontecimiento realmente sucedido y lo que podría haber sucedido, basándose en el fundamento de verosimilitud, presenta un modelo de singular importancia tanto para el universo artístico como para el estético. Naturalmente, el arte entra en la esfera de lo «verosímil». La tarea del poeta es narrar acontecimientos reales, «hechos que pueden tener lugar y hechos que son posibles en el ámbito de lo verosímil o de lo necesario» (*Poet.* IX, 1). Para el concepto de superación de la realidad, habrá que tener en cuenta, además, los párrafos en los que el Estagirita recuerda que Sófocles representa a los hombres tal como deben ser y Eurípides, tal como son (*Poet.* XXV, 2). Aristóteles había ido más allá del asunto platónico relativo al «deletéreo placer provocado por el arte con la *mímesis* de las pasiones». El Estagirita «en la *mímesis* de hechos posibles, verosímiles y necesarios, dentro de los límites de la liberalidad, de orden y de belleza, ve un placer útil, ético, pedagógico que se determina con la correspondiente psicología, simpatía y filantropía»⁴. No debe olvidarse el pensamiento de Plotino que en sus *Enéadas* (V, VIII, 8) recuerda

³ Jenofonte, *Mirabili*, edición de A. Santoni, Milano, Rizzoli, 1997³, pp. 277-279.

⁴ Beccati, *Arte e gusto negli scrittori latini*, cit., p. 45.

que «las artes no se limitan a una pura y simple imitación de lo que hay delante de nuestros ojos, sino que se elevan de repente hasta las formas ideales [...] donde nace la naturaleza».

Como es sabido, las oscilaciones del concepto de *mímesis* o *inventio* pueden reconducirse a dos filones principales: uno definido por Plinio, que defiende la primera apreciación de las imágenes ilusorias, como las mencionadas en las célebres anécdotas de Parrasio; el otro como superación de lo verdadero a través de un modelo, *eidós*⁵. Cicerón en su *De oratore* (II, 8) retoma temas platónicos, pero sobre todo, siguiendo a Aristóteles, pone en evidencia el carácter ficticio de la poesía (II, 46, 193). Quintiliano (ca. 35-96) recuerda, sin embargo, que el artista puede imitar yendo más allá de la mera imitación de las cosas. El concepto de «imitación» tampoco va a desaparecer en el Medioevo, aunque en este período prevalece la atención al simbolismo. En la *Summa philosophiae*, atribuida a Roberto Grossatesta (1168-1253), donde separa el arte de la ciencia, se discute ampliamente el problema del arte como imitador de la naturaleza⁶. En el momento de la creación artística, la imitación se considera como una actividad. Buenaventura (1217/21-1274) parece desarrollar, luego, una teoría de la imitación. Un retrato parece bello, afirma, cuando representa a la persona de conformidad con el original⁷. En este caso, el arte es un «intermediario entre la actividad del gusto y la selección de los medios»⁸. Tendremos que llegar al Quattrocento para que el concepto de *mímesis*-imitación se

⁵ Véase la voz 'imitación' en L. Grassi y M. Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, 2 vol., Torino, Utet, 1978, I, pp. 244-246: 245.

⁶ *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste*, cit., p. 45.

⁷ Sancti Bonaventurae *Collectiones in Hexaëmeron*, en *Opera omnia*, edición de P. P. Collegii A. S. Bonaventura, ad Claras Aquas (Quaracchi) ex typographia Collegii S. Bonaventurae, 1891, V, c. 393. [Edición castellana en San Buenaventura, *Obras completas*, 6 vol. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963-1972]

⁸ De Bruyne, *Études d'esthétique médiévale*, cit, II, p. 393.

relacione definitivamente con la práctica artística, como se lee, por ejemplo en la obra de Filippo Villani (m. 1405) que considera que la «imitación» es propia del trabajo de los artistas. Se señala a Cimabue como el que ha llevado la pintura «al parecido con la naturaleza» y explica con mayor fuerza que el pintor Stefano Fiorentino es «nature simia» por su capacidad de representar de manera naturalista el cuerpo de los hombres. Leon Battista Alberti en su *De pictura* expone dos tesis fundamentales en relación con la belleza y la naturaleza. La historia que tendrá que pintarse, afirma, deberá ser «bellísima», pero también las partes representadas en una pintura tendrán que corresponderse «con una belleza». Sobre todo, el arte no habrá de entenderse como mera imitación de la naturaleza, sino como «una imitación de aquello que regula las leyes de la naturaleza, seleccionando no sólo lo más seleccionable, sino también lo más bello en el orden del cosmos». De manera que el arte aparece aquí superior a la naturaleza y la imitación no es un acto consecuente mirando y reproduciendo, sino una interpretación personal del artista que va más allá de la mera representación del dato objetivo. En estas formulaciones, resulta evidente la referencia a Aristóteles. Efectivamente, para el Estagirita, la *mimesis* no se relacionaba con la realidad, sino con su forma ideal: no se interesaba por lo sucedido, sino por lo que podía suceder. Dado que el fin de la *mimesis* es procurar placer, se establecen diferentes niveles para obtenerlo. Alberti solicita del artista que procure placer en los aficionados al arte a través de una serie de *escamotages* que afectan al movimiento, a la expresión, a la representación de las pasiones a través del uso de registros diversos, pero siempre de tipo imitativo⁹.

⁹ Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, cit., pp. 103-104: «Por tanto, es preciso que los pintores conozcan muy bien los movimientos del cuerpo, que considero que se han de tomar de la naturaleza con mucho cuidado. Es difícilísimo variar los movimientos de acuerdo con los casi in-

Parece evidente que Alberti aprecia el concepto de «conveniencia» y la idea de realizar una figura una veces quitando, otras añadiendo mediante el ingenio elementos que la hagan reconocible. De esta equilibrada composición dan cuenta los contemporáneos. Efectivamente, no hay que olvidar que el maestro del humanista, Gasparino Barzizza, había escrito un tratado sobre el concepto de «imitación», recordando que esa imitación se logra «añadiendo o quitando, o cambiando, o transfiriendo o innovando»¹⁰. El ejemplo de añadir se establece a partir del modelo ciceroniano o de cualquier otro maravilloso párrafo latino. Este último caso se forja sobre un curioso ejemplo que habla de un pintor que está realizando una figura de hombre al que le falta una mano, a la que el narrador le añade lo que falta poniéndole también cuernos en la frente¹¹. De las consideraciones de Barizza emerge una figura anómala para hacer prevalecer la idea de que una imitación para ser buena no puede limitarse a ser mera imitación. La restitución de la vida a las figuras representadas, de alguna manera, se incluía en ese modelo clásico que apreciaba el *vultus vivus* de acuerdo con la tradición retórica promotora de la admiración por la «figura creada a semejanza de una entidad viva»¹².

finitos movimientos del ánimo. Además, ¿quién creará, sino el que sea experto, que es sumamente difícil cuando quieres esculpir unos rostros riendo, evitar que se vean más llorosos que alegres? También, ¿quién podrá sin el menor esfuerzo, estudio y diligencia representar unos rostros en los que boca, mentón ojos, mejillas, frente y cejas se configuran igual para el llanto o la hilaridad? Por esto es preciso escrutar todo esto de modo muy diligente en la naturaleza, imitarlo con prontitud...» (II, 42).

¹⁰ G. W. Pigman, *Barzizza's Treatise on Imitation*, en «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», XLIV, 1982, pp. 341-352.

¹¹ Gasparino Barzizza, *De imitatione*, Venezia, Biblioteca Marciana, ms. XI, 34 (4354), c 292v, cit. en Baxandall, *Giotto y los oradores: la visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la visión pictórica* (1350-1450), cit.

¹² P. Castelli, 'Imagines spirantes', en *Immaginare l'autore. Il ritratto del letterato nella cultura umanistica*, Atti del convegno di Studi (Firenze, 26,

Las observaciones de Alberti evidencian una particular atención por un mundo formal que, por entonces, empezaba a dictar sus propias reglas, su propia gramática en detrimento de todo aquello que había conformado tanto el pasado remoto como el reciente. Su atención para con las reglas y los principios lingüísticos narrativos se centraba de hecho en el pasado remoto, aparentemente muerto y olvidado o, lo que es lo mismo, en la antigüedad clásica, pero resucitado ahora con mayor vigor por parte de los modernos. Restituir la vida y la adecuada postura a los cuerpos significaba realizar un modelo comunicativo legible en perjuicio de lo que descaradamente, contraponiéndose a la regla, apenas si parecía parafrasear la vida, sin restituirle los principio vitales: muchos «expresan movimientos demasiado violentos [...] y piensan que las imágenes parecen más vivas»¹³. La figuras de Alberti, además, se mueven en un contexto espacio-temporal que no sólo da crédito al movimiento de las ramas, de los cabellos y los vestidos, producto de vientos, ideales, sí, pero que se insertan en una historia «significante», como por ejemplo, *La calumnia de Apeles*, donde predomina la unidad de tiempo, de lugar y de acción, sin abandonarse, sin embargo, a la descripción arquitectónica, al detalle que pudiera indicar, por ejemplo, la ambientación de la historia en un palacio, en un pórtico, etc. En definitiva, Alberti no incluye, entre los elementos que procuran placer, los *parerga* escénicos, sino que se preocupa por ejemplificar las representaciones miméticas de las emociones que, en lo absoluto, expresan el sentimiento de cada uno de los personajes. En la descripción de la historia de Apeles, artistas y observadores son absolutamente conscientes de que esta historia tiene lugar en un lugar repleto de las personificaciones de cada uno de los Vicios y Virtudes que afli-

27 marzo, 1988), edición de G. Lazzi y P. Viti, Firenze Polistampa. 2000, pp. 35-62.

¹³ Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, cit., p. 106 (II, 42).

gen y animan al hombre. Alberti no nos dice de dónde llegan la Ignorancia, la Sospecha, la Calumnia, el Rencor, la Insidia, la Estafa, la Penitencia y la Verdad. Sin embargo, están todos allí indicándonos que las pasiones pueden tomar cuerpo, no sólo a través de cualidades como belleza o fealdad, sino también a través de expresiones y gestos, así como mediante atributos tales como los vestidos raídos y negros. La admirable historia narrada por Luciano, reencontrada a principios del Quattrocento por Guarino, representa, de acuerdo con la concepción del mundo griego, la victoria de la verdad sobre la calumnia¹⁴. Alberti la traspone en un hecho narrativo-mimético, donde no se percibe esa sublimación, pero donde los personajes, a través de sus caracteres imitativos, excitan el placer del observador, que es atraído por los elementos miméticos más que por el significado de la historia misma. De modo que el observador de ayer o el de hoy resuelve el *puzzle* del significado examinando la eficacia de los gestos. Los personajes están todos presentes, pero aunque se trata de personificaciones, expresan, a través de la imitación de las pasiones, la costumbre connotativa del gesto pero, sobre todo, los sentimientos del alma. Casi parece que Alberti haya sintetizado los párrafos citados de Jenofonte traduciendo el placer de imitar las emociones en un gozo estético al que, con otra intención, ya había aludido Petrarca en su *De remediis*. Aquí, el poeta señalaba, en contra del hombre no ilustrado que, aunque sorprendido por la vitalidad que se ha liberado de una escultura, dentro de muy poco, consciente de un principio de «utilidad», la olvidaba, mientras que el intelectual era atraído por aquella ilusoria intuición¹⁵. Si, por parte de Alberti, cabe sostener su conocimiento del *De remediis*, no puede negarse a priori el de los *Memorabilia*, que habían sido adquiridos en 1417 por Guarino Veronese (ca. 1374-1460).

¹⁴ Véase *Infra*, Cap. IV,

¹⁵ Cit. en Baxandall, *Giotto y los oradores...*, cit.

De este texto se había derivado el famoso Laur. 55,21 de Vittorino da Feltre (1378-1446) y el Vat. Gr. 1619 (X) que había pertenecido a Francesco Barbaro (1390-1454). La eficaz descripción de las personificaciones de la historia de Apeles demuestra un apego intelectual al modelo de Jenofonte. Boticelli (*La calumnia de Apeles*, Florencia, Uffizi) parece sentir la exigencia de insertar el acontecimiento en un marco, dando cuerpo a una memoria mimética que se expresa a través de la arquitectura enriquecida por las imágenes de los héroes antiguos y modernos que simbolizan el ideal de la Verdad en contraposición a la Calumnia. La atención de Alberti en relación con los expedientes representativos, que deben suscitar la admiración de los observadores cautivados por la pericia de los artistas, está dirigida hacia una selección «aristocrática» de lo cotidiano representado por las puntas apicales de la expresión y del gesto sublimadas a través de una forma «retórica interactiva». El llanto, la risa, el engaño, representantes en la ilimitada, pero al mismo tiempo, definida gama de las pasiones, hablan a través de su proceso mimético-lingüístico a los hombres que demuestran capacidad para saberla interpretar. Alberti, en su *De statua*, parece intensificar sus observaciones con respecto a dicho proceso mimético, reforzando la idea de que es innato en el hombre el procedimiento imitativo a partir del cual se genera el placer mismo¹⁶.

El dominio de la técnica por parte del humanista le lleva «a expresar semejanzas con el tiempo [...] que incluso cuando no encuentran la ayuda de semejanzas esbozadas en la materia al alcance de la mano, son capaces, sin embargo, de representar la efigie que desean»¹⁷. Los pintores, con su arte, continúa, «se esfuerzan en imitar las líneas y luces en los cuer-

¹⁶ Alberti, «De la escultura», en *De la pintura y otros escritos sobre arte*, cit., pp. 128 y ss.

¹⁷ Ibid., p. 129.

pos que ven ante ellos»¹⁸. Los pintores, imitadores de las líneas y de las luces se alinean con aquellos que, como los escultores, añaden materia, de la misma manera que los orfebres, «que golpeando el metal con el martillo, extienden y alargan su forma continuamente, hasta que obtienen la efigie que quieren»¹⁹. Este 'afán' mimético, *ab antiquo*, buscaba imágenes «creadas» por la misma naturaleza, como contaba Cicerón en su *De divinatione* (I, 23)²⁰, o imágenes de leones e hipocentauros entre las nubes del cielo²¹. De esta exasperada búsqueda en relación con la imitación, ya había tratado, además de Platón y Aristóteles, también Apolonio de Tiana que, a través de Damis, había descrito la pintura como algo realizado a través de la mezcla de colores con el fin de obtener, mediante la imitación, «el parecido de un perro de un caballo, de un hombre, de un barco o de cualquier otra cosa existente bajo el sol»²². A decir verdad, Apolonio había ido más allá preguntando si la pintura no debía considerarse imitación, mimesis. Preguntándose acerca de las formas de las

¹⁸ Ibid., p. 130.

¹⁹ Ibid., p. 130.

²⁰ Marco Tulio Cicerón, *De la divinatione*: «Carnéades imaginaba que en las cuevas de piedra de Chio, después de partir un peñasco, salió a la luz, por casualidad, la cabeza de un pequeño Pan: estoy dispuesto a creer que se tratara de alguna forma parecida, pero en absoluto una que pudiera juzgarse obra de Escopas. Las cosas, no hay ninguna duda, están así: la casualidad jamás podrá imitar perfectamente la verdad.» (I, 23.)

²¹ Ibid., «Dices que Carnéades recurre también él tanto al azar como a la cabeza del pequeño Pan, como si eso no pudiera ocurrir por casualidad y sea necesario que en cada bloque de mármol no se oculten cabezas incluso dignas de un Praxiteles [...], pero admitamos que este sea también un ejemplo inventado: ¿Acaso nunca ha visto nubes que hayan tomado la forma del león o de los Hipocentauros? De manera que puede ocurrir lo que hace poco negabas: que el azar imite a la realidad.» (II, 48-49.)

²² E. H. Gombrich, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, London-New York, Phaidon Press Limited, 2002, p. 154, trad. cast. de Gabriel Ferrater.

nubes que se «leen» en el cielo, los dos interlocutores del diablo establecen, sin embargo, que esas formas no tienen significado alguno en sí, sino que surgen por pura casualidad y que los hombres, por su propia naturaleza, tienden a interpretar. Por lo tanto, Apolonio llega a la conclusión de que el arte de la imitación tiene un doble aspecto: uno ligado a la realización del objeto mediante las manos y la mente, el otro sólo a través de esta última. Gombrich señala justamente este acto, que compara con el test de Rorschach, como una clasificación perceptiva que permite leer «cosas o imágenes que ya tenemos acumuladas en nuestra mente»²³. Para estos últimos aspectos baste hacer referencia, en el ámbito de la percepción figurativa del Renacimiento, a las observaciones de Leonado respecto de las manchas sobre la pared que se interpretan de acuerdo con la *libido* y la fantasía del que mira²⁴. La interpretación de las manchas y de las nubes no es, naturalmente, facultad exclusiva de los hombres del Renacimiento, sino que se nutre de una tradición previamente desarrollada en el mundo clásico y medieval²⁵.

²³ Ibid., véanse las páginas dedicadas a la condición de la ilusión

²⁴ Leonardo da Vinci, *Tratado de la pintura*: «No dejaré de incluir entre estos preceptos una nueva forma de representación creadora, la cual, aunque parezca sin importancia y casi digna de tomarse a risa, no deja, sin embargo de mostrarse de gran utilidad disponer el ingenio a otras novedades. Se trata de aquella que aparece en algunas paredes cubiertas de diferentes manchas o en piedras de variadas mezclas. Estudiando cualquier espacio podrás observar en él semejanzas con diferentes países, adornados de montañas, ríos piedras árboles, grandes llanuras, valles y colinas de distintos aspectos; hasta podrás llegar a observar diferentes batallas y acciones dispuestas en formas extrañas, perfiles de algunos rostros, hábitos y otras mil cosas, que podrás reducir a forma acabada y bella, puesto que en muros y piedras sucede lo mismo que con el sonido de las campanas, en cuyos toques siempre podrás rastrear cualquier nombre o vocablo que imagines.»

²⁵ W. Janson, *The Image Made by Chance in Renaissance Thought*, en *'De artibus opuscola'. Essays in Honour of Erwin Panofsky*, New York, New York University Press, 1961, pp. 254-266.

Parece también plausible colocar el concepto de mimesis en el Renacimiento en el marco de las leyes de la perspectiva recientemente aplicadas. Las ventanas abiertas al mundo sensible de los artistas-técnicos ofrecen un cierto placera quienes disfrutaban de las imágenes. Ghilberti es muy explícito al respecto. En sus *Commentarii*, efectivamente, recuerda que «en las historias [de la tercera puerta de S. Giovanni del Baptisterio de Florencia] procuré por todos los medios imitar en ellas a la naturaleza cuanto me fue posible»²⁶. Los recuadros de la Puerta del Paraíso acentúan, de hecho, la definición geométrica del universo visual en la que se agolpan numerosos personajes que muestran registros diferentes de sus afecciones y de sus movimientos.

En el Cinquecento la discusión acerca del concepto de mimesis no deja de crecer y aparece en formas extremadamente variadas, sobre todo a partir del debate entre Gianfrancesco Pico y Pietro Bembo, desarrollado en las cartas que ambos intercambiaron en 1512²⁷. El primero proponía lograr la imitación mediante diversos modelos sacados fundamentalmente de Hermógenes y de Dionisio de Halicarnaso, que daban también noticias en relación con la distribución de los géneros estilísticos adoptados. El segundo, por el contrario, aseguraba la validez de un solo autor. En cualquier caso, no hay tratado del arte, *ante y post* Reforma, que no discuta acerca del concepto de mimesis. El modelo privilegiado de los tratamientos está sacado del *Cortesano*, donde Castiglione discute sobre pintura y escultura como de dos artes hermanas cuyo fin es «una artificiosa imitación de la naturaleza».

Por el contrario, Varchi, con el término 'artificioso' entendiendo lo que sobrepasa a la naturaleza misma y debe enten-

²⁶ Lorenzo Ghilberti, *I Commentarii* (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II, i, 333) Firenze, Giunti, 1998, p. 95.

²⁷ G. Santangelo, *Il Bembo critico e il principio di imitazione*, Firenze, Sansoni, 1950

derse como un producto de la mente, así como de los conocimientos y de la habilidad técnica del artista. El autor, en su *Della maggioranza e nobiltà dell'arte*, insiste en la misma línea sobre el concepto²⁸. De igual manera procede Vincenzo Borghini que afirma que «la imitación, para los poetas, se encuentra vinculada a dos actividades: a entretener y a enseñar»²⁹. El tema de la imitación volverá en Paolo Pino, que retomará la anécdota de Zeuxis y las vírgenes de Crotona (1548)³⁰. Ludovico Dolce añade a la imitación de la naturaleza, también, la de los restos de la antigüedad: «las bellas figuras de mármol o de bronce de los maestros entre los antiguos»³¹. Precisamente en este contexto se desarrolla la distinción entre la imitación y el retrato, de la que va a hacerse portavoz Vincenzo Danti, que distingue «entre un 'retratar' que reproduce la realidad tal y como se ve y un 'imitar', que la representa tal y como tendría que ser»³². Bembo señalaba a Cicerón y a Virgilio como modelos ideales para la prosa y la poesía latina y a Boccaccio y a Petrarca para la prosa y la poesía en lengua vulgar. Giovanfrancesco Pico, en línea con las cartas que su tío había enviado a Barbaro en relación con el estilo filosófico, había insistido, por el contrario, en la prioridad de los «modernos» sobre los «antiguos», basándola en la noción atemporal de *veritas*³³. Tampoco es casual el hecho de que Gianfrancesco, en su *De studio divinae et humanae phi-*

²⁸ Benedetto Varchi, *Della maggioranza e nobiltà dell'arte*, en *Pittura e scultura nel Cinquecento*, edición de P. Barocchi, Livorno, Silabe, 1998, p. 43.

²⁹ Vincenzo Borghini, *Da una selva di notizie*, *ivi*, p. 117.

³⁰ Paolo Pino, *Dialogo di pittura*, en *Trattati d'arte del Cinquecento*, *cit.*, pp. 93-139.

³¹ Dolce, *Dialogo della pittura*, *cit.*, pp. 141-206: 176.

³² E. Panofsky, *Idea: (contribución a la historia de la teoría del arte)*, Madrid, Cátedra, 1989, trad. de María Teresa Pumarega.

³³ N. Gardini, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea del Rinascimento da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Mondadori, 1997.

losophiae (1496) insiste en la importancia de los contemporáneos como Barbaro y Poliziano, pero también en la de su abuelo, que ofrecía numerosos ejemplos aclaratorios de la oratoria demostrativa y la judicial dentro de sus *Disputationes in astrologiam divinatricem*. Tampoco se olvida de sostener la importancia del estilo de Lattanzio y de Girolamo. Por otra parte, Pico aspira a continuar un modelo único que está bastante alejado de la realidad empírica. El ejemplo propuesto por Bembo, tanto para la oratoria como para los tres géneros poéticos (épica, poema didascálico y égloga), gozó de amplia fortuna a principios del Cinquecento, incluso en el ambiente romano, donde él mismo, en calidad de Secretario de León X para sus breves, utilizó los modelos ciceronianos con valor ético-político. La *querelle* de los dos humanistas se desarrollará más tarde en diferentes ramificaciones a partir de Marco Girolamo Vida que, en la Poética (1527), retoma el concepto de «imitación» con referencia al ejemplo de Virgilio. Castiglione, Giulio Camillo Delminio (*Della imitazione*, 1530, pero publicado en 1544), Giraldo Cinzio (*Super imitatione epistola*, 1532) apoyan el modelo ciceroniano. Celio Calcagnini (*Super imitatione commendatio*), por el contrario, insiste en la imitación de los mejores. La discusión va posteriormente a ampliarse eficazmente sobre la base del enfrentamiento original entre *ars* y *natura*, que en el caso del *De imitatione* de Bartolomeo Ricci se ejemplifica en la comparación con los autores latinos, incluso con los contemporáneos que escriben en esta lengua. Naturalmente, en el ámbito de la *imitatio* no puede dejar de mencionarse la importancia del *Ciceronianus* de Erasmo, que proponía retomar al autor latino basándose no tanto en el estilo, sino en una nueva propuesta de los elementos que convertían en significativa la oratoria de Cicerón. Celebraba así la función del *aptum*, es decir, de la adecuación entre la cultura general, el lenguaje, el contenido del discurso y la situación oratoria, categoría a la que debía atenerse también el orador moderno que debía tener en

cuenta, fundamentalmente, la correspondencia de las diversas formas del *ars dictamini*, adecuándolas a su propio tiempo y a la condición de las personas a las que se dirige³⁴. Condivi, en su *Vida de Miguel Ángel* (1533), sugería a modo de feliz solución, también en el ámbito de la imitación artística, seguir esta práctica³⁵.

En 1591, en Mantua, Gregorio Comanini publicó *Il Figino*³⁶. El texto, como es sabido se refiere a la discusión sobre el concepto de «imitación» que el canónigo de Letrán ejemplifica mediante la comparación entre *ars poetica* y pintura³⁷. Las fuentes de su diálogo están en buena parte tomadas del pensamiento de los amigos Jacopo Mazzoni y Torquato Tasso. Comanini después de haber declarado que el fin de la pintura es el placer, que no la utilidad y que la pintura es un arte mimético, propone la conocida discusión, expuesta en el *Sofista*, sobre la idea de «imitación», que se articula a partir de la comparación entre arte «icástico» y arte «fantástico». El arte icástico se refiere a las cosas que están en la naturaleza, el fantástico está relacionado con un arte que lleva a cabo no una reproducción, sino una apariencia

³⁴ L. D'Ascia, *Erasmo e l'umanesimo romano*, Firenze, Olschki, 1991, p. 148.

³⁵ E. Battisti, *Il concetto d'imitazione nel Cinquecento italiano*, en Id., *Rinascimento e Barocco*. Torino Einaudi, 1960, pp. 175-215.

³⁶ Sobre Comanini, véase C. Ossola, *L'autunno del Rinascimento. 'Idea del tempio' dell'arte nell'ultimo Cinquecento*, Firenze, Olschki, 1977, pp. 53 ss.; M. Coccia, *Comanini Gregorio*, en *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXVII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, pp. 526-528; E. Spina Barelli, *'Il Figino ovvero dell'arte della pittura'*, en «Arte lombarda», IV, 1953, pp. 123 ss.; E. Battisti, *Le arti figurative nella cultura di Venezia e in quella di Firenze e Roma nel Cinquecento*, en Id., *Rinascimento e Barocco*, cit., pp. 207-209; A. Pupillo Ferari Bravo, *'Il Figino' del Comanini. Teoria della pittura della fine del '500*, Roma, Bulzoni, 1975 y Castelli, *Das Bild Satans in der Traktatliteratur der Gegenreformation*, cit.

³⁷ J. R. Spencer, *'Ut rhetorica Pictura'. A Study in Quattrocento Theory of Painting*, en «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XX, 1957, pp. 26-44.

de la realidad. Si Platón condena el arte fantástico porque es ilusorio, Comanini, en la estela de las consideraciones aristotélicas, traza otra división entre la esfera de lo fantástico y de lo icástico, afirmando que el arte fantástico complace en el trabajo de un poeta, mientras que el icástico lo hace con el del pintor³⁸. Comanini, aunque se basa en los cánones tridentinos relativos al principio de la realidad, pone de relieve la autonomía de la invención del pintor y, por lo tanto, de la libertad de su fantasía. De manera que el canónigo plantea la discusión distinguiendo entre icástico y fantástico que, paralelamente, Tasso trata, con un juicio distinto, en sus *Discorsi dell'arte poetica* y en los *Discorsi del poema eroico*, donde especifica que la imitación es fruto no tanto de la fantasía, sino de la «imaginación intelectual»³⁹. Comanini, al distinguir entre imitación icástica y fantástica, utiliza un tema estrechamente relacionado con los tratados tridentinos discutiendo de las imágenes de los ángeles, de los demonios y de la Trinidad. Introduce la discusión sobre este tema a propósito de la opinión de Tasso recogida por Stefano Guazzo, uno de los interlocutores del *Figino*, que recuerda que, tanto ángeles como demonios, a pesar de carecer de cuerpo, aparecen, sin embargo bajo formas corpóreas y visibles: «tal y como, precisamente, el poeta o el pintor suelen representarlos»⁴⁰. Propone luego un ejemplo tomado de la *Jerusalén liberada* (I, 13-14) en el que Tasso describe al ángel enviado como nuncio a Gofreddo. Los

³⁸ Comanini, *Il Figino*, cit., p. 285.

³⁹ Torquato Tasso, *Discorsi del poema eroico*, en *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, edición de L. Poma, Bari, Laterza, 1964, p. 91.

⁴⁰ Comanini, *Il Figino*, cit., p. 274. Tasso (*Discorsi del poema eroico*, cit., p. 90) demuestra que conoce el concepto de 'fantasía' expuesto por Comanini inspirado a su vez en Jacopo Mazzoni (*Della difesa della Comedia di Dante*, Cesena, imprenta B. Raverij, 1587); cfr. B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, The University of Chicago Press, 1974, II, pp. 63 ss.; A. Manganaro, *Il 'credibile meraviglioso' dalle poetiche a i testi*, en *Fantastico e Immaginario. Seminario di letteratura fantastica*, edición de A. Scarsella, Chieri, Marino Solfaneli, pp. 31-46.

versos de Tasso⁴¹, en este caso, tienen un valor ecfrástico y colocan al lector frente a una representación iconográfica que presenta al «celestes mensajero» en forma humana y con alas. La atribución de las alas es imitación fantástica, dado que ninguna fuente, ni del antiguo ni del nuevo testamento las recuerda. Sin embargo, si poetas y pintores los representan de esta manera, no cometen error alguno, puesto que las plumas aluden a la «rápida ejecución de los mandamientos de la ley de Dios». El debate prosigue tratando de distinguir entre las visiones reales «y hechas exteriormente a los ojos «y las que «tienen lugar en el interior de la fantasía»⁴². El poeta, efectivamente, está convencido

41

*«Così parlògli, e Gabriel s'accinsse
veloce ad essequir l'imposte cose:
la sua forma invisibil d'aria cinse
ed al senso mortal la sottopose.
Umane membra, aspetto uman si finse,
ma di celeste maestà il compose;
tra giovane e fanciullo età confine
prese, ed ornò di raggi il biondo crine.
Alì bianche vesti, c'han d'or le cime,
infaticabilmente agili e preste.
Fende i venti e le nubi, e va sublime
sovra la terra e sovra il mar con queste».*
[«Así le habla; y Gabriel obedeciendo,
veloz se apresta: en torno de aire vano
las invisibles formas ya cubriendo.
Forma finge mortal y aspecto humano;
y humanos miembros luego componiendo
con celestial decoro soberano.
Entre joven e infante, blondo y bello,
de rayos de oro se adornó el cabello.
Blancas alas vistió de oro esmaltadas,
que infatigablemente agita el viento,
hendiéndoles y las nubes elevadas,
de mar y tierra sobre el bajo asiento»

Trad. castellana de D. J. Caamaño y A. Ribot, Valencia, Imprenta Cabrerizo, 1841].

⁴² Comanini, *Il Figino*, cit., p. 275.

de que la «imitación no puede quedar al margen de lo verosímil, por cuanto significa tanto imitar como hacer algo parecido, de modo que no puede parte alguna de la poesía separarse de lo verosímil»⁴³. La descripción del ángel y de sus atributos es lícita puesto que deriva de «la imagen intelectual». Comanini, en el ejemplo siguiente, para demostrar el impacto de las imágenes sobre los hombres hace notar a Guazzo que los Padres de la Iglesia y los poetas dan forma horrible a los demonios, y subraya, por ejemplo que los demonios descritos por Girolamo Vida en la *Cristiada* y por Tasso en la *Jerusalén liberada*, a pesar de ser horrendos, gustan a los lectores. Para Tasso la costumbre y la familiaridad con los acontecimientos maravillosos se convierte en un acceso al concepto de lo «verosímil» aristotélico. Precisamente en los *Discorsi dell'arte poetica* trata de la esencia «maravillosa» de los ángeles, demonios, santos, magos y hadas⁴⁴. Los diversos puntos de vista se basan en la discusión acerca de las imágenes y en la diferente interpretación del término *imaginatio*. Comanini, para probar la fuerza de las imágenes fantásticas se vale, a modo de ejemplo, del carácter tdrorrífico de los demonios en el ámbito de la pintura. A tal propósito, cita *El arcángel Miguel aplastando a Lucifer*, de la Capilla del Colegio de los Doctores de Bérgamo, realizado por Figino entre 1588 y 1590⁴⁵. Es evidente que el canónigo interpreta erróneamente el

⁴³ Tasso, *Discorsi sul poema eroico*, cit., p. 7.

⁴⁴ Ibid., pp. 7-9, «habiéndola bebido nuestros hombres esta opinión junto a la primera leche, y habiéndola confirmado luego a través de los maestros de nuestra santa Fe (es decir, que Dios, sus ministros, los demonios y los magos, siempre con Su beneplácito, pueden hacer cosas por encima de las fuerzas de la maravillosa naturaleza), y leyendo y oyendo todos los días nuevos ejemplos de todo ello, no les parecerá fuera de lo verosímil aquello que creen no sólo que es posible, sino que con frecuencia estiman que ya ocurrió y que puede volver a ocurrir muchas otras veces». Tasso localiza todos estos conceptos en el *Ficino*, donde desarrolla el tema de lo «maravilloso».

⁴⁵ En relación con los prototipos de Figino, véase J. Chenault Porter, *L'originalità del San Michele di Raffaello (1517-18) e la sua importanza nella pittura italiana del Seicento*, en Raffaello e l'Europa, Actas del V

argumento platónico del *Sofista*, igual que, por lo demás, harán también Conti y Cesarotti en el siglo XVIII, que se detienen ambiguamente en estas cuestiones y en el término *imaginatio*⁴⁶. La discusión de Comanini desplaza claramente el debate sobre el concepto de «imitación», poniendo en evidencia que la idea se le ocurre *a posteriori*. Es decir, como un producto de la conciencia humana⁴⁷. Panofsky, a tal propósito, aclara la evolución del concepto de *idea* en referencia al concepto de imitación como expresión de la facultad humana seleccionando algunos ejemplos de los autores más significativos entre los siglos XVI y XVII: «[la idea] ‘viene a la mente’ (Rafael), ‘nace’ (Armenini), ‘se saca de la realidad’ (Vasari) ‘es moldeada y esculpida’ (Baldinucci)». Es decir, la idea no indica tanto «el contenido de la representación cuanto la misma facultad artística, casi identificada con la imaginación»⁴⁸.

Curso Internacional de Alta Cultura, edición de M. Fagiolo y M.L. Madonna, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Librería dello Stato, 1990, pp. 493-519.

⁴⁶ Efectivamente, como ya se ha subrayado, al término *imaginatio* en el Renacimiento se le daba un significado distinto al de la definición escolástica. Véase E. Canone, *Phantasia/imaginatio come problema terminologico nella lexicografia filosofica tra Sei-Settecento*, en *Phantasia/imaginatio*, V Coloquio Internacional (Roma, 9-11 de enero de 1986), edición de M. Fattori y M. Bianchi, Roma, Edizioni dell’Ateneo, 1988, pp. 221-257: 230-231. De esas diferencias da cuenta Goclenius en sus léxicos. En estas obras, en la voz *Imago* queda aclarada la variación del término. Véase Rodolphus Goclenius, *Lexicon philosophicum, quo tanquam clave philosophiae fores aperiuntur...* Francofurti, Musculus et Pistorius, 1613; Id., *Lexicon philosophicum Graecum, opus sane omnibus philosophiae alumnis valde necessarium...*, Marchioburgi, 1615, cit. en Canone, *Phantasia/Imaginatio*, cit., pp. 230-231: «En la voz *Imago* [...] se habla de las dos posibilidades de imagen de algo, una extrínseca, en cuanto copia, y otra más profunda, que participa de la misma naturaleza del modelo. Y en otro lugar, a propósito de la facultad imitativa, se recuerda la distinción platónica, que aparece en el *Sofista*, entre dos especies de mimesis, una *icastiké*, que se corresponde objetivamente con el modelo, y otra *phantastiké*, ligada, por el contrario, a la apariencia engañosa.»

⁴⁷ *Ibid.*, p. 231, nota 30 para la bibliografía sobre el tema.

⁴⁸ Panofsky, *Idea*, cit.

IV

La écfrasis

A lo lejos hay todavía unos cuantos pastores que están guardando las ovejas, vestidos con los rústicos ropajes de aquellos tiempos, preparados y atentísimos a las palabras del Ángel, que les está diciendo que emprendan camino de Nazaret.

Giorgio Vasari, *Vita di Parri Spinelli*

Antes de 1451, Guarino de Verona (1374-1460) tradujo la *Calumnia de Apeles* de Luciano de Samosata, que le había entregado Emanuele Crisolora (mediados del siglo XIV-1415), su indiscutido maestro. Guarino le había seguido a Constantinopla en 1401, donde perfeccionó sus estudios de griego. Esta traducción señaló la feliz entrada de la *écfrasis*, o sea, la «descripción» en la retórica antigua, en el universo cultural de la Italia del Renacimiento. Como ya ha sido justamente observado, en las escuelas de Bizancio había sobrevivido la antigua retórica griega. Allí todavía se leían los *Progymnasmata* de Hermógenes de Tarso (n. 150 d. C. aprox), donde el décimo de los once ejercicios estaba, precisamente dedicado a la *écfrasis* que consiste en un detallado resumen: tiene –digamos– una composición visual, y lleva a los ojos lo que debe ser mostrado. Existen *écfraseis* de personas, acciones, tiempos, lugares, estaciones y de muchas

otras cosas [...], el estilo tiene que conseguir que se vea a través de la palabra¹.

De este uso descriptivo da cuenta en Bizancio, en el siglo VI, Gomenio de Gaza en su *Laudatio Martiani*, en cuyo texto describe una pintura cosmológica de los baños de Gaza o Antioquía, utilizando, con una oportuna *varietas*, elementos paganos y cristianos. Procopio de Gaza (ca. 465-528) describe en honor del patrón un complejo programa de pinturas que representan el mito de Fedra. Paolo Silenziario (siglo VI), después, en el *Hagia Sophia*, escribe un ensayo particularmente sugerente de la descripción de la cúpula del edificio con ocasión de la segunda consagración de la iglesia, de la que resalta su luz, el espacio y todos aquellos elementos brillantes que determinan su belleza. Otros autores, como Constantino Rodio (ca. 870-931) y Nicolás Mesarites (1198-1203) ofrecen en los siglos posteriores este modelo descriptivo con ocasión de celebraciones en iglesias y edificios civiles. El ejemplo cundirá también en el Occidente medieval, a partir del período tardoantiguo. Baste citar, a tal propósito, a Ausonio (ca. 309-394) que describe con agilidad las pinturas del triclinio de un rico señor de Tréveris².

En el Quattrocento los humanistas retoman los significados y modelos de la retórica antigua, así como los términos que habían establecido el lenguaje de la *éfrasis* juntamente con el antiguo concepto de *inventio*, que fue discutido por primera vez, teorizado y mostrado en el ámbito de la tradición artístico-estética por Leon Battista Alberti en su *De pictura* (1435-36), que proporciona un buen ejemplo del arte del decir ligado a la evocación y a la expresiva belleza de la personificación de las pasiones:

¹ Ermogenes Tarsiensis, *Opera*, edición de H. Rabe, Leipzig, Teubner, 1913, pp. 22-23, cit. en Baxandall, *Giotto y los humanistas*, cit.

² Decii Aisonii Galli Burdigalensis *Opera quae extant: Idyllium VI (Cupidus cruci affixus)*, PL. XIX, col. 883-884.

Se alaba, mientras se lee, la descripción de aquella Calumnia que Luciano refiere que fue pintada por Apeles [...] más allá estaba la Calumnia, cuya forma era la de una mujer hermosa en cuyo rostro se veía no poca astucia³.

La discusión de la imagen, en este contexto, parece ir más allá de la fórmula puramente evocativa que, sin embargo, se encuadra en el marco de un esquema preciso del formulario retórico. Alberti, al poner de relieve las afinidades de los pintores con los poetas y oradores, sugiere, sin embargo, que los primeros deban seguir a los segundos. Los registros descriptivos utilizados por el humanista para narrar la historia no analizan detalles fisonómicos, sino simplemente evocativos de las pasiones: para la personificación de la Calumnia resalta la astucia; para el rencor, una cara pálida y deformada de hombre. Con todo, la descripción resulta fuerte y convincente. Demuestra efectivamente que el pintor puede medirse con cierta ventaja con las armas del orador, suscitando el mismo placer por lo que se refiere a la vista. De este placer da cuenta también cuando prosigue con el ejemplo retórico deteniéndose en la descripción de las tres Gracias, según el modelo de Hesíodo:

¿Qué diremos de aquellas tres hermosas jóvenes a las que Hesíodo impuso los nombres de Aglaya, Eufrosine y Talía que pintaron riendo asidas de las manos, adornadas con vestimentas sueltas y transparentes y con quienes se quería mostrar la liberalidad, porque una hermana da, la otra recibe y la tercera devuelve el beneficio; grados que deben encontrarse en toda liberalidad perfecta?⁴

En la parte conclusiva del párrafo, basándose en la relación entre Fidias y Homero, invita a los pintores a una lectura más

³ Alberti, *De la pintura y otros escritos sobre arte*, cit, p. 114 (III, 53).

⁴ *Ibid.*, p. 115 (III, 54).

atenta de los poetas. Alberti, explícitamente denuncia el programa figurativo de los artistas cultos que, desde el Quattrocento en adelante, van a ceñirse más o menos abiertamente a escritos literarios, históricos y mitológicos, por no hablar de las obras del antiguo y el nuevo testamento, vidas de los santos, etc. Sin embargo, a las imágenes se les reconoce la primacía sobre el discurso, así como un gran poder de persuasión. Luciano en el *De domo* (21) había dejado bien claro el significado de la écfrasis:

pienso que os resultará agradable escuchar lo que ya admiráis con los ojos [...]. Pero tened en cuenta las dificultades de esta empresa temeraria, componer tan bellas pinturas sin colores, ni dibujo, ni tela. Tenue pintura efectivamente, esta de las palabras⁵.

Admirar con los ojos, describir con las palabras se convertirá en esa indisoluble unión que en el primer Renacimiento une la obra de los pintores no sólo con la de los autores clásicos, sino con la interpretación que los humanistas dan de unos y de otros. Ejemplo típico de esta tendencia lo constituye Guarino y su escuela que, mediante su prosa y sus composiciones poéticas, exaltan la habilidad por parte del autor en la restitución de la verosimilitud fisonómica y de la expresividad. Guarino llegará a ser un hábil maestro retomando modelos clásicos del *vultus vivens* y de los *spirantia signa* para describir los diferentes registros expresivos realizados por los artistas contemporáneos.

Los *spirantia signa*⁶, de los cuales la literatura de la antigüedad tardía hará amplio uso, deben su fortuna, en gran parte, a Virgilio. Los célebres versos del libro VI (847-848) de la *Eneida*,

⁵ S. Maffei, *Introduzione*, en Luciano de Samosata, *Descrizioni di opere d'arte*, Torino, Einaudi, 1994., pp. XV-LXXIV: XL.

⁶ Castelli, *Imagines spirantes*, cit.

que glorifican toda la legislación romana comparándola con la tibieza de las leyes y costumbres de otros países, señalan el uso más potente de los términos *spirans* y *vivus*. Términos estos que encuentran acomodo en el ámbito de las artes figurativas. En las frases de Virgilio puede captarse cómo en su época ya era bastante conocida la habilidad de los griegos en la representación de estatuas que parecían vivas y «que respiraban». Más aún, en la exaltación de la severidad de la moral romana, se percibe una explícita condena en relación con la tibieza de aquel gusto refinado que, de allí a poco, iba a ser muy apreciado por los romanos. De manera que el juicio negativo sobre aquellos *alii* que confieren valor a estos expedientes técnicos quiere ir en contra de lo efímero y de lo provocador, puesto que, en este caso, las estatuas no son admiradas como *exemplum* o memoria, sino sólo por virtuosismos técnicos⁷.

El uso del verbo «spirare» en referencia a las obras de arte encuentra una utilización casi satírica en los *Epigramas* de Marcial, que con frecuencia se detiene sobre el gusto de representar en manera verista hombres y animales⁸. En la descripción de los retratos recupera el lenguaje ecfrástico del Helenismo tardío, poniendo en evidencia la vitalidad de algunos de ellos, como el hermano del poeta trágico Turno, el comediógrafo Scaevus Memor que pintado con «Apellea arte [...] spirat» (*Epigr.* XI, 9) o el del amigo de Séneca, Caesonius Maximus que por el contrario brilla esplendoroso en la «viva vida cera» (*Epigr.* VII, 44). Para Marcial, de acuerdo con los cánones habituales, la imagen prevalece por encima de las palabras. De modo que su retrato en versos de Cecilio II será más parecido e imperecedero y, por lo tanto, destinado a una vida más larga que la obra de Apeles⁹. Es sabido que en el

⁷ Servii Grammatici *In Vergilii Aeneides libros VI-VIII Commentarii*, II Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri, 1883, p. 119.

⁸ Becatti, *Arte e gusto negli scrittori latini*, cit., pp. 206-207.

⁹ Véase *Epigr.* IX, 74; X. 32.

siglo I d. C., los literatos, juntamente con Marcial, hacen amplio uso de un lenguaje efrástico propio para discutir acerca de las imágenes más refinadas que estimulan los apetitos de los coleccionistas y hombres de cultura. De manera que no sorprende el hecho de que todavía en el siglo II encontremos autores como Plinio el Joven atraídos por estatuas que expresan su vida interior mediante artificios de la técnica. En una carta magistral enviada a su amigo Annio Severo, Plinio cuenta haber adquirido con una parte de su herencia una estatuilla corintia en bronce que representaba un «senem stan-tem»¹⁰, de particular belleza por el logro naturalista, aunque no provoca anhelantes suspiros.

Los humanistas van a tener bien presente el modelo de Petrarca, sobre todo el Petrarca de la continuación del célebre soneto CXXX, en el que el poeta se consuela de la ausencia de Laura con ayuda de su retrato. En mi opinión, le corresponde al poeta la difusión de las *imagines spirantes*. El mencionado soneto no pasó en absoluto desapercibido a los escritores ni al mismo Leonardo Bruni¹¹. Efectivamente, el retrato sustituye a la persona, mejor dicho, contiene en sí esos elementos consoladores que suscitan o aplacan las pasiones. Baste recordar a tal propósito, las observaciones de Petrarca sobre el retrato en estuco policromado de S. Ambrosio, de la basílica homónima de Milán¹².

¹⁰ Plinio Cecilio Segundo, *Epistularum*, III, 6. 3, en *Opere*, edición de F. Trisoglio, Torino Utet, 1979.

¹¹ Véanse también los sonetos LXXVII y LXXVIII. M. Bettini, *Tra Plinio e sant'Agostino: Francesco Petrarca sulle arti figurative*, en *Memoria del'antico nell'arte italiana*, I, *L'uso dei classici*, edición de S. Settis, Torino, Einaudi, 1984, pp. 219-267; A. Bevilacqua, *Simone Martini, Petrarca, i ritratti di Laura e del poeta*, en «Bolletino del Museo Civico di Padova», LXVIII, 1979, pp. 107-150.

¹² Petrarca. *Fam.* XVI, 11. Cfr. N. Mann, *Petrarch and Portraits*, en *The Image of the Individual Portraits in the Renaissance*, edición de N. Mann, L. Syson, London, British Museum Press, 1998, pp. 15-20.

Guarino planteará sus modelos efrásticos sobre esquemas diferentes de los de su maestro Emanuele Crisolora, basándose en la enumeración de objetos y hechos generales en lugar de descripciones analíticas. Guarino, de hecho, retoma el esquema narrativo del Bizantino, basado en conceptos de verosimilitud y variedad y en modos expresivos. Alcanza ese modelo retórico en una carta enviada a su amigo Stefano Todesco en la que, describiendo un dibujo, expresa su admiración por la habilidad técnica del artista. Guarino resalta no sólo los detalles físicos de los sujetos representados, como por ejemplo, las uñas, los dedos, los suaves cabelleras, sino que trata también las expresiones del alma de los jóvenes, el carácter cambiante de las sensaciones y los sentimientos expresados. Las «*imaguncolae vive*»¹³ que provocan la admiración del humanista son semejantes a los «*signa vivacia*» con los que Pisanello, de acuerdo con Guarino, pinta su San Jerónimo¹⁴. Esta complacencia respecto de la técnica la profesa también Tito Vespasiano Strozzi, que describe los aspectos naturalistas de Pisanello resaltando la habilidad del pintor en la representación de pájaros vivos, ríos y corrientes de agua¹⁵. La admiración por las imágenes animadas es perfectamente perceptible en una carta de Bruni en la que celebra la «*vivam et animatam effigiem*» de Carlo Malatesta¹⁶ que, en su opinión nadie superó en cuanto a inteligencia y grandeza de ánimo. En el mismo nivel se coloca también Alfonso el Magánimo cuando afirma que los retratos de los hombres ilus-

¹³ *Epistolario di Guarino Veronese*, edición de R. Sabbadini, 3 vol. Venezia, Regia Deputazione Veneta di Storia Patria, 1915-1919, II, pp. 111-112.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 554-557.

¹⁵ Tito Vespasiano Strozzi, *Ad Pisanum pictorem praestantissimum*, en A. Della Guardia, *Tito Vespasiano Strozzi*, Modena, Tipografia Ed. moderna Blondi, 1916, p. 59; Baxandall, *Giotto y los oradores*, cit.

¹⁶ Leonardo Bruni Arretini, *Epistolarum libri VIII*, 1, III, IX, edición de L. Mehus, 2 vol. Florentiae, B. Paperini, 1741, p. 80. Sobre este tema véase también Castelli, *Ghiberti e gli umanisti*, cit., pp. 523-529: 525.

tres que figuran en las monedas le inflaman de sublime pasión por la virtud y la gloria. Esta idea le llevó, seguramente, a hacerse representar en diversas *facies* con numerosos emblemas en monedas y medallas¹⁷. Guarino amplía las perspectivas *ecfrásticas* tradicionales en la medida en que pasa de la descripción de las obras de arte a la dimensión artística narrativa e, incluso, a la variedad formal, sobre el modelo revisitado de aquel que Emanuele Crisolora explicitaba en la célebre comparación entre la vieja y la nueva Roma en el texto de la no menos célebre carta dirigida a Juan VIII el Paleólogo (PG CLVI, col. 23-53). Aquí el humanista compara Roma con Constantinopla utilizando dos registros estilísticos diferentes. La Ciudad está descrita a través de una «meditación» sobre las ruinas tomada de la tradición de la epístola del emperador Teodoro Lascaris sobre Pérgamo, mientras que la belleza de Constantinopla se configura en la narración en relación con las funciones de gobierno del mundo¹⁸. Guarino capta también de manera elegante la *varietas* en la pintura de Pisanello, que va desde la figura humana, caracterizada por diferentes gestos y tipos fisonómicos, a la figura bestial, hasta el paisaje que, en su diversidad, incluye playas, montañas y ciudades. Identificando la *varietas* de la pintura, el humanista se ciñe también al modelo de la *écfrasis*, que incluye, para suscitar placer, la descripción de los paisajes con *parergon* y figuras. El término *varietas* gozó de gran fortuna desde que Cicerón lo utilizara en su *Orator* (XIX, 69) para separar el ámbito del orador del ámbito del sofista. El primero utiliza la variedad

¹⁷ Para una visión de conjunto, además de J. G. Pollard, *Medaglie italiane del Rinascimento nel Museo Nazionale di Bargello*, Firenze, 1984, véase R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, 2 vol. Milano Edizioni di Cominità, 1965, I, pp. 123-134.

¹⁸ C. Mango, *Antique Statuary and the Bizantine Beholder*, en «Dumbarton Oaks Papers», XVII, 1963, p. 69; pero sobre todo, G. Karlsson, *Ideologie et ceremonial dans l'épistolographie byzantine*, Uppsala. Almqvist & Wiksell 19622, pp. 112-136.

para conmover y persuadir, el segundo, por el contrario, complace al auditorio mediante el uso de metáforas y «dispone de las palabras como el pintor de la variedad de sus colores». En los tratados de arte de la primera parte del Quattrocento, Alberti retoma el término en su *De pictura* en relación con el tema tratado, del que se desprendería una particular belleza por la contraposición de las actitudes de las figuras: «Pero en todas las historias la variedad siempre fue motivo de placer». Durante la Reforma católica el término *varietas* es objeto de diferentes interpretaciones, a partir de Dolce que en su *Diálogo della pittura* exalta ese principio relacionándolo con la «invención» del pintor. Vasari, a propósito de Stefano, afirma que, después de Giotto, «además de ser más variado en sus trabajos, estuvo más unido con los colores y con más matices que todos los demás»¹⁹. Gilio habla de «regulada variedad» para llevar a cabo una bella obra²⁰. Comanini, al discutir la unidad material y formal de la obra, trata también de la *varietas*. Se trata, en definitiva, del imprescindible soporte de la belleza. La descripción de los objetos, de los paisajes, de los rostros, de las emociones divinas, desde el Quattrocento en adelante se convierte en *condicio sine qua non* de la literatura artística, incluso de la moda de Giorgio de Trebisonda que en su *De suavitate dicendi ad Hieronymum Bragadendum* afirma:

En efecto, la variedad es de grandísima utilidad no sólo para los pintores, para los poetas, para los actores, sino en cualquier ámbito (a condición de que sea coherente), y sobre todo, en la capacidad oratoria, desde el momento en que no sólo refuerza el tema del que se trata, sino que proporciona también un cierto placer a quien nos escucha²¹.

¹⁹ Vasari, *Le vite*, I, p. 357.

²⁰ Ed. Barocchi, 1564, p. 19.

²¹ Cit. en Baxandall, *Giotto y los oradores*, cit. (Cfr. Venezia Biblioteca Nazionale Marziana, ms. XI, 34 [4354], 3r-v.)

No hay ninguna duda de que la *écfrasis* se nutrió de la *varieta*s, construyendo una asociación sin la cual resultaba imposible describir y narrar. A esta variedad se remitieron filósofos y literatos, como Ficino y Poliziano. El primero, por ejemplo, describe la belleza de un prado de yerba: «supongamos que Apeles, viendo un día un paisaje, le sobrevinieran las ganas de pintarlo. El prado se le presentó todo en un solo momento e inmediatamente estimuló el deseo de Apeles». El segundo, al cantar las bellezas de Afrodita. Este, efectivamente, en la *Giostra* (1476-1478)²², retoma el modelo descriptivo de los *Himnos Órficos* que,

²² Angelo Poliziano, *La giostra*, en *Opera omnia*, cit. p. 38:

Vera la schiuma e vero il mar diresti,
et vero il nicchio e ver soffiare di venti;
la Dea negli occhi folgorar vedresti,
e 'l cel riderli a torno e gli elementi;
l'hore priemer l'arena in bianche vesti,
l'aura incresparle e' crin distesi e lenti;
non una, non diversa esser lor faccia,
come par ch'a sorelle ben confaccia.
Giurar potresti che dell'onde uscissi
la dea premendo colla destra il crino,
coll'altra il dolce pomo ricoprissi;
et, stampata dal piè sacro e divino,
d'herbe e di fior l'arena si vestissi;
poi, con sembante lieto e peregrino,
dalle tre ninfe in grembo fussi accolta,
e di stellato vestimento involta.

[En castellano, en Poliziano, Ángel, *Estancias. Orfeo y otros escritos*, Madrid, Cátedra, 2007, ed. bilingüe de Félix Fernández Murga (estrofas 100 y 101, pp. 112-113):

Reales se dirán mar y espuma,
real la concha y el soplar del viento
y el fulgurar de los divinos ojos
y el cielo y elementos que le ríen.
Danzan las blancas Horas en la arena
y el viento sus cabellos alborota;
su rostro ni es el mismo ni es distinto,
como suele ocurrir en las hermanas.

de acuerdo con Warburg²³, había servido, a su vez, como ejemplo para explicar la forma clásica de la bella *Venus* de Boticelli (Floencia, Uffizi). Poliziano, seguramente, tuvo que meditar sobre el problema de la *écfrasis* y estuvo interesado en la cuestión. Ermolao Barbaro, en 1480, le explica detalladamente el significado de esta parte de la retórica, retomando a Teodoro Gaza y afirmando que la *écfrasis* no es más que pura «narración»²⁴.

No hay duda de que la *écfrasis* entró en los tratados políticos, como por ejemplo, en la *Laudatio urbis Florentiae* (1404), de Leonardo Bruni, que con todo derecho puede incluirse en el género de la retórica epidíctica por la restitución ecfástica de la ciudad de Floencia y del paisaje que la rodea. Una narración ésta proyectada, en la aspiración juvenil del humanista, para modelarse sobre la obra de Elio Arístides a modo de ejercicio, de acuerdo con lo que dirá cuarenta años después, recordando al autor griego como su modelo²⁵ y, de acuerdo con cuanto se ha sugerido, también sobre la de Menandro Retor²⁶. Precisamente la utilización de la retórica epi-

Y aún jurarías que del mar salía
La diosa, sus cabellos sujetando
Con la diestra y, con la izquierda, el seno;
Y que, bajo su pie sacro y divino,
la arena revistieran hierba y flores
y, alegre y peregrino su semblante,
tres ninfas la acogieran en su grupo
y con manto de estrellas la cubrieran.]

²³ A. Warburg, *El 'Nacimiento de Venus' y la 'Primavera' de Sandro Boticelli. Investigaciones sobre la imagen de la antigüedad en el primer Renacimiento italiano* (1893), en Id. *El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Renacimiento Europeo*, Madrid, Alianza editorial, 2005, trads. Felipe Pereda y Elena Sánchez Vigil.

²⁴ Angeli Politiani *Epistolarum*, en *Opera omnia*, cit., I, pp. 202-203.

²⁵ Bruni *Epistolarum libri*, cit., II, p. 111 (VIII, 4).

²⁶ N. Rubinstein, *Il Bruni a Firenze: retorica e politica*, en *Leonardo Bruni cancelliere della Repubblica de Firenze*, Actas del Convegno de Studi (Firenze, 27-29 de octubre, 1987), edición de P. Viti, Firenze, Olschki, 1990, pp.15-28.

díctica para describir la ciudad de Florencia va a señalar la ruptura con los modelos medievales de la *laudes civitates*. Bruni, tanto si se había ceñido al modelo de Elio Arístides, al de Aristóteles o al de Menandro, demuestra una gran facilidad para «construir» la ciudad mediante las palabras. Menandro había enseñado no sólo a elogiar un país, sino también la ciudad, sus orígenes, sus fundadores, así como sus acciones basadas en la comparación con las cuatro virtudes cardinales a partir de la Justicia. Una composición, la de Bruni, como luego escribirá a Francesco Piccolpasso, hecha con intención de evocar «*plausum et leticiam*»²⁷.

En el espíritu de Bruni puede captarse lo que luego va a afirmar vigorosamente Poliziano en su introducción al curso sobre Quintiliano, donde presenta la retórica y la dialéctica no como vacíos instrumentos lingüísticos, sino indisolublemente unidos a la exposición de profundos conceptos. El literato, para hablar del más alto grado de la dialéctica, acudirá a Plotino. Distinguiendo entre la obra de éste y la lógica que acabará describiendo como «*instrumentum*». Parece evidente que el humanista explica sus consideraciones en relación con la retórica hasta reivindicar su uso funcional en la sociedad civil: «la palabra educa, mejora, renueva [...], pero no sólo: el discurso es el medio con el que se traducen y se precisan todos los procesos de investigación de la mente humana». Inmediatamente, va a producirse un debate que, a partir de Valla, incluirá una distinción basada en Cicerón, entre el *oratore* y el *dialecticus*. El primero, como ya hemos dicho, debe entretener y conmover, el segundo enseñar²⁸.

²⁷ Leonardo Bruni, *Panegirico de la città di Firenze*, texto bilingüe (latín-italiano) de Frate Lázaro di Padova, Firenze, la Nuova Italia, 1974, pp. 15-17. Véase también la reciente edición llevada a cabo por S. U. Baldassari (Firenze, Sismel, Edizioni del Galluzzo, 2000).

²⁸ Laurentii Vallae *Opera*, apud Henricum Petrum, 1540 [edición facsímil, Torino, Bottega d'Erasmus, 1962], p. 693. Eugenio Garin, *Discussione sulla retorica*, en Id., *Medioevo e Rinascimento* (1954) Roma-Bari,

Rodolfo Agricola (Roelof Huyman, 1443-1485), en *De inventione dialectica* (Venecia, 1558), distingue entre «dialéctica, articulada en los dos movimientos de invención» y «orden», y retórica u «oratoria exclusivamente dirigida a actuar sobre los afectos y a persuadir. Se pretende afirmar, en definitiva, una lógica que prescinde de cualquier preocupación en sentido ascensional, del hombre a Dios, que de lugar, por el contrario, a una obra de coordinación de los datos de la experiencia, 'tejiendo una y otra vez la tela de Penélope', lógica que sólo puede revelarse en los procesos afectivos del pensamiento humano, es decir, en los discursos»²⁹. Modelados al uso de la intervención política, los ejemplos oratorios toman nuevo vigor a través del uso de la retórica epidíptica. Ni siquiera Savonarola, que negaba el uso del *ornatus*, escapaba, en la redacción de sus propios sermones, al uso de registros más flexibles del discurso que remiten al inminente juicio por desventuras que preocupaban a los fieles. Maquiavelo, por su parte, exaltaba los argumentos relacionados con el estilo. Speroni, por el contrario, juzga la preeminencia del estilo y celebra la victoria de la retórica epidíptica sobre la judicial y deliberativa, así como el fin hedonístico sobre el dialéctico y moral. De manera que la retórica abandona su función de maestra de oradores y políticos y se convierte en instrumento de literatos y profesionales que pierden de vista el uso civil y educativo del arte de los sermones³⁰. No es casual que el mismo Speroni tache a Aretino de ser un «retórico» profesional y especializado.

A mediados del Cinquecento no hay filósofo, literato, crítico o artista que no haya reivindicado para su propia disci-

Laterza, 1973, pp. 117-139: 121-125. [Traducción castellana, E. Garin, *Medioevo y Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1982].

²⁹ Ibid., p. 121.

³⁰ Sperone Speroni, *Dialogo della retorica*, en *Trattati del Cinquecento*, I, edición de M. Varri, Milano-Napoli, Ricciardi, 1978, pp. 658-659.

plina el uso del modelo ecfrástico, para resultar más convincente tanto en su recorrido por el campo de investigación como por la materia tratada. Retratos, figuras, paisajes, tanto pintados como descritos o narrados adquieren una cautivadora atracción, ya sean éstos icásticos o fantásticos. La *écfrasis* va, efectivamente, más allá de estos límites. Particularmente placentera es, por ejemplo, la imagen de la India occidental, restituida mediante «el osado ingenio del hombre que, habiendo peregrinado por el mundo, con ayuda del fidelísimo testimonio de sus ojos, ha podido describir, contando lo que ha visto y oído de dicha materia»³¹. Igualmente apreciable resulta la descripción incluida en *Orlando Furioso*, donde se canta al luminoso bosquecillo que anuncia el amor. Esto estimula una y otra vez no sólo el alma de Ruggero, sino también la del lector o del oyente:

*Vaghi boschetti di soavi alori,
di palme e d'amenissime mortelle,
cedri et aranci ch'avean fruti e fiori*

[Bosquetes de laurel llenos de olores,
de palma y arrayanes copiosos;
cedros, naranjos, con su fruta y flores] (VI, 21)³².

No es preciso hacer referencia al *tópos* del lugar ameno, sobre el que largamente habló Curtius, pero, sin embargo, sí parece interesante apuntar a lo que llamaría el «juego del doble»:

³¹ Gonzalo Fernando de Oviedo, *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme del mar océano*, (1526). Una edición facsimilar digitalizada a partir de obras editadas durante el siglo XIX (al cuidado de Amador de los Ríos, 1851-1855) en la página http://www.cervantesvirtual.com/FichaAutor.html?Ref=360&idGrupo=Todo#1_Todo

³² La versión en castellano de la cita en: Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, ed. bilingüe de Cesare Segre y M^a de las Nieves Muñoz en dos vol., Madrid, Cátedra, 2002, vol. I, pp. 354 y 355, traducción de Jerónimo de Urrea (1549).

lo bello hospeda lo igualmente bello, pero uno y otro pueden ser presagio de peligros; el horror y lo feo, conjuntamente, son igualmente indicadores de peligros, baste pensar en el ya probado modelo homérico del cíclope en la caverna como lugar de penitencia y expiación, así como taller demoníaco. Las formas de los Silenos, como las tomadas por Giordano Bruno de Platón, devuelven, si se las observa detenidamente, imágenes bellísimas: «muy ciegos y locos deberán estar estos Catones como para no ser capaces de descubrir lo que se esconde bajo estos Silenos»³³. De manera que la *écfrasis* permite la descripción no sólo de todo aquello que se incluye en la taxonomía del universo icástico, sino también en el fantástico. En cualquier caso hay que observar que la *écfrasis* se inscribe en los diferentes géneros como forma literaria en sí, con sus propias reglas, dando consistencia a varios argumentos y a diferentes temas. A tal propósito, un ejemplo particularmente eficaz es la descripción de Vasari del *Nacimiento de Venus* y de la *Primavera* de Botticelli: en la «villa del Duque de Cósimo, hay dos cuadros, uno representa a Venus naciente así como los dorados vientos que la llevan hasta la tierra con los Amores; asimismo otra Venus a la que las Gracias cubren de flores denotan la primavera; una y otra graciosamente representadas»³⁴. El verbo «denotar» guía al lector hacia una agradable atmósfera que le permite percibir la placidez de la imagen pintada, evocando esa pluralidad de sensaciones que ofrece la «joven estación», para volver, inmediatamente después a la habitual rutina de la lista de las cosas pintadas. La descripción del rostro de la amada o el del apuesto joven, como lo trata Giovio [castellanizado, Jovio] a propósito del retrato de Gastón de Foix se convierte en un modelo común

³³ Bruno, *la Cena delle Ceneri*, cit. p. 14, pero véase también *Spaccio della bestia trionfante*, cit., p. 550: «De manera que dejaremos reírse a la multitud, bromear, burlar y divagar sobre la superficie de los mimos: cómicos e histriónicos Silenos, bajo los cuales se esconde, oculto y seguro, el tesoro de la bondad y de la verdad»

³⁴ Vasari, *Le vite*, III, p. 312.

de la literatura: «No sé quién sea ese profesor, ignorante siempre de fisonomía, el cual, en el bellissimo rostro de este joven lampiño no considere maravillado las diferentes partes que se contradicen entre sí»³⁵. Paralelamente, los elementos efrásticos se utilizan también para describir un bello lugar e, incluso, el arte de la guerra.

El género epidíptico traspasa también el mundo de la galantería y, como recordará Scipione Bargagli (1540-1612), se convierte en parte del campo más amplio del género oratorio³⁶, que proporciona, como hemos visto, argumentos no sólo a los retóricos, a los oradores, sino también a los escritores y a todos aquellos que a éstos se les puedan comparar. La retórica «epidíptica» parece culminar en el arte de las «empresas», que se desarrolla a partir de los primeros treinta años del Cinquecento. Basada en la interrelación de alma y cuerpo, la heráldica devuelve a quien le corresponda la polaridad de aquellos conocimientos que, superando el mundo sensible, se unen a los de las ideas, poniendo juntos imágenes y escritura, como se ve, por ejemplo, en el emblema de Giuliano di Lorenzo de' Medici, duque de Nemours, descrito por Giovio. El alma *Glovis* (leyendo la revés: 'si volge', se vuelve hacia) está inscrita en un triángulo equilátero rodeado por una cinta enroscada sobre sí misma en forma sinusoidal.

Pero será sobre todo el asunto horaciano del *ut pictura poësis* lo que va a sostener durante casi dos siglos la retórica epi-

³⁵ Paolo Giovio, *Gli elogi. Vite brevementi scritte d'huomini illustri... tradotte per messer Ludovico Domenichi*, en Vinegia, apresso Giovanni de' Rossi, 1557, p. 195v (cfr. Pauli Jovii, *Opera*, VIII, *Elogia virorum illustrium*, edición de R. Merregazzi, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, Librería dello Stato, 1972, p. 384); cfr. S. Maffei, *L'ecfrasi gioviana tra generi e 'imitatio'*, en *Della antiquaria e dei suoi metodi*. Atti della Giornata di Studi, edición de E. Vanini, en «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Quaderni, II, 1998, pp.15-29: 24.

³⁶ Scipione Bargagli, *Oratione delle lodi dell'Accademia*, en Id., *Dell'imprese*, Venezia, Francesco de' Franceschi, 1589, 122.

díctica. Dolce, por ejemplo, en su *Dialogo della pittura* (1557), recordando a Petrarca, llama a Homero «pintor primero de los recuerdos antiguos». Pero será Francisco de Holanda (1517-1584) por boca de Lattancio, quien especifique en los *Colloqui* con Miguel Ángel: «¿Acaso no parece que los poetas trabajen con la única finalidad de enseñar los secretos de la pintura?»³⁷. La identificación de la pintura con la escritura favoreció, a continuación, la asociación de la pintura con los objetivos del pintor que intentara representar la naturaleza. Además, luego favoreció de manera no menos importante la poesía descriptiva y, viceversa, la pintura descriptiva, como queda atestiguado, por ejemplo, en la primera mitad del Settecento por la *Season* de Thomson, a quien se enfrentó Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) que afirmó la autonomía del medio poético de la *écfrasis* (*Laocoonte*, XVI, 20). Debe recordarse, sin embargo, que Leonardo ya había comprendido, medio siglo antes, que la pintura era más significativa que una descripción literaria y que el pintor era «él único en considerar lo que ve y hablar consigo mismo eligiendo las partes más excelentes de la especie todo cuanto ve» (*Tratatto* II, 55).

En el Cinquecento la *écfrasis* alcanza gran importancia y de ella hacen abundante uso filósofos, literatos, artistas y teóricos del arte. Aretino, por ejemplo, utiliza este aspecto retórico distinguiéndose, sin embargo, de los modelos antiguos, como puede verse en la carta enviada en 1531 al conde Maximiano Stampa, en la que describe la pintura perdida de *Juan el Bautista* de Tiziano³⁸. De una manera mucho más explícita se manifiesta esta atención suya en la famosa carta en la que habla de la *Anunciación* de Tiziano, en la que hace referencia

³⁷ R. W. Lee, 'Ut pictura poësis'. *La teoría humanística de la pintura*, Madrid, Cátedra, 1982, trad. de Consuelo Luca de Tena.

³⁸ N. E. Land, *Ekphrasis and Imagination: some observations on Pietro Aretino's Art Criticism*, en «Art Bulletin», LVIII, 1986, pp.201-217.

no sólo al gesto de reverencia del Arcángel Gabriel, sino también a la celestial majestad de la Virgen, así como a la percepción del sonido emitido por la criatura celestial en el momento en que pronuncia la palabra 'Ave'. Aretino sugiere escuchar también el batir de las alas del ángel y comenta, además, el color que emana del lirio representado en la obra. La interpretación psicológica del tema representado no se desprende, como se ha afirmado alguna vez, de la tradición ecfrástica. Libanio (siglo IV d. C.)³⁹, describiendo un cuadro que estaba en una casa del Consejo de Antioquía, no sólo resalta que el tema rural era una representación de un esbozo de la realidad, sino también que las imágenes allí representadas parecían respirar vida emitiendo sonidos. El vaquero, por ejemplo, no sólo sostenía las riendas y empuñaba una vara, gestos y sonidos fácilmente interpretables para guiar los bueyes, sino que «alzaba la voz» y hablaba a los bueyes con «palabras de ánimo». La descripción de la pintura por parte de Libanio, rica en *parerga* (casas de campesinos, árboles, un carro, y algunos muchachos), como ha observado Baxandall «no nos permite reproducir el cuadro, puesto que no sólo falta la disposición de todos estos elementos, las referencias, es decir, si están puestos a la derecha o a la izquierda, sino también las relaciones espaciales, la perspectiva e, incluso, las gamas cromáticas que caracterizan el 'dictus'»⁴⁰. Este uso en la descripción de lo inmaterial era bastante corriente, baste pensar en las *Imagines* de Filóstrato (siglo II d. C.). Aquí, al hablar de los amorcillos, se interroga sobre la fragancia de los olores que llegan desde el jardín⁴¹. Los sentidos no son sólo estimulados por la memoria de los colores, sino también por

³⁹ Libanii *Opera*, VIII, edición de R. Foerster, Leipzig, Teubner, 1915, pp. 465-468.

⁴⁰ M. Baxandall, *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume Distr. 1989, trad. de Carmen Bernárdez.

⁴¹ *Imagines*, I, 6.

la de las flores. Más todavía: aguzando la vista sobre la descripción del jardín, la obra de Filóstrato evoca la llegada de las esencias de hierbas y flores. Es el momento para subrayar que las *Imagines* de Filóstrato se conocen en Italia desde la mitad del siglo XV. Impresas junto a Luciano en Venecia, en 1503, fueron posteriormente traducidas y publicadas en italiano por Isabel d'Este. La circulación de este escrito desencadenó una auténtica carrera de encargos de estos temas entre los principales representantes de las familias ilustres italianas. El éxito, por lo demás estaba asegurado también por la variedad de los temas. La prosa suscitaba, efectivamente, recuerdos visuales y olfativos que excitaban los sentidos:

Mira los Amores que están recogiendo manzanas: no te asombres por el hecho de que haya tantos. Son hijos de las Ninfas y gobiernan sobre todo el género humano [...]. ¿Notas la fragancia que se eleva desde el jardín o es que tu olfato ha desaparecido? Prepara, al menos, el oído y así, gracias a mis palabras te llegará también el perfume de las manzanas⁴².

Los temas mitológicos tuvieron gran fortuna, La misma Isabel y su hermano Alfonso mandaron realizar, como es sabido, el *Combattimento di Amore e Castità* (París, Louvre), por no hablar de *Hércules y los pigmeos* (Graz, Steiermart, Landesmuseum). Naturalmente, la lista de los temas rescatados por Filóstrato se alargaría si fuéramos más allá de la línea de los años cuarenta del Cinquecento.

⁴² Filóstrato, *Imagini*, Introducción de F. Fanizza, Lecce, Argo, 1998, p. 57. [Edición en castellano, Filóstrato el viejo y otros, *Imágenes: descripciones*, Madrid, Siruela, 1993, trad. L.A. de Cuenca y M. A. Elvira.]

servicio de los hombres, y se demora en ponderar la importancia de bueyes, mulos, asnos, etc. [...] Manetti no descuidó amplificar el concepto («Nostrī equi, nostrī muli, nostrī asini, nostrī boves...»), ni tampoco, a la manera de un *hexaemeron* patrístico, casarlo con los Salmos («Omnia subiecisti sub pedibus eius: oves et boves universas...»). Pues ni Cicerón, ni Manetti, ni tantos más vacilaron en alinear entre las glorias humanas, igual los bueyes y los mulos que el descubrimiento de las disciplinas merced al entendimiento y a la palabra.

En esa dirección, claro está, avanza Maldonado al proclamar: «En sólo dos cosas aventajamos los mortales a las bestias: en la razón y en el lenguaje»; por ende, vivir sin disciplinas equivale a no ser ya hombre, «*humanitatem... renunciare*». ¿Quiénes sino los sabios han frustrado el intento de Lutero de dividir a la sociedad cristiana? ¿Qué sino la barbarie y la escasa erudición, mezclando sagrado y profano, ha sido la causa de todas las herejías? Combatir las letras por culpa de los errores de unos pocos letrados es tan estúpido como atacar la teología por culpa de unos cuantos teólogos viciosos: el mal se halla en las flaquezas del estudioso, no en la materia de estudio. De hecho, darse a las letras supone seguir la mejor parte de la propia naturaleza... Porque las letras no simplemente ornan, pulen y dan lustre, no simplemente separan de las fieras, antes bien constituyen la verdadera piedra de toque del ser hombres: «Jóvenes ya formados o por formar: que nadie, nadie, os lo suplico, os borre la convicción y la certeza de que *las letras son la única prueba de que se es verdaderamente hombre*» («Rogo vos atque obsecro, iuvenes eruditi ac erudiendi, ut hanc opinionem et veram sententiam nemo vobis eradicet, *litteras esse solas ... quae homines esse vere convincant*»). La afirmación sintetiza la principal zona de coincidencia de la *dignitas hominis* y los *studia humanitatis*, de un viejo ideal del hombre y la revolución pedagógica que propuso y a veces logró el humanismo.

✱
FERNANDO LÁZARO CARRETER

IMITACIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA POÉTICA RENACENTISTA

Nadie ponía en duda la necesidad de imitar. Al poeta podía servirle de modelo la Naturaleza misma, pero otra vía tan fecunda y más segura era la de imitar a los grandes maestros que la habían interpretado con sublimidad. El deseo de inventar sin modelo resultaba peligroso: «Se adunque l'artificio del scrivere consiste somnamente nella imitatione, come nel vero consiste, è necessario che, volendo far profitto, habbiamo maestri eccellentissimi ... Coloro che ... ci propongono le compositioni di proprio ingegno ci ponno fare grandissimo danno», escribía Marco Antonio Flaminio a Luigi Calmo. Por otra parte, los antiguos habían propuesto y habían practicado ellos mismos dicho método. La imagen aristofanesca de la abeja que, libando en múltiples flores, elabora su propia miel, se repite insistentemente entre los latinos: Lucrecio, con versos que recordará Poliziano; Horacio, confesando proceder como ella para componer sus «operosa carmina»; Séneca: «Hemos de imitar, dicen, a las abejas». Este último formula, incluso, un procedimiento: conviene coleccionar cuanto resulte atractivo en las lecturas, y tratar luego de dar a lo recogido un único sabor. Otra imagen suya: la digestión de alimentos diversos, «de suerte que, de muchas, resulte una sola cosa». Así debe proceder el espíritu, celando aquello de que se ha nutrido, y mostrando únicamente lo que ya ha convertido en sangre propia. ¿Hay riesgo con ello de que el imitador sea descalificado porque se descubre la imitación? No, si la ha practicado bien —responde Séneca—, si un espíritu vigoroso ha sabido fundir en un solo tono las voces que ha escuchado: «Tal quiero que sea nuestro espíritu: pleno de muchas artes, de muchos preceptos, de ejemplos de muchas épocas, pero todo orientado a la unidad».

Los humanistas hicieron fervientemente suya esta doctrina, bajo

la égida de Petrarca, que, a su vez, se había acogido al pensamiento de Séneca. En la invención —amonestaba a Tommaso da Messina—, procedase como las abejas, que combinando néctares florales producen cera y miel. Por supuesto, sería mejor que el escritor emulara a los gusanos que segregan seda de sus vísceras, creando con sólo su ingenio los conceptos y el estilo; pero ello no está al alcance de cualquiera: «a ninguno ... o a poquísimos le es dado». La norma senequista, convalidada por Petrarca, se constituyó en centro de la poética renacentista. Hubo, claro es, disidentes: sí, entre los clásicos, algunos fueron modelos que otros imitaron, ¿por qué no fijarse en ellos sólo, por qué no atenerse a los indiscutibles maestros, Cicerón, Virgilio y Horacio entre todos? Poliziano reaccionó vigorosamente contra tal sistema poético (y oratorio), que jamás permitiría exceder al dechado. De ahí su defensa de Estacio como Africo, y de Quintiliano como guía de la elocuencia. En su oración sobre estos *minores*, se leen palabras terminantes: siendo máximo vicio querer imitar a uno solo, no constituye exralimitación proponer como modelos a cuantos lo merezcan, tomando lo útil de donde convenga, como dice Lucrecio: al igual que las abejas liban por doquier en los prados floridos, por doquier debemos nutrirnos de dichos áureos.

Pero aún alcanzó mayor resonancia en Europa su epístola al pío ciceroniano Paolo Cortese, que le había dado a leer una colección de cartas en las cuales creía ver reproducido fielmente el estilo del gran orador romano. Poliziano se las devuelve indignado por haberle hecho perder el tiempo. Él cree más respetable el aspecto del toro o del león que el de la mona, aunque ésta se parezca más al hombre. Y truena contra quienes componen imitando así: son como loros, carecen de fuerza, de vida, de energía, «iacent, dormiunt, stertunt». Si alguien le advierte a él que no se expresa como Cicerón, contesta orgulloso: «Non enim sum Cicero; me tamen, ut opinor, exprimo» [‘No soy Cicerón; es a mí mismo, pienso, a quien expreso’]. En esta celebrísima carta se contiene, tal vez como en ningún otro texto humanístico, el más claro y sencillo razonamiento sobre las virtudes de la imitación compuesta. Cuando el poeta fija su admiración en uno sólo, cuando su ideal es acercarse a él, nunca logrará ponerse a su altura. Nadie puede correr con más velocidad que otro si ha de ir pisando sus huellas. Hay que leer profundamente a Cicerón, sí, pero «cum bonis aliis», con otros muchos que son sus paraiguales. Sólo entonces, dice a Cortese, si tu pecho está repleto de lecturas, te

será posible componer algo que sea verdaderamente tuyo, algo en que sólo estés tú. Los consejos de Poliziano —algunos semejantes recibieron los Pisones— tratan, pues, de proteger la personalidad, que se desvanece al ser invadida por una única devoción. (No de otro modo un gran humanista contemporáneo, T. S. Eliot, defiende la lectura múltiple para el desarrollo del individuo y la defensa de su propio juicio. Casi a cinco siglos de distancia, sorprende la similitud de sus razonamientos.)

La discusión se reanimó, también con amplia audiencia, en el siglo XVI, a raíz del *Ciceronianus* de Erasmo, fiel a Séneca, y de la sonada polémica que mantuvieron, entre 1512 y 1513, Gian Francesco Pico, sobrino del polígrafo, y Pietro Bembo. Fue éste quien disintió de la imitación compuesta, por cuanto, según él, mide a todos los antiguos con el mismo rasero, y subvierte el orden de su indiscutible jerarquía. No son «todos los buenos» quienes deben ser imitados, como sostenía Pico, pues «sí, entre los tenidos por tales, uno, con mucho, es el mejor y más excelente de todos» ¿por qué no ha de ser él, y sólo él, el modelo?

La imitación compuesta ofrecía el riesgo previsto por Séneca: la de que resultara un zurcido inhábil. Una simple taracea es fácil de urdir para disimular la carencia de fuerzas propias. Pero si lo ajeno, forzosamente disperso al ser múltiple, se vertebra y refunde en un organismo único, y si en éste resplandece el espíritu del escritor, nadie podrá negarle el dictado de original. Pico della Mirandola, halagando a Lorenzo de Médicis, le confiesa haber reconocido en una obra suya ciertas sentencias platónicas y aristotélicas, pero tan transformadas, «que parecen tuyas y no tuyas». Por otra parte, el método impone otra condición inexcusable: el escritor ha de tener bien nutrida su memoria de versos y prosas que le hayan impresionado por su verdad o su hermosura. El ideal del humanista aparece en el retrato que, puesto en labios de Coluccio Salutati, hace Leonardo Bruni de Luigi Marsili en el primer libro de su diálogo *Ad Petrum Paulum Histrum* (1401). Tenía presente, dice, no sólo cuanto se refiere a la religión, sino cuanto atañe a las cosas gentiles. Siempre aducía las opiniones de Cicerón, Virgilio, Séneca «aliosque veteres»; y no se limitaba a las sentencias, sino que reproducía exactamente sus palabras, de tal manera que no parecían ajenas, sino creadas por él. Y añade: «podría haber recordado a muchos otros capaces de lo mismo». Sí, eran muchos los capaces de proezas así, antes, entonces

y después: cuantos aspiraban a la palma de poetas y oradores. Al principio, en Italia; después, en toda Europa: un temprano humanista nuestro, el valenciano Juan Ángel González, remata su *Sylva de laudibus poeseos* (1525) con un exhorto característico: «Disce puer vatum carmina, disce senex» [‘los versos de los poetas, apréndelos de niño, apréndelos de viejo’].

Ni que decir tiene que la poesía en vulgar, con los ejemplos de Dante y de Petrarca, entró por la vía de la imitación compuesta. Y no sólo los antiguos fueron beneficiados, sino, en la práctica, también los modernos. Ello no siempre mereció la aprobación de los sabios, pero halló por fin sanción docta favorable en las *Prose de Bembo*. [...] Esta fue, pues, la doctrina común en todas partes donde triunfó el Renacimiento, y una comprensión profunda de nuestra lírica del Siglo de Oro —ideal aún remoto— sólo podrá alcanzarse a partir de un trabajo filológico que restaure el prestigio de la investigación de fuentes. Se trata de actuar con el mismo espíritu con que procedieron los humanistas en el comentario de los poetas. No puede haber duda de que en su esfuerzo por descubrir influencias, traducciones o adaptaciones había un componente de autocomplacencia: hallarlas en el escritor admirado representaba descubrirle un secreto, hombrarse con él, atraerse parte de su prestigio. Pero había también el noble intento de entender y de glorificar. Herrera, en trance de ilustrar a Garcilaso, escribe: «Deseo que sea esta mi intención bien acogida de los que saben; y que se persuadan a creer que la honra de la nación y la nobleza y excelencia del escritor presente me obligaron a publicar estas rudezas de mi ingenio». Esas rudezas eran, ya se sabe, en su mayor parte, un rastreo por antiguos y modernos, para exhibir la propia cultura, claro, pero sobre todo la cultura del toledano. [...]

Para los renacentistas, las fuentes eran de dominio público, que podían hacer privado mediante un golpe de genio sí, renunciando a la fiel sumisión, se salían del círculo mostrenco que dichas fuentes delimitaban. [...] Un poeta grande suele serlo también como inventor o difusor de diseños retóricos [es decir, secuencias de ciertos rasgos característicos, normalmente gramaticales, que articulan el fluir del discurso poético]; él mismo puede reiterar los que acuñó: es el caso de Petrarca, por ejemplo, cuyo arranque similar promueve movimientos discursivos bastante análogos en muchos sonetos:

Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni...
 Quand'io son tutto volto in quella parte...
 Quand'io movo i sospiri a chiamar voi...

Garcilaso tuvo muy en cuenta ese comienzo al componer el soneto I x («Cuando me paro a contemplar mi estado...»); su filiación petrarquista queda más sólidamente garantizada por él que por las dudosas afinidades temáticas hasta ahora señaladas con el *Canzoniere*. [...]

El escritor de aquella edad, educado en la doctrina que consagró el humanismo, sitúa la imitación en el centro de su actividad. La originalidad absoluta constituye un ideal remoto que no se niega, pero tampoco se postula exigentemente: es privilegio concedido a poquísimos, y existe, además, la posibilidad de alcanzarla con el método imitativo. La imagen del gusano de seda, que elabora sacándolos de sí sus hilos, atrae; pero se presenta como más segura la de la abeja, que es capaz de fabricar su dulce secreción libando el néctar de diversas flores. En los bordes del método, amenazándolo siempre, está la posibilidad de que el escritor se limite a acarrear material ajeno, almacenándolo sin elaboración. A la imagen de la abeja, tan persuasiva, Lorenzo Valla oponía, en el prefacio al cuarto libro de sus *Elegantiae* (1471), otra como vitanda: la de las hormigas, «que esconden en sus nidos los granos robados al vecino»; y añadía: por lo que a mí respecta, prefiero ser abeja.

El poeta, el verdadero poeta, ha de sentir él. Unas veces, la lectura le provocará un deseo de escribir, porque percibe una real homología entre el autor que lee y el estado de su espíritu. Otras, ante una emoción que sacude su alma, busca en sus recuerdos de lector aquellos pasos que, en un antiguo —o moderno— bueno y a ser posible óptimo, permitan expresarla. Pero, si se limita a él, si se encierra en el cuadro que trazó, ningún esfuerzo le permitirá superarlo. La imitación de uno solo no pasaría de mero ejercicio escolar; de ahí, la necesidad de acudir a varios que, bien asimilados, transformados y reducidos a unidad, es decir, convertidos al sentimiento personal que impulsa a la escritura, permite no identificarse con ninguno y, si se triunfa en el empeño, obtener un resultado patentemente original. Urgido el poeta en su alma para escribir, no se dirige, pues, directamente a la expresión de su sentimiento, sino que da un rodeo por su memoria, bien abastecida de lecturas, de temas, conceptos y hasta *iuncturae* verbales, que pueden servirle en

aque!, en cualquier momento. No está excluido que, conforme Séneca recomendaba, los escritores construyeran su propio archivo de lugares recordables, perfectamente clasificados [...]: algunas compilaciones, como las muy conocidas de Ravisio Textor, no tenían otra finalidad que sistematizar un repertorio útil para la imitación. No son enciclopedias para descifrar tanto como recetas ordenadas para cifrar, para componer, que los grandes (pero ¿lo hacían siempre?) tenían que desechar.

En cuanto a la práctica misma de la imitación, debió diferenciar a unos poemas y a unos poetas de otros. Fray Luis, en la oda a Grial *Recoge ya en el seno...*, para lamentar la imposibilidad de aplicarse a la poesía cuando el tiempo lo exige, se acuerda de un *epigramma* de Poliziano que exalta los beneficios de la estación fría; y mantiene la línea fundamental de su diseño, articulada sobre el sintagma «*iam + indicativo*» y la sucesión de las personas gramaticales, [según un esquema de Horacio]. Pero no olvida que Tasso se había valido de un expediente parecido —un cuadro estacional, si bien de primavera— como preámbulo para exhortar a Capilupo; y, muy probablemente conforme a ese modelo, cambia la invitación que Poliziano dirigía a sus alumnos. Sin embargo, dado que su situación no tiene parangón con la de tales autores, y sí con la de Ovidio perseguido y privado de paz para escribir, es a éste, a su desaliento pónico, al que acude para rematar su discurso. No es eso sólo. El tono melancólico y abatido del poema excluye la referencia a los gozos otoñales de los campesinos, que Poliziano había recibido de Virgilio. A cambio, va incorporando saberes más o menos comunes, junto con otros más exigentes. Así, la extraña presentación de la grulla, que lo acredita de culto; sintagmas griegos —«el yugo al cuello atados»—; alusiones insólitas: Febo dictando...; rasgos no inventados, pero sí recónditos. Y, puesto que exhorta a un poeta, no olvida un par de cuestiones que debatían los humanistas, y ante las que toma postura: las renunciadas del escritor y la posibilidad de igualar o exceder a los antiguos. Se ha posado en múltiples flores, y ha fabricado un producto de gusto único, mediante una elaboración personalísima, en el cual resaltan el reparto del material en sectores tripartitos y equilibrados; el trazado del cuadro otoñal sin agentes humanos (lo cual permite un emotivo contraste con la entrada del *nos* en la estrofa cuarta —contraste inexistente en Poliziano—, y la reducción al *yo* de la soledad y el desamparo en la última); y un

acento de sinceridad, de autenticidad, revelador de que el sentimiento ha precedido a la búsqueda de los materiales, y no al revés.

Este sistema de la oda a Grial lo aplica fray Luis en varios poemas; no podría asegurar aún que en todos. Ni que lo adopten todos los líricos que compusieron en el siglo XVI, los cuales emplearon quizás otros procedimientos. Importa describir éstos con pormenor si queremos que el concepto historiográfico «poesía renacentista» adquiera alguna profundidad. Entre otras cosas, hay que saber quiénes fueron, y cómo, gusanos de seda, abejas y hormigas.