

940.21
B959e.E
C.1

2001/06

Proyecto A1 SOC 05/23-2 Prof. Bernarnda Uaregola

PETER BURKE

EL RENACIMIENTO
EUROPEO

CENTROS Y PERIFERIAS

Traducción castellana de
MAGDALENA CHOCANO MENA

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
BIBLIOTECA EUGENIO PEREIRA SALAS

CRÍTICA
BARCELONA

R. 15-822

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

Título original:
THE EUROPEAN RENAISSANCE
Centres and peripheries

Fotocomposición: Víctor Igual, S.L.
Diseño de la colección: Joan Batallé
Ilustración de la cubierta: Antonello da Messina, *San Jerónimo en su estudio*, c. 1418,
National Gallery, Londres
© 1998: Peter Burke
© 2000 de la traducción castellana para España y América:
EDITORIAL CÁFRICA, S.L., Còrsega, 270, 08008 Barcelona
© C. H. Beck, Wilhelmstrasse 9, Munich
© Basil Blackwell, 108, Cowley Road, Oxford
© Laterza, via di Villa Sacchetti, 17, Roma, y via Sparano, 162, Bari
© Éditions du Seuil, 27 rue Jacob, Paris
ISBN: 84-8432-037-5
Depósito legal: B. 2.363-2000
Impreso en España
2000.—HUROPE, S.L., Lima, 3 bis, 08080 Barcelona

A Maria Lúcia

On n'a pas encore écrit, ni même tenté d'écrire, pas à pas, l'histoire complète de la diffusion des biens culturels à partir de l'Italie qui éclairerait dons et transferts d'une part, acceptations, adoptions, adaptations et refus d'autre.

FERNAND BRAUDEL

Agradecimientos

ESTOY EN DEUDA CON JACQUES LE GOFF POR haberme sugerido que escribiera este libro y por ofrecerle un lugar en la colección que dirige; con la Biblioteca del Warburg Institute, concebida para contribuir a la investigación interdisciplinaria en este campo; con los investigadores del Renacimiento de toda Europa por los debates, referencias, regalos de libros, artículos y fotocopias, y con mi esposa Maria Lúcia Pallares-Burke, por ayudarme a formular estas ideas.

PETER BURKE
Marzo de 1998

Introducción: para situar el Renacimiento

¿CÓMO PODRÍAMOS JUSTIFICAR OTRO LIBRO MÁS SOBRE el Renacimiento? La razón más evidente para un nuevo estudio es la continua investigación del tema. En realidad, quizá nunca haya habido tantas personas escribiendo sobre diferentes aspectos del Renacimiento como hoy en día. Todo este trabajo equivale (o debería equivaler) a una nueva interpretación. Sin embargo, es hasta cierto punto una ironía que la misma abundancia de la investigación, publicada en multitud de revistas especializadas, haga que una síntesis general sea mucho más difícil. Si pudieran levantarse de sus tumbas los artistas, escritores y eruditos del período seguramente se asombrarían al descubrir que el movimiento en el cual participaron en vida ha sido fragmentado y dividido en monografías sobre diferentes áreas y disciplinas tales como la historia de la arquitectura, la historia de la filosofía, la historia de la literatura francesa y así sucesivamente. Al escribir sobre la importancia del «hombre del Renacimiento», muchos especialistas evitan la universalidad como si de la peste se tratara.

Aunque el autor es muy consciente de las limitaciones de sus conocimientos, en este libro intenta deliberadamente plantear una perspectiva total poniendo el acento en el Renacimiento como movimiento antes que como episodio o período. No es ésta una historia general de Europa entre 1330 y 1630. Ni siquiera es una historia cultural de Europa en la época en que la Reforma (protestante) y la Contrarreforma (católica) afectaron probablemente a la existencia de un mayor número de personas de forma más profunda que el Renacimiento. Es una historia de un movimiento cultural que —simplificando de forma muy tosca— podemos decir que se inició con Petrarca y concluyó con Descartes.

Aunque este movimiento implicó innovación tanto como «renovación», el tema central que guía este libro a través del laberinto de detalles será el entusiasmo por la Antigüedad así como la recuperación, la recepción y la transformación de la tradición clásica. Mientras la cultura contemporánea valora la novedad casi por encima de todas las cosas, aun los principales innovado-

res del Renacimiento presentaron —y con frecuencia percibieron— sus invenciones y descubrimientos como un retorno a las tradiciones de la Antigüedad después del largo paréntesis de lo que fueron los primeros en llamar la Edad «Media».

Este énfasis en la recuperación de la Antigüedad es tradicional. Jacob Burckhardt, el gran historiador suizo cuya visión del Renacimiento sigue siendo relevante, sostuvo que no fue sólo la recuperación de la Antigüedad sino su combinación con el «espíritu» italiano, como él lo llamaba, lo que dio fundamento al Renacimiento.¹ Pese a ello, muchos estudiosos posteriores han preferido concentrar su atención en la recuperación de lo clásico, que es más fácil de definir, e incluso de reconocer, que el espíritu italiano, y yo seguiré su ejemplo. En otros aspectos (dos en particular) me apartaré de la tradición.

En primer lugar se hará un intento de disociar al Renacimiento de la modernidad. Según Burckhardt, que escribía a mediados del siglo XIX, la importancia de este movimiento en la historia europea fue la de haber sido el origen de lo moderno. En su pintoresco lenguaje decimonónico, decía que el italiano era «el primogénito de los hijos de la Europa moderna». Los signos de esta modernidad englobaban una idea del estado como «obra de arte», «el sentido moderno de la fama», «el descubrimiento del mundo y del hombre», y sobre todo por lo que llamó «el desarrollo del individuo».

No es fácil estar de acuerdo hoy con estas ideas. Por una razón: la ruptura con el pasado reciente parece ahora mucho menos terminante de lo que aseguraban los artistas y eruditos de los siglos XVI y XVII. En cualquier caso, incluso si eran «posmedievales» a sabiendas, estos eruditos y artistas no eran «modernos» en el sentido de asemejarse a sus sucesores de los siglos XIX y XX. Burckhardt sin duda subestimaba la distancia cultural entre su época y la del Renacimiento. Desde su punto de vista la distancia o, para ser más preciso, la divergencia entre la cultura renacentista y la cultura contemporánea se ha vuelto mucho más visible, pese al continuo interés en Leonardo, Montaigne, Cervantes, Shakespeare y otras descolantes figuras de aquella época (véase *infra*, p. 202). Por lo tanto un propósito de este libro es reexaminar el lugar del Renacimiento en la historia europea y aun en la historia universal, adhiriéndose a la crítica de lo que algunas veces se ha llamado el «gran relato» del surgimiento de la civilización occidental: una narración triunfalista de las realizaciones occidentales desde los griegos en adelante, en la cual el Renacimiento es un eslabón de la cadena que engarza la Reforma, la revolución científica, la Ilustración, la revolución industrial, etc.²

En contraste con su posición tradicional en el centro del escenario, el Renacimiento que se presenta aquí está «descentrado».³ En efecto, mi objetivo es considerar la cultura de Europa occidental como una cultura entre otras que coexistía e interactuaba con sus vecinas, principalmente con Bizancio y el islam, las cuales tuvieron también sus propios «renacimientos» de la An-

tigüedad griega y romana. Sobra decir que la propia cultura occidental fue plural antes que singular, al incluir culturas minoritarias como la de los judíos, muchos de los cuales participaron en el Renacimiento en Italia y en otros lugares.⁴ Por regla general los historiadores del Renacimiento han prestado poca atención y han dado poquísimo espacio a la contribución de los árabes y de los judíos al movimiento, se trate de León Hebreo (por poner un ejemplo), llamado también Judah Abravanel, o de León el Africano, llamado también Hasan al-Wazzân (véase *infra*, pp. 178 y 183).

Dos textos que atrajeron el interés de los humanistas del Renacimiento fueron la *Picatrix* y el *Zohar*. La *Picatrix* era un manual árabe de magia del siglo XII, y el *Zohar* un tratado hebreo de misticismo del siglo XIII. La embriagadora mezcla de platonismo y magia que tanto entusiasmó a Marsilio Ficino y a su círculo en Florencia (véase p. 40) tiene un paralelo en las ideas del estudioso árabe Suhrawardi, ejecutado en 1191 por desviaciones de la ortodoxia musulmana. En este punto, el ideal académico musulmán de *adab*, que conjugaba la literatura con la educación, no está muy lejos del ideal renacentista de *humanitas*.⁵

Los arquitectos y artistas también aprendieron del mundo islámico. El diseño de los hospitales del siglo XV de Florencia y Milán tomó prestado directa o indirectamente el diseño de los hospitales de Damasco y El Cairo.⁶ El orfebre Benvenuto Cellini admiraba y emulaba la decoración «arabesca» de las dagas turcas, una forma de decoración que también puede hallarse tanto en las encuadernaciones como en las páginas de los libros franceses e italianos del siglo XVI.⁷

Resultado del afán de descentrar el Renacimiento occidental es un enfoque que podríamos definir como «antropológico». Si nosotros, los habitantes de la Tierra del tercer milenio, hemos de comprender la cultura en que este movimiento se desarrolló, haríamos bien en no identificarnos fácilmente con él. La idea misma de un movimiento para resucitar la cultura de un pasado remoto se nos ha hecho extraña, ya que contradice las ideas de progreso y modernidad que todavía se dan ampliamente por sentadas pese a las numerosas críticas recientes. Al menos —ya que hay grados de otredad— deberíamos ver la cultura del Renacimiento como una cultura semiextranjera, que no sólo es ya remota sino que va haciéndose más extraña cada año; por lo tanto en las siguientes páginas se intenta hacer explícito lo que suele ser implícito: los presupuestos comunes en el período, los modos dominantes de pensamiento o las «mentalidades».

En segundo lugar, en este libro, como en las demás obras de esta colección, el énfasis recae en Europa en su conjunto. Es muy fácil encontrar historias de la cultura europea durante el período del Renacimiento.⁸ También es fácil encontrar estudios del Renacimiento o de aspectos del mismo, en diferentes países europeos. Lo que falta, pese a su notoria necesidad, es un estudio del movimiento en toda Europa. Incluso los estudios generales del Re-

nacimiento se han limitado con frecuencia a Europa occidental, pese a la importancia del arte y el humanismo renacentista en Hungría y Polonia.

Un tema recurrente en las páginas siguientes será la importancia de la circulación de textos y de imágenes pero también la circulación de personas. Fueron de particular relevancia cuatro experiencias de diáspora. En primer lugar, la de los griegos. Uno de los mitos más célebres del Renacimiento atribuye la renovación del saber a los refugiados griegos que vinieron a Occidente después de la caída de Constantinopla en 1543.⁹ Como mito de orígenes es poco convincente. Pese a ello, los sabios griegos que comenzaron a llegar a Occidente casi a los inicios del siglo xv realizaron una importante contribución a los estudios humanísticos, y los cajistas griegos fueron asimismo indispensables para la impresión de Homero, Platón y otros textos clásicos en su lengua original. Los artistas griegos, en cambio, no se trasladaron con frecuencia hacia Occidente, pero uno de ellos fue famoso en Italia y España: El Greco. En segundo lugar, tenemos la diáspora italiana de artistas y humanistas, sin descuidar a los comerciantes establecidos en Lyon, Amberes y otras ciudades cuyo interés en el arte y la literatura de su nativa Italia contribuyó a que sus vecinos les prestaran atención.¹⁰ En tercer lugar, hay que referirse a los alemanes, especialmente a los impresores, aunque el papel de los artistas alemanes en Europa (desde Inglaterra hasta Polonia) no debería ser olvidado. Por último estuvieron los artistas provenientes de los Países Bajos, sobre todo pintores y escultores, especialmente activos en los países bálticos (véase *infra*, p. 96).¹¹

Debería estar claro que la difusión del estilo clásico y clasicista fuera de Italia fue una empresa europea colectiva de intercambio cultural.¹² Para dar un ejemplo de insólita complejidad: los albañiles franceses introdujeron motivos italianizantes en la arquitectura escocesa en Linlithgow. Este modelo escocés a su vez inspiró los palacios daneses, que fueron construidos por artesanos de los Países Bajos.¹³ En el caso de la ornamentación de los edificios y los muebles, como veremos más adelante (p. 154), los grotescos romanos se combinaron con arabescos españoles (y turcos) y la ornamentación de filetes procedente de los Países Bajos para crear un estilo internacional.

Una consecuencia trascendental de la decisión de considerar el Renacimiento en un ámbito paneuropeo es el énfasis en la «recepción», en el sentido de proceso activo de asimilación y transformación, en oposición a la simple difusión de ideas clásicas o italianas. La preocupación por la recepción lleva a su vez a centrarse en los contextos, las redes y los espacios donde estas nuevas formas son debatidas y adaptadas, así como en la periferia de Europa, el Renacimiento tardío, y finalmente en lo que podría llamarse la «cotidianización» o la incorporación del Renacimiento en el ámbito doméstico, en otras palabras, su gradual penetración de la vida diaria.

La recepción

El relato tradicional del Renacimiento fuera de Italia no sólo utiliza ciertas metáforas o modelos recurrentes, sino que también es modelado por ellos. Por ejemplo, se plantea el modelo del impacto en el cual el movimiento «penetra» en una región tras otra. Además se ha propuesto el modelo epidémico según el cual distintas partes de Europa «atrapan» el Renacimiento por una especie de «contagio». También tenemos el modelo comercial de «préstamos», deudas, exportaciones e importaciones (algunas literales, como en el caso de las pinturas y los libros, otras metafóricas, como en el caso de las ideas). Más generalizado es el modelo hidráulico que presenta el movimiento en términos de «difusión», influencia, canales y absorción.

No será sencillo evitar estas metáforas por completo en las páginas que siguen. El modelo básico que se empleará aquí, sin embargo, es el de la «recepción» de nuevas formas de la cultura italiana y de la Antigüedad clásica por intermedio de Italia. Miguel Ángel y Maquiavelo, por ejemplo, «recibieron» los mensajes de la Antigüedad de una forma creativa, transformando aquello de lo que se apropiaban. Los lectores y los espectadores a su vez trataron sus mensajes de manera semejante. Este libro no atenderá tanto a las intenciones de Miguel Ángel, Maquiavelo y otras figuras principales como a los modos en que las obras que crearon fueron interpretadas en el momento, especialmente fuera de Italia. Acentuaremos las diferencias existentes en la receptividad en diferentes generaciones, regiones y grupos sociales.

El concepto de recepción, sin embargo, es más ambiguo de lo que parece a primera vista. En el siglo xix, los estudiosos del derecho escribían sobre la recepción del derecho romano en Alemania, y algunos historiadores culturales como Gustav Bauch ya examinaban la recepción del Renacimiento.¹⁴ La recepción era el opuesto complementario de la tradición; ésta era un proceso de transmisión, aquélla, de incorporación. Más o menos se presuponía que lo que se recibía era lo mismo que se daba, no sólo en el caso de los objetos materiales, sino también de los bienes inmateriales como las ideas.

En cambio, los teóricos contemporáneos de la recepción creen que lo que se transmite necesariamente cambia en el mismo proceso de transmisión. Siguiendo a los filósofos escolásticos (sea conscientemente o no), sostienen que «cualquier cosa que se recibe, se recibe según el modo del receptor» (*Quidquid recipitur, ad modum recipientis recipitur*). Adoptan el punto de vista del receptor, no del autor original o productor, y por ello dicen relativamente poco de lo que éste podría llamar «errores» o «equivocaciones» en los textos u otros artefactos. Más bien presentan la recepción o el consumo como una forma de producción por sí misma, resaltando la creatividad de los actos de apropiación, asimilación, adaptación, reacción, respuesta e incluso de rechazo.¹⁵ Tanto la tradición clásica como la italiana son consideradas de una forma ambivalente en este período. Los acercamientos a estas tradicio-

nes eran equilibrados con fases de repliegue, como el abandono del «clasicismo italianizante» de la Inglaterra isabelina detectado por un historiador actual del arte.¹⁶

Desde el punto de vista de los teóricos de la recepción, el Renacimiento creó la Antigüedad tanto como la Antigüedad creó al Renacimiento. Lo que los artistas y escritores ejecutaron no fue tanto imitación como transformación. No era quizá por accidente que dos escritores clásicos fascinados por la metamorfosis, Ovidio y Apuleyo, fueran leídos con tanto entusiasmo en ese período.

Una metáfora útil para captar mejor el proceso de recepción en este período, como en otros, es la de «bricolaje», es decir, la confección de algo nuevo a partir de fragmentos de antiguas construcciones. Algunos escritores de la época procedieron de forma semejante. El humanista holandés Justo Lipsius afirmaba en su *Política* (esencialmente una selección de pasajes de autores clásicos): «todo es mío» aunque a la vez «nada me pertenece». Robert Burton ofreció una descripción similar de su *Anatomy of Melancholy* (1621): *Omne meum, nihil meum*. Es tentador apropiarse de esta observación para definir el presente libro.

La idea de la recepción creativa tiene una historia más larga de la que sus defensores parecen creer. En el caso del Renacimiento, las transformaciones de la tradición clásica estaban ya siendo examinadas a finales del siglo XIX por Aby Warburg, un estudioso que no pertenecía al mundo académico, aunque no sólo fundó un instituto de investigación sino que creó un nuevo enfoque para la historia cultural.¹⁷ En la década de 1920, el historiador francés Lucien Febvre rechazó el concepto de préstamo porque los artistas y escritores del siglo XVI «han combinado, adaptado, trastocado», produciendo «una cosa al mismo tiempo compuesta y original».¹⁸ Cuando Fernand Braudel lamentó la ausencia de una historia completa de los que llamaba los «bienes culturales» italianos durante el Renacimiento, amplió la idea de difusión para incluir las adaptaciones y los rechazos.¹⁹ No hay manera de que un estudio tan breve como éste pueda responder al llamado de Braudel, pero el tema reaparecerá una y otra vez en las páginas que siguen.

Un notable folklorista sueco, Carl von Sydow, tomó de la botánica el término «ecotipo» para aplicarlo a la forma en que los cuentos populares desarrollaron variantes locales estables en diferentes partes de Europa, como si fueran especies que se adaptaran al suelo del país. El término es útil, en particular para el análisis de la arquitectura, un arte colectivo en el que la piedra del lugar, si no el propio terreno, contribuye a crear la forma, y será utilizado de vez en cuando en las páginas que siguen. Lo mismo se hará con la frase «traducción cultural», utilizada especialmente por los antropólogos en el sentido de hacer inteligible una cultura a otra.²⁰

Durante el mismo Renacimiento se emplearon otros términos. Los escritores discutían las ventajas y los peligros de la imitación (véase *infra*, p. 67).

La metáfora de los «injertos» italianos y los frutos franceses, utilizada por el humanista francés Blaise de Vigenère en el prefacio de su traducción de Tasso, suponía la creatividad de la recepción. Los misioneros y otros hablaban de la «adecuación» del cristianismo en los nuevos contextos, y de modo análogo el neerlandés Hans Bredeman de Vries, al escribir sobre la arquitectura, advertía la necesidad de «adecuar el arte a la situación y las necesidades del país». En su *Architecture française* (1624), el erudito y físico Louis Savot criticaba a los arquitectos de ese país por seguir el modelo italiano sin considerar que cada provincia tenía su propia manera de edificar (*sans considérer que chaque province a sa façon particulière de bastir*).

Una de las ideas o metáforas centrales en los estudios modernos de la recepción es la imagen de «retícula» o «filtro», que permite que algo pase pero no todo. Lo que se selecciona debe ser «congruente» con la cultura donde la selección se opera. En el caso del Renacimiento, necesitamos primero ser conscientes del antiguo filtro romano, puesto que los romanos no sólo adoptaron la cultura griega sino que la adaptaron a sus propias necesidades. En segundo lugar, existieron los filtros bizantino y árabe a través de los que la antigua cultura griega fue recibida en la Edad Media. En tercer lugar, está presente el filtro medieval. Un boceto del siglo XV, por ejemplo, hacía que el Partenón pareciera un poco gótico. En cuarto lugar, tenemos el filtro italiano, puesto que los italianos fueron los pioneros en la recuperación y la recepción de la Antigüedad mientras que el resto de Europa a menudo la recibió a través de Italia. Sin embargo, la idea de «Italia» requiere ser desmantelada, puesto que la recuperación de la Antigüedad ocurrida en Florencia y Roma fue a su vez adaptada cuando llegó a Milán o Venecia, y más tarde estas mismas adaptaciones fueron exportadas. En el caso de la arquitectura, por ejemplo, siguiendo las rutas comerciales normales. Francia recibió la versión lombarda del Renacimiento italiano mientras que Alemania recibió la versión veneciana.

Contextos

Otro tema central en los estudios de la recepción es el del «contexto», una metáfora tomada del arte textil. Aplicada primero a las partes del texto que precedían y seguían a una determinada cita, el término gradualmente adquirió un significado más amplio para referirse a los entornos culturales, sociales o políticos del texto, la imagen, la idea, la institución, etc. «Recibir» ideas creativamente significa adaptarlas a un nuevo contexto y, más exactamente, implica participar en un doble movimiento. La primera fase es la de descontextualización, descolocación o apropiación; la segunda es de recontextualización, recolocación o cotidianización. En este último caso, necesitamos no sólo el repertorio de los objetos tomados como propios sino la lógica de su

selección y su uso en la construcción de un estilo distintivo. Los elementos clásicos e italianos fueron con frecuencia «resituados», esto es, dotados de un nuevo significado. Una y otra vez encontramos casos de lo que podríamos denominar «bricolaje», sincretismo o hibridización, en otras palabras: la combinación de lo cristiano y lo pagano, de lo gótico y lo clásico, fuese esta combinación el resultado de una búsqueda consciente de un artista determinado o el resultado de una comprensión equívoca del texto o de la imagen original.²¹ No hay términos que no sean problemáticos o discutibles en este campo intelectual, pero en el resto de este estudio se hará un esfuerzo por reservar el término «sincretismo» para los intentos conscientes de armonizar elementos de las diferentes culturas (como Ficino hizo en el caso del platonismo y el cristianismo), dejando el término «hibridación» como un concepto más vago para referirse a una variedad de interacciones entre las culturas. Un estudio de la recepción europea del Renacimiento debe preocuparse por el modo en que los contemporáneos interpretaron la Antigüedad y cómo entendieron Italia. Sus actitudes no eran siempre entusiastas, como veremos (véase *infra*, pp. 150-152). Muchas personas detestaban las llamadas «modas» italianas, especialmente el «remedo» de las maneras italianas (otra metáfora más para la imitación). Otros rechazaban la Grecia y la Roma antiguas por haber sido paganas. Incluso los más declarados admiradores de Italia y de los clásicos a veces expresaban una cierta ambivalencia. La relación entre los artistas y escritores europeos y el modelo clásico y el italiano tenía visos de una relación de amor-odio, en que se mezclaba la admiración con la envidia. Las divergencias frente a los modelos eran a veces el resultado del deseo de superarlos, o al menos de crear algo diferente, congruente con las tradiciones locales. Los historiadores del Japón han advertido una ambivalencia semejante en las actitudes japonesas hacia la cultura china.²² Será por tanto necesario examinar tanto la resistencia al Renacimiento, como la recepción, sea aquella la resistencia cristiana al paganismo, la del lógico a la retórica o la del norte de Europa a Italia. Como en el caso de la receptividad, diferentes grupos manifestaron una resistencia mayor o menor a las nuevas corrientes, lo que significa presentar el Renacimiento desde una variedad de perspectivas y examinar tanto la recepción distante como la entusiasta.

Redes y lugares

Un estudio del Renacimiento también implica interesarse por los canales, redes o grupos a través de los que el proceso de recepción tuvo lugar. Los estudios del Renacimiento están dominados (hasta un grado lamentable, en mi opinión) por las monografías sobre individuos. La tradición es tan antigua como el propio Renacimiento: Giorgio Vasari ofreció un relato de historia del arte dominado por héroes tales como Giotto Leonardo y, sobre todo, Miguel

Ángel. Sin embargo, el papel que los individuos desempeñaron en el proceso de innovación no fue tan decisivo como el de los grupos o «círculos», especialmente si competían con otros y si sus miembros estaban involucrados en una intensa interacción social.²³ No hay que suponer desde luego que todos los miembros de un grupo fueran igualmente creativos o que sus opiniones fueran concordantes. No es fácil para los historiadores reconstruir intercambios que con frecuencia eran informales y verbales. Con todo, es necesario que los historiadores culturales pongan mayor atención en los pequeños grupos de lo que han hecho en el pasado. Tal énfasis entraña una reacción doble: por un lado, frente a la explicación del cambio cultural a la manera romántica, por la acción de genios individuales heroicos y aislados, y en segundo lugar, frente a la manera marxista que para ello recurre a la Sociedad con mayúscula. Es también un valioso correctivo para las grandes frases como «el Renacimiento en Portugal» o «el humanismo en Bohemia».

Los monasterios, las cancellerías, las universidades, las academias o los museos fueron lugares que facilitaron los contactos personales. La importancia de estos microespacios para constituir sistemas de apoyo para los pequeños grupos que los usaban ha sido subrayada recientemente por una serie de historiadores, especialmente en la historia de la ciencia.²⁴ El monasterio por ejemplo, un lugar de estudio tradicional, fue importante en la historia del humanismo en Italia y otros lugares. En Florencia, los monjes Luigi Marsili y Ambrogio Traversari pertenecían al círculo de Leonardo Bruni (véase *infra*, p. 32), y sus celdas en los conventos de Santo Spirito y Santa Maria degli Angeli eran lugares de encuentro para los humanistas. Una serie de conventos benedictinos italianos fueron también centros del humanismo.²⁵ Esta misma función la tuvieron los monasterios en los Países Bajos en el siglo xv: la abadía cisterciense de Aduard al norte de Groninga, por ejemplo, frecuentada por Rodolphus Agricola y sus amigos. En Alemania, el monasterio benedictino de Sponheim desempeñó un papel importante en el movimiento humanista cuando era abad el erudito Johannes Trithemius (véase *infra*, p. 89).²⁶

Sin embargo, una red no dependía de un lugar físico de encuentro. Podía estar vinculada a través de la correspondencia epistolar, como ocurría con estudiosos itinerantes como Petrarca, Erasmo y Lipsius. En todo caso, para que sus ideas llegaran a un público más amplio, el grupo necesitaba utilizar otros canales de comunicación. En este período, la invención de la imprenta (incluida la impresión de estampas, que precedió a los tipos móviles) permitía que las nuevas ideas se difundieran más rápidamente y entre muchas más personas que antes. A consecuencia del énfasis en la recepción, este ensayo (y las ilustraciones incluidas) destacará el arte gráfico a costa de la pintura, la escultura y la arquitectura, y las reproducciones a costa de las obras originales. Otra consecuencia de la decisión de insistir en la recepción es centrarse en aquellos elementos e individuos de la cultura italiana ante los que los

demás europeos reaccionaron con más fuerza en el mismo período: Rafael, por ejemplo, antes que Piero della Francesca, quien no fue considerado un pintor importante hasta el siglo xx.

Centros y periferias

El énfasis en el receptor también entraña una preocupación por la interacción entre un movimiento internacional y las condiciones locales (fuesen culturales, sociales o políticas). De ahí la decisión de prestar más atención que la acostumbrada a las periferias de Europa. ¿Dónde está el centro de Europa? ¿En Praga, o en otra parte en la Europa «central»? ¿O en Florencia, otrora el centro del Renacimiento? ¿O en Roma cuyos habitantes se jactaban de vivir en el «centro del mundo»? Italia desempeñará siempre un papel principal en un libro sobre el Renacimiento, pero lo que se definirá como periferia variará según el período y también el arte o la disciplina tomados en consideración.

En las artes visuales, Hungría, y en todo caso Buda y sus alrededores, fueron fundamentales a finales del siglo xv, pues recibieron el Renacimiento antes que muchas otras regiones de Europa (véase *infra*, pp. 57-58), incluso si era periférica en razón de su ubicación en la frontera entre la cristiandad y el islam. Croacia no suele ser tenida como una región importante para la cultura europea, pero su cercanía a Italia significó que las corrientes en el arte, el humanismo y la literatura renacentistas se iniciaran relativamente pronto allí.²⁷ Vale la pena tomar en cuenta qué regiones los europeos de distintas regiones consideraban remotas respecto a los centros de la cultura. Inglaterra, por ejemplo, era citada como ejemplo de la periferia por Kochanowski (véase *infra*, p. 123). En efecto, lo era sobre todo a finales del siglo xvi, cuando las guerras religiosas en Francia y los Países Bajos hacían el viaje desusadamente difícil y peligroso.

Lo esencial no es insistir en que Iván el Terrible (por poner un ejemplo) o el caudillo irlandés Manus O'Donnell fueran príncipes renacentistas, aunque hay estudiosos que lo han sustentado en ambos casos,²⁸ más bien se trata de sugerir que la creatividad era a la vez más necesaria y visible en lugares donde la distancia cultural de Italia era mayor en un determinado momento o en una disciplina particular. En el caso de Gales se ha subrayado, por ejemplo, la carencia de una base urbana para el Renacimiento y también el predominio de la prosa en el nuevo estilo por encima de la poesía.²⁹ Digamos que las referencias que se hacen en este libro a Suecia o a Escocia, a Portugal o a Polonia, así como las referencias a Asia, África y América, son parte de una estrategia deliberada. Este acento en las periferias implica al mismo tiempo una revaloración de los estilos locales en el arte, la literatura y la ciencia. Desde el centro, estos estilos locales han aparecido muchas ve-

ces como «corrupciones» o «provincializaciones» del modelo original, poniendo el énfasis en lo que se ha perdido. Desde la periferia misma, por otra parte, lo que se ve es un proceso creativo de adecuación, asimilación o sincretismo.³⁰ Una vez más es necesario contar la historia desde múltiples puntos de vista.

El Renacimiento tardío

La organización de este libro es cronológica. La historia comienza con los inicios del Renacimiento, el «redescubrimiento» de la Antigüedad (o más exactamente, de los fragmentos de la Antigüedad) en Italia desde principios del siglo xiv hasta finales del siglo xv (capítulo 1), y las repercusiones de dicho descubrimiento para el resto de Europa, sea en la forma de «recepción» o de «resistencia» (capítulo 2). Se continúa con el apogeo del Renacimiento, c. 1490-1530, la época en que los fragmentos quedaron unidos más estrechamente. Era ésta la época de la «emulación» en el sentido de que por entonces los italianos habían llegado a pensar que eran capaces de competir con los antiguos en términos de igualdad, mientras que los artistas, escritores y estudiosos de otros países estaban comenzando a competir con los italianos (capítulo 3). Sin embargo, el énfasis del libro en la recepción necesariamente implica un mayor énfasis que el habitual en el Renacimiento tardío, desde aproximadamente 1530 hasta 1630 (capítulo 4).³¹ De modo bastante paradójico, 1530 es el momento en que, según algunos antiguos estudiosos, el movimiento llegó a su fin (véase *infra*, pp. 92-93). Por otra parte, la perspectiva adoptada aquí es que aunque la variedad significó un regreso a la fragmentación, fue precisamente en este período cuando muchos individuos y grupos en diversas partes de Europa pudieron hacer los aportes más distintivos al movimiento internacional, traduciendo el estilo clásico y el italiano a lenguajes locales.³²

Fue también en este último período cuando encontramos más indicios de lo que podría llamarse la «cotidianización» del Renacimiento (capítulo 5); es decir, de su difusión social, de su incorporación a prácticas cotidianas y de su impacto tanto en la cultura material como en las mentalidades. Lo que había comenzado como un movimiento entre un minúsculo grupo de estudiosos y artistas se convirtió en una moda —o dio origen a una serie de modas— y terminó por transformar algunas de las actitudes y valores fundamentales de las elites europeas y posiblemente las de otras personas también. Algunas de estas actitudes y valores persistieron pese al fin, o más bien, a la fragmentación del movimiento, como se intentará mostrar en el epílogo sobre el Renacimiento después del Renacimiento.

Métodos

Los capítulos siguientes tratan de combinar la descripción, el análisis y la narrativa. La descripción pasa de visiones generales a estudios de caso, de panorámicas amplias a acercamientos puntuales. El análisis intenta dar cuenta de la receptividad en determinados espacios, en momentos particulares y entre ciertos grupos, buscando evitar dos extremos opuestos. Uno es suponer que los «bienes» culturales clásicos e italianos fueron aceptados debido a sus atractivos inherentes. La opinión contraria da por hecho que la cultura era simplemente un instrumento, sobre todo un medio de individuos y grupos para aumentar su propio rango y poder en competencia con sus rivales. La primera opinión es demasiado ingenua, la segunda demasiado reduccionista. El desafío del historiador es debatir los «usos» de Italia y la Antigüedad sin caer en un tosco utilitarismo.

En lo que concierne al aspecto narrativo, este libro presenta un relato del surgimiento, difusión, modificación y, por último, la desintegración de un movimiento cultural. El énfasis que se pone en las respuestas colectivas antes que en las individuales está justificado porque el orden europeo tradicional era capaz de absorber nuevos elementos hasta cierto punto. En el ámbito de la alta cultura, el umbral crítico fue alcanzado en algunas zonas de Europa alrededor de 1500. Hubo tantos elementos nuevos que incorporar que el orden tradicional se agrietó con la tensión, y un nuevo orden comenzó a surgir.³³

Otra manera de describir lo que ocurrió, dejando aparte los factores sociales y políticos por un momento para concentrarnos en lo que bien puede llamarse la «lógica de desarrollo», es identificar tres fases en la recepción de la Antigüedad. La historia comienza con el redescubrimiento de la cultura clásica y los primeros intentos de imitación. Luego viene la fase de la maestría, el llamado apogeo del Renacimiento, en el que las reglas para la combinación de diferentes elementos han sido aprendidas y la imitación se vuelve emulación. La tercera y última fase es la de una deliberada transformación, de una ruptura consciente de las reglas.

En algunas áreas, al menos, podemos hablar de «progreso» en el sentido de una creciente habilidad para lograr ciertos fines, desde escribir en latín en el estilo de Cicerón hasta dominar las reglas de la perspectiva. Una percepción del progreso con frecuencia se expresa en este momento y toma la forma de denuncias de la «Edad Media», referencias condescendientes a las realizaciones de las generaciones anteriores o, en las *Vite de' più eccellenti pittore* de Vasari, a una teoría explícita del desarrollo del arte a través de varias fases o períodos. Como ocurre a menudo en la historia de la cultura, sin embargo, después del éxito ocurría un cambio de metas, frustrando así toda interpretación simple del conjunto del movimiento en términos de progreso o acumulación.

Es también importante subrayar que —como muchos otros movimientos— el carácter de éste cambió a medida que más personas se adhirieron a él. O, para utilizar una distinción ya referida, podríamos decir que el tema principal de este libro es la transformación del Renacimiento de «movimiento» en «período». Lo fundamental es que los objetos y las actitudes que en 1350 o incluso en 1400 interesaban a un reducido grupo de personas, sobre todo en Italia, se convirtió gradualmente en parte de la vida cotidiana de una significativa minoría de europeos.

Uno de los riesgos que corre un estudio general como éste es el de ceñirse sólo a la «historia externa», dando una descripción general de listas de ejemplos sin conceder espacio a los individuos. Otro peligro es realzar las semejanzas a costa de las diferencias o las tendencias generales a costa de las excepciones, y dar más peso a los conformistas a costa de los excéntricos. Para evitar estos riesgos, se han utilizado aquí dos estrategias.

La primera es citar los textos originales tantas veces como fuera posible con el fin de permitir a los lectores escuchar la conversación de los contemporáneos y no sólo el monólogo de un historiador. Los debates de la época serán presentados a través de los conceptos de los participantes. Referencias al «renacimiento», a la «recuperación», a la «restauración», etc. serán citadas una y otra vez (espero que no *ad nauseam*), como una forma de recordar que esta metáfora fue importante para que los estudiosos y artistas de la época organizaran su experiencia. Los estudios recientes en una serie de disciplinas han señalado la importancia de las metáforas en el pensamiento y también que, sean conscientes o no, las personas representan estas metáforas en la vida diaria.³⁴ La historia del Renacimiento puede ser considerada no sólo como la historia de un entusiasmo y de un movimiento, sino también como la historia de una metáfora que muchos individuos y grupos trataron de poner en práctica. Sin embargo no daremos por sentada la unidad cultural de la época. Por el contrario, destacaremos la multiplicidad de puntos de vista contemporáneos, las interpretaciones conflictivas y cambiantes de los hechos y de las tendencias que se ponían de manifiesto en la época.

La segunda estrategia es presentar estudios de caso, bien sea de pequeños grupos o bien de textos u otros objetos. Se analizarán ciertos individuos u objetos a costa de otros que fueron igualmente importantes en el movimiento renacentista. Las mismas personas y las mismas obras reaparecerán en diferentes contextos, para mostrar las conexiones entre lo que es habitualmente estudiado en «campos» diferentes. Existe, por supuesto, el peligro de presumir que ciertos objetos o individuos fueron representativos de su época. Por tanto, los estudios de caso aquí presentados intentan refutar o precisar, así como ilustrar las generalizaciones concomitantes. Por esta razón tendemos a reunir dos o tres ejemplos que ofrezcan la oportunidad para el análisis comparativo, pero también permitan hacer patentes las discrepancias entre los casos individuales y las conclusiones generales.

No es necesario decir que un breve ensayo de este tipo que cubre un tema tan vasto debe ser drásticamente selectivo. Los lectores deben tener presente que —a diferencia de estudios más antiguos sobre el tema— este libro destaca las periferias del movimiento por encima de los centros, las prácticas culturales cotidianas por encima de las realizaciones más encumbradas, y la reputación de los individuos excepcionales por encima de sus intenciones originales. El objetivo de esta estrategia es centrarse en un proceso que podría llamarse la «europeización» del Renacimiento, o la contribución del Renacimiento a la europeización de Europa. Como en el caso de otros movimientos culturales, se trata de un proceso dialéctico. Por una parte vemos la normalización mediante el préstamo de una fuente común; por otra, la diversificación mediante la adaptación a las circunstancias locales, desde estructuras políticas y sociales hasta tradiciones culturales.

La época del redescubrimiento: los inicios del Renacimiento

EN TRES CAPÍTULOS CONSECUTIVOS de su *Storia della letteratura italiana* (1772-1782) el estudioso italiano del siglo XVIII Girolamo Tiraboschi traza un paralelo entre lo que llamó «el descubrimiento del libro» (*Scoprimiento di libri*), «el descubrimiento de la Antigüedad» (*Scoprimiento d'Antichità*) y el «descubrimiento de América» (*Scoprimiento dell'America*). Este «paradigma de Colón» —tal como podríamos denominarlo— ha ejercido una considerable atracción sobre las generaciones subsiguientes. En el siglo XIX, Jules Michelet y Jacob Burckhardt ampliaron la idea para incluir lo que ambos llamaron «el descubrimiento del mundo y del hombre».

Dejaremos de lado las implicaciones más amplias de esta idea hasta el capítulo 5, para centrarnos aquí en la primera fase del Renacimiento italiano, que va desde 1300 hasta aproximadamente 1490. En esta época se descubre aquello que sería dado por sentado en las fases posteriores del movimiento: la cultura de los antiguos romanos y en menor medida la de los griegos. Fue también una época de reforma que obedeció a estos paradigmas clásicos.

Es imposible que los individuos y los grupos rompan del todo con la cultura en que han sido formados. La paradoja esencial de toda reforma cultural es que los reformadores provienen de la cultura que desean cambiar. De ahí que sea poco útil trazar una línea divisora entre un período llamado la «Edad Media» y otro llamado el «Renacimiento», pues el inicio de la cultura renacentista que se examina en este capítulo coexistió con la de Europa medieval tardía. Los descubridores siguieron siendo medievales en muchos aspectos.

Entre los rasgos más distintivos de esa cultura estaban el arte gótico, la caballería y la filosofía escolástica, los cuales podían encontrarse en casi toda Europa. La unificación cultural de Europa, la «europeización de Europa» —tal como ha sido denominada— había comenzado mucho antes del Renacimiento, siendo ya perceptible en los siglos XII y XIII.³⁵

El llamado estilo «gótico», por ejemplo, era un lenguaje artístico internacional.³⁶ Pese a las variaciones locales (el uso de ladrillo en las iglesias danesas o el contraste entre el énfasis francés en la altura de las catedrales y la

preferencia inglesa por la longitud), el estilo gótico es reconocible desde Portugal hasta Polonia. La «caballería» —es decir, los valores de la nobleza medieval tardía encarnados en el arte del combate a caballo— era otro fenómeno internacional. Los romances caballerescos, que relataban las nobles hazañas de héroes como Roldán o Lancelot en las cortes del emperador Carlomagno y el rey Arturo, eran leídos (o escuchados) ávidamente en gran parte de los países europeos. Lo que actualmente entendemos por filosofía y teología «escolásticas» (las obras de santo Tomás de Aquino por ejemplo) se desarrollaron en las aulas de los «colegios» de las universidades medievales en los siglos XII y XIII. Aunque estos estudios atraían a un pequeño grupo, se trataba también de un grupo internacional. Puesto que en las universidades se hablaba y se escribía en latín, y los maestros de artes tenían «el derecho a enseñar dondequiera» (*ius ubique docendi*) desde Coimbra hasta Cracovia, la cultura académica era auténticamente paneuropea.

Francia era el epicentro del gótico, de la caballería y de la escolástica. Allí se inventó la arquitectura gótica a inicios del siglo XII. La universidad de París era el centro de la enseñanza de la filosofía escolástica. En Francia se escribieron las más famosas novelas de caballería. En efecto, en países como Inglaterra o en el norte de Italia, los romances eran con frecuencia cantados o escritos en francés. Puede decirse que la alta Edad Media fue una época de hegemonía cultural francesa.

Estas tres formas de cultura medieval persistieron en el siglo XV y aún en el siglo XVII. La filosofía escolástica siguió dominando el curso de artes en la mayoría de las universidades europeas. Los romances de caballería continuaron contando con lectores entusiastas. La edificación de iglesias góticas prosiguió. Lo que cambió en el curso del Renacimiento fue que el gótico, la caballería y la escolástica ya no monopolizaron sus respectivos campos, sino que compitieron e interactuaron con estilos y valores alternativos derivados del mundo antiguo. Fue especialmente en Italia donde estos estilos y valores «nuevos» surgieron. ¿Por qué?

En Italia, los modelos franceses del gótico, la caballería y la escolástica habían penetrado con menor profundidad que en otras partes de Europa. La escolástica llegó tarde a Italia, donde las universidades como Bolonia y Padua se concentraban en el derecho, las artes y la medicina pero no en la teología. Las ciudades italianas, muchas de las cuales fueron autónomas a partir del siglo XI, produjeron una cultura alternativa, laica antes que clerical y civil antes que militar.

¿Cuándo se inició el Renacimiento?

Los historiadores no se ponen de acuerdo sobre cuándo o incluso dónde comenzar el estudio del Renacimiento. Florencia, Roma, Aviñón, Padua y Ná-

poles han sido proclamadas alternativamente como la «cuna» del movimiento. La mayoría de los estudios se inician en Italia, pero en diferentes momentos y con diferentes individuos. Por lo común se opta por las décadas de 1330 y 1340, época del poeta y erudito Francesco Petrarca. Sin embargo, algunos historiadores del arte comienzan con Giotto, una generación antes. La fama de Giotto se fundó en haber creado un nuevo estilo de narración pictórica, que se basó parcialmente en la escultura clásica que había visto en Pisa. Era mencionado con respeto por los humanistas y su obra fue inspiración para las generaciones posteriores de artistas renacentistas.

Si escogemos a Giotto, empero, es difícil omitir a su contemporáneo Dante. Los dos hombres y algunos de sus seguidores fueron los responsables de una extraordinaria «explosión de creatividad» en Florencia precisamente a partir de 1300.³⁷ Hoy tendemos a pensar en Dante como medieval, pero en la Florencia de los siglos XV y XVI estaba estrechamente ligado a Petrarca. Si el redescubrimiento de la Antigüedad ha de ser el criterio para escoger una fecha de inicio, no deberíamos olvidar que la generación de Dante fue también la del escritor paduano Albertino Mussato, que escribió drama e historia siguiendo las normas clásicas. Asimismo, en el caso de la educación, al menos en Italia, se ha sostenido que los años alrededor de 1300 marcan el momento decisivo.³⁸

Cualquiera que sea la fecha elegida para el inicio del Renacimiento, siempre es posible encontrar un argumento para retroceder aún más. En la historia de la pintura, por ejemplo, podríamos empezar en el siglo XIII con Cimabue, o en escultura con Giovanni y Nicolo Pisano, cuya obra fue inspirada al menos alguna vez por antiguos modelos romanos.³⁹ Algunos estudiosos de la historia intelectual también subrayan la importancia de los cambios en el siglo XIII, sobre todo la recepción de Aristóteles en Occidente por santo Tomás de Aquino y otros.

Petrarca y sus seguidores trataron de distanciarse de los aristotélicos. En un opúsculo que llevaba el socrático título de *De sui ipsius et multorum ignorantia* (De su propia ignorancia y la de muchos), Petrarca criticó a los filósofos académicos del momento, la «secta loca y escandalosa de los escolásticos», por su devoción exclusiva a Aristóteles. Vista desde una amplia perspectiva, por otra parte, es difícil discernir una ruptura radical entre el interés de santo Tomás en Aristóteles y el entusiasmo de Petrarca por los escritores clásicos. Como más tarde los humanistas, los filósofos escolásticos como William de Conches declaraban que «la dignidad de nuestra mente es su capacidad para conocer todas las cosas».⁴⁰

Otros historiadores han hecho notar los paralelos entre los intereses de los hombres de letras del siglo XII, como el inglés Juan de Salisbury, y sus sucesores del siglo XV. Aquél estaba familiarizado con las obras de los clásicos, incluidos Cicerón y Séneca, con el *Timeo* de Platón y la *Eneida* de Virgilio. Adaptó estos textos a su cultura (consciente o inconscientemente) al

darles una interpretación moral o religiosa, señalando por ejemplo, que Platón conocía la doctrina de la Trinidad y que las aventuras de Eneas eran alegorías del progreso del alma durante la vida; aunque, como veremos, ya algunos estudiosos del siglo x ofrecían interpretaciones semejantes.

Sea que prefiramos hablar de «Renacimiento», «pre-Renacimiento», o bien, simplemente, de condiciones para el Renacimiento, el punto a destacar es la persistencia de la tradición clásica. Algunos antiguos escritores romanos, los poetas Horacio y Virgilio, por ejemplo, continuaron siendo leídos e imitados durante la Edad Media.⁴¹ La tradición del derecho romano se mantuvo en vigor en algunas regiones, tales como Italia y el sur de Francia. Como en la antigua Roma, en las ciudades-estado italianas de los siglos xii y xiii, el estudio de la retórica, es decir, el arte de persuadir en los discursos y las cartas, era una preparación necesaria para una carrera en el derecho y en la política. Las virtudes cívicas y el buen gobierno eran discutidos con referencia a escritores clásicos como Cicerón y Salustio. La singular cultura urbana y secular de estas ciudades-estado tenía afinidades obvias con la de la Antigüedad, haciendo la literatura y la filosofía clásicas insólitamente relevantes para sus ciudadanos.⁴²

La tradición clásica también continuó en las artes visuales. El arte y la arquitectura anteriores al gótico son llamados actualmente «románicos», precisamente a causa de su deuda con los romanos. Los restos de los edificios clásicos que quedaban en una serie de ciudades europeas continuaron suscitando admiración. Verona tenía un anfiteatro romano, Nîmes un templo romano, Segovia un acueducto romano y así sucesivamente. En la misma Roma estaban el templo del Panteón, el Coliseo, el Arco de Tito, la Columna Trajana y muchos más. La persistencia de los restos clásicos contribuyó a la recuperación clásica. En la época de Carlomagno, el Panteón inspiró la capilla imperial de Aquisgrán. En el siglo xii, inspiró el Baptisterio de Florencia.

El encuentro con las llamadas culturas «hermanas» del mundo bizantino y del árabe coadyuvó al redescubrimiento de la tradición clásica en Occidente. Por ejemplo, los eruditos bizantinos estaban familiarizados con una serie de antiguos autores griegos que eran completamente desconocidos en Occidente. Editaron y comentaron estos textos del mismo modo en que habrían de hacerlo los humanistas renacentistas en los siglos xv y xvi.⁴³ Los árabes asimismo desempeñaron un papel importante en transmitir la tradición griega, especialmente desde el siglo ix hasta el xiv. Las famosas escuelas de Atenas y Alejandría se trasladaron a Bagdad. Los eruditos musulmanes escribieron comentarios sobre Platón y Aristóteles. El filósofo Ibn Sina (llamado Avicena en Occidente) era un aristotélico. Una serie de antiguos escritores, incluidos Aristóteles, Tolomeo, Hipócrates y Galeno, fueron traducidos al latín en la Edad Media a partir de traducciones árabes del original griego.

Petrarca y su círculo

Este estudio del Renacimiento europeo comienza efectivamente con Petrarca, debido a la amplitud de sus intereses y logros como poeta, erudito y filósofo, a su entusiasmo por la cultura romana, y a su influencia sobre las generaciones que lo siguieron, no sólo en Italia, sino también en gran parte de Europa. En retrospectiva, podríamos decir que Petrarca fue el primer «humanista», un término que examinaremos más adelante (p. 34).

Petrarca se consideraba primordialmente un poeta: un segundo Virgilio. El reconocimiento que ansiaba para sí y para su poesía (y que al parecer consiguió obtener) era ser coronado de laurel en el Capitolio en Roma en 1341. La coronación seguía un precedente clásico recientemente repuesto (Albertino Mussato había sido laureado en Padua en 1315, y se había hecho la propuesta de coronar a Dante). Petrarca era tan importante poeta épico como lírico. Su poema épico *Africa* era un relato de la vida del general romano Escipión el Africano, escrito en latín siguiendo el modelo de la épica clásica de Virgilio y Estatius. En lengua romance, Petrarca escribió una secuencia de lírica formada por los agri dulces poemas de su *Canzoniere* que presentan al poeta como un solitario y pensativo amante (*solo e pensoso*), cuyos tormentos, suspiros y amargas lágrimas (*amare lagrime*) se destacan junto con la belleza y crueldad de su amada.

Petrarca era también un moralista, afín a la tradición estoica. Su poema italiano *Trionfi* trata de los sucesivos triunfos del Amor, la Muerte y finalmente de la Fama, figurados como las procesiones que celebraban las victorias de los antiguos generales y emperadores romanos. *De remediis utriusque fortunae* (*Remedios para ambos tipos de fortuna*) era una obra escrita en forma de diálogo entre la «Razón» y otras cuatro figuras alegóricas: la «Alegría», la «Esperanza», el «Dolor» y el «Temor». El Petrarca erudito no se alejaba mucho del Petrarca moralista. *De viris illustribus* (*De hombres ilustres*) era una colección de treinta y tres biografías de antiguos romanos y de figuras de la Biblia que se suponía servirían de modelo a los lectores. En la misma línea, aconsejaba al señor de Padua la selección de hombres ilustres que iban a ser pintados en un salón de su palacio. Cicerón era uno de sus héroes; poseía sus obras filosóficas, descubrió varias de sus cartas y él escribía las suyas en un estilo parecido.

A Petrarca también le interesaba la Antigüedad en sí misma. Se interesó en Homero e intentó aprender griego sin éxito. No obstante el mayor entusiasmo se lo suscitaba la antigua Roma, cuyas ruinas lo impresionaron muchísimo. Su pasión por el contacto personal con los antiguos romanos se manifestó en el hecho de que escribió cartas a Cicerón y a Séneca. Además de coleccionar antiguas monedas, coleccionó y transcribió manuscritos de escritores antiguos, sobre todo Cicerón y Tito Livio. Petrarca abandonó incluso el estilo gótico de letra manuscrita para imitar a los antiguos.

Toda la obra de Petrarca está recorrida por una preocupación nueva e intensa por la persona individual. El retrato de Laura que comisionó a Simone Martini ha sido considerado como el primer retrato en el sentido moderno de la palabra al guardar una semejanza con la persona retratada. Petrarca no sólo escribió biografías, sino una autobiografía, titulada el *Secretum*, en forma de diálogo entre «Francisco» y «Agustín», en el cual el autor de las *Confesiones*, uno de sus libros favoritos, representa la conciencia del autor. Su obra épica *Africa* es una especie de biografía, en tanto que sus poemas, como se ha observado con frecuencia, fueron escritos en primera persona y se centran casi exclusivamente en los sentimientos del amante. Sus cartas personales fueron cuidadosamente corregidas de modo que otros pudieran leerlas.

Petrarca creía que los últimos siglos (los que llamamos hoy la Edad Media) habían sido una época de oscuridad, en contraste con la Antigüedad clásica, que había sido una época de luz. En su poema *Africa* expresa la esperanza de que «la oscuridad abandonase definitivamente a las generaciones venideras y que pudieran volver al claro esplendor del pasado antiguo». Siguiendo a Petrarca muchos estudiosos empezaron a referirse a su propia época como la luz después de las tinieblas, el despertar después del sueño, la vuelta a la vida después de la muerte, es decir, una era de restauración o de renacimiento. Sería un error no tomar estas metáforas seriamente, ya que dieron sentido a la experiencia de los escritores y les permitieron ubicarse en el espacio y el tiempo. Sin embargo sería un error aún más grave tomar las frases literalmente, y en consecuencia despreciar la cultura medieval.

El mismo Petrarca, por ejemplo, era en muchos sentidos una figura medieval. Sus meditaciones sobre la fortuna eran tradicionales. Y lo era su entusiasmo por san Agustín. San Bernardo era otro de sus modelos. Y también Dante: los poemas del *Canzoniere* constituyen una narración como la de la *Vita Nuova*, con la amada Laura de Petrarca en lugar de Beatriz. Es imposible oponer un Petrarca «moderno» a un Dante «medieval». Si bien le desagradaba la letra gótica manuscrita, Petrarca admiraba algunos edificios góticos como la catedral de Colonia de la que decía que era un templo extraordinariamente bello.

Petrarca tenía el don de contagiar su entusiasmo a los demás. Eran miembros de su círculo el pintor Simone Martini, el físico y astrónomo Giovanni Dondi (con quien intercambiaba sonetos), el fraile dominico Giovanni Colonna (con quien contempló las ruinas de Roma), el fraile agustino Dionigi di Borgo San Sepolcro (que le dio un ejemplar de las *Confesiones* de san Agustín), el dirigente político Cola di Rienzo (que intentó restaurar la república romana) y Giovanni Boccaccio.

Como Petrarca, Boccaccio combinaba el papel de erudito clásico con el de escritor en lengua vulgar. Participó en la búsqueda de manuscritos de autores antiguos y en 1355 encontró *El asno de oro* de Apuleyo en el monasterio de Monte Cassino. Boccaccio escribió un tratado sobre la genealogía de los dioses antiguos (*De genealogiis deorum gentilium*), y como biógrafo

hizo por las mujeres lo que Petrarca había hecho por los hombres: *De mulieribus claris* contenía ciento seis biografías de mujeres famosas, desde Eva hasta la reina Juana de Nápoles, pasando por Semíramis, Juno, Venus, Helena, Artemisia, Porcia y Lucrecia. El *Decamerón*, la colección de cuentos por la que Boccaccio es recordado hoy, era sólo una entre muchas de sus realizaciones.

Boccaccio, como Petrarca, puede ser calificado de medieval en muchos aspectos. También se inspiró en la tradición retórica italiana y dio conferencias públicas sobre Dante. Sólo gradualmente abandonó la idea de que Dante, y no Petrarca, era el renovador de la poesía.⁴⁴ De modo semejante el amigo y admirador de Petrarca, Giovanni Dondi, combinaba un interés en los escritores clásicos tales como Plinio y Vitrubio (el autor del único tratado de arquitectura que ha quedado de la Antigüedad) con la cultura tradicional de los filósofos escolásticos. Estas continuidades más o menos inconscientes fueron en realidad importantes, pero también lo fue la sensación de cambio que puede hallarse en los escritos de Petrarca y su círculo. La idea de renovación o reforma, utilizada antes en un contexto eclesiástico, era ahora aplicada al mundo secular. Petrarca era el primero en aplicar dichos términos al contexto literario, mientras que Cola di Rienzo los aplicó a la política, llegando al punto de fechar sus cartas a partir del «año uno» de la restaurada república romana.

Se emplearon frases parecidas para definir los cambios en la pintura, en especial en el caso del florentino Giotto di Bondone, cuyo estilo monumental había impresionado a sus contemporáneos como a la posteridad. Fue ensalzado por Dante, por Petrarca (que lo llamó «príncipe de los pintores») y por Boccaccio que proclamó en el *Decameron* que Giotto había «devuelto a la luz» (*ritornata in luce*) un arte que había estado «sepultado por muchos siglos» (*sepolta da molti secoli*). Boccaccio, que había definido la obra de los artistas griegos en términos de trampantojo, definió igualmente el arte de Giotto al escribir que las personas se engañaban «al creer que era real lo que estaba pintado» (*credendo esser vero che era dipinto*).

Se ha planteado algunas veces que el trauma de la peste negra de 1348-1349, que hizo perecer a cerca de un tercio de la población de Europa, llevó a un retorno a la tradición. Sin embargo, esta tendencia contraria no debe exagerarse, y en cualquier caso, no perduró. El movimiento de innovación se reforzó en la siguiente generación.⁴⁵

La segunda generación

El cambio cultural está ligado muchas veces al surgimiento de una generación específica, de un grupo de individuos con experiencias comunes. En este caso, un grupo que desde la juventud se había familiarizado con Petrarca tuvo la voluntad y la capacidad de proyectar sus ideas más allá. Hacia la

década de 1430, la distancia de la primera generación parecía tan enorme que un humanista menor, Sicco Polenton, se permitía comentar con cierta condescendencia el latín de Petrarca en su historia de la literatura: «Actualmente no es apreciado por aquellos tan refinados que no soportan algo que no sea absolutamente perfecto. Pero deberían recordar las palabras de Cicerón en *Brutus*, que dice que ya no es posible descubrir nada perfecto».

Florencia y Toscana

En Florencia, Coluccio Salutati dio continuidad a la obra de Petrarca. Había estudiado retórica en Bolonia para hacerse notario y se empezó a interesar en la crítica textual.⁴⁶ Salutati admiraba muchísimo a los héroes de la república romana, desde Lucrecia hasta Bruto. Le entusiasmaban los estoicos, pese a que se mostraba ambivalente ante su insistencia en la «apatía» y criticaba su énfasis en una virtud sobrehumana. Pensaba que la literatura (*studia litterarum*) y la elocuencia habían resurgido en las últimas generaciones gracias a Mussato, Dante y Petrarca. En su entusiasmo por Petrarca llegaba al extremo de proclamar que su ídolo superaba la prosa de Cicerón y la poesía de Virgilio. Alrededor de 1360, Salutati se convirtió gradualmente en el centro de un círculo intelectual integrado entre otros por Leonardo Bruni (que llegó a la ciudad en la década de 1390) y Poggio Bracciolini, quien, en una carta a su amigo, el patricio Niccolò Niccoli, llamaba a Salutati «nuestro padre Coluccio».⁴⁷

Salutati fue canciller de la república florentina por más de treinta años (1375-1406). La cancellería, una oficina encargada del despacho, recepción y archivamiento de cartas, era un lugar donde los humanistas tuvieron una oportunidad de poner sus ideas en práctica, pues las cartas en latín clásico eran un medio muy apropiado para que un gobierno impresionara a sus rivales. El papa Pío II, asimismo un notable hombre de letras, observaba que los florentinos escogían a sus cancilleres por su talento retórico y su conocimiento de las humanidades. Los sucesores de Salutati en la cancellería fueron Bruni, que la ocupó de 1427 a 1444, y Poggio, que volvió a Florencia hacia el final de su vida.⁴⁸

La correspondencia de Poggio con su amigo Niccoli sobre la «sed de libros» que compartían constituye un vívido caso para estudiar el entusiasmo de esta generación por todo lo romano. Estos amigos inventaron la llamada letra itálica (cursiva o bastardilla) a inicios de la década de 1420, calcada de manuscritos que creían que eran romanos (véase la figura 2). El contenido de sus cartas expresa un entusiasmo paralelo por la Antigüedad. Poggio se queja de que hace diez años que Niccoli retiene un libro de Lucrecio que le pres-
tó: «Deseo leer a Lucrecio pero estoy privado de su presencia». Le da las últimas noticias de haber visto un manuscrito de Tácito en Alemania y otro de

Livio en Dinamarca. Cuenta cómo ha sudado por varias horas en el bochorno de septiembre, tratando de leer inscripciones romanas. Refiere haber mostrado al escultor Donatello su colección de cabezas romanas y escribe con orgullo que éste al verla la había alabado mucho. Responde a las noticias del descubrimiento de algunas obras de Cicerón: «Nada me molesta más que el hecho de no poder estar allí para disfrutarlas con vosotros».

Cicerón era un verdadero héroe para esta generación, el ejemplo de latino elegante y el modelo de hombre de letras que participaba en la vida activa de la política republicana. En sus *Dialogi* Bruni copiaba los de Cicerón y también sus cartas tomaban como modelo las de éste. Igualmente Poggio transcribió e imitó a Cicerón. Visitó Tusculum, escenario de uno de los diálogos más famosos de Cicerón, donde tuvo la dicha de descubrir «una villa que debió de haber pertenecido a Cicerón».

El mismo Poggio encontró los manuscritos de ocho discursos de Cicerón. Descubrió asimismo las *Institutiones oratoriae* de Quintiliano y, en la biblioteca de un monasterio suizo, un manuscrito de los diez libros de *De architectura* de Vitrubio. En este caso, si no en muchos, el término «descubrimiento» debe ponerse entre comillas. La obra de Vitrubio había sido conocida no sólo por Petrarca y su discípulo Dondi, como hemos visto, sino también por los eruditos medievales. Vitrubio fue descubierto en el Renacimiento en el sentido de que fue entonces cuando su obra comenzó a influir en la práctica de la arquitectura.⁴⁹

El redescubrimiento de la cultura griega ocurría al mismo tiempo. Salutati llevó a Manuel Crisoloras, un maestro griego, a Florencia donde permaneció cerca de cinco años y enseñó la lengua y el arte de la retórica a Bruni y a otros (Salutati mismo comenzó el curso pero encontró que era demasiado viejo para aprender). Poggio escribió a Niccoli que «ardía» por estudiar griego, cuando menos «para escapar de aquellas horribles traducciones de que disponemos», aunque al parecer le tomó muchos años dominar el idioma. Ignorando el interés ya mostrado en Aviñón y Roma, Bruni afirmó orgullosamente que «el conocimiento de la literatura griega, que hacía más de setecientos años que había desaparecido de Italia, había sido devuelto y traído de nuevo (*revocata est atque reducta*) por nuestra ciudad», de modo que era posible ver a los grandes filósofos y oradores «no más como a través de un oscuro espejo sino directamente».

Con más justicia se podía considerar una novedad la teoría y la práctica de la traducción de Bruni, un término (*translatio*) que fue el primero en utilizar en ese sentido antes que con el significado tradicional de «trasladar». Bruni se concentró en el significado antes que en las palabras, intentando evitar el anacronismo e imitando los diferentes estilos de los autores individuales. En su traducción de la *Política* de Aristóteles, por ejemplo, utilizó el término *magistratus* donde sus antecesores medievales habían escrito *principatus*, proyectando su propio sistema monárquico de gobierno en la antigua

Grecia. Bruni también tradujo a Demóstenes, Platón y Plutarco. Como veremos más adelante, este último, un moralista desconocido en Occidente hasta la década de 1390, tendría, al igual que Platón, una influencia inmensa en la cultura del Renacimiento. Gracias a Crisoloras, Bruni descubrió la gran historia de la guerra del Peloponeso de Tucídides, así como el elogio de Atenas por Aelius Arístides, tardío retórico clásico, que le sirvió de modelo para su propio elogio de Florencia, la *Laudatio florentinae urbis*.

Bruni y Poggio no sólo fueron cancilleres de Florencia, sino historiadores oficiales de la república, cuyas políticas pasadas y presentes presentaron bajo una luz favorable. La historia que narraban exaltaba la libertad florentina, comparándola a la de Roma republicana y a la de Atenas. Sus historias seguían formalmente los modelos griegos y romanos tales como Tucídides y Livio, sobre todo en los discursos que ponían en boca de los protagonistas como medio para explicar sus acciones. El interés humanista en el análisis y explicación de los hechos evoca el de los principales historiadores antiguos, pero se diferencia de la crónica medieval, que acostumbraba a centrarse en la narración y la descripción realista.

Retrospectivamente, los intereses y las realizaciones de este grupo de florentinos, como los de Petrarca, han sido definidos como humanistas. El término es apropiado, dado su interés en los que Cicerón había llamado los *studia humanitatis*. Tal como decía Salutati: «Dado que el aprender es la característica del hombre y que la persona culta es más humana que el ignorante, los antiguos apropiadamente se refirieron al saber como *humanitas*». Por lo general se entendía que las humanidades comprendían cinco materias: ética, poesía, historia, retórica y gramática. El énfasis en la ética es muy comprensible, pues la capacidad para diferenciar lo bueno de lo malo era lo que distinguía a los humanos de los animales. La poesía y la historia eran consideradas formas de ética aplicada, al ofrecer a los estudiantes ejemplos buenos a imitar y malos ejemplos a evitar. Probablemente resulta menos claro para un lector moderno por qué la retórica o la gramática debían considerarse «humanísticas». La clave está en que se trataba de artes relacionadas con el lenguaje, que era lo que permitía a los humanos separar lo justo de lo injusto. El punto era fundamental en los tratados de «la dignidad del hombre», donde tanto los humanistas como los padres de la Iglesia, cantaban las glorias de la humanidad. Había una significativa omisión en el bloque intelectual de las humanidades: la lógica. El énfasis pasó del puño cerrado del lógico, que usaba la fuerza para abatir a su contendiente, a la mano abierta del retórico, que prefería la persuasión (véase la figura 1).

No hay ni que decir que las lenguas escogidas eran el latín y el griego, y que los textos que debían estudiarse eran los de los antiguos griegos y romanos (incluidos los primeros escritores cristianos). Para los humanistas, el camino hacia adelante era retroceder para seguir el ejemplo de los mejores escritores y pensadores de una cultura que consideraban superior a la suya. De ahí el esfuerzo



Figura 1. Sandro Botticelli, *Las siete artes liberales*. Museo del Louvre (Réunion des Musées Nationaux/Louvre, París). La retórica preside (con el brazo extendido) al grupo.

que desde Petrarca en adelante invirtieron en buscar antiguos manuscritos de textos clásicos, enmendando los errores de los copistas (un proceso conocido hoy como «crítica textual») e interpretando el significado de los pasajes oscuros. Para justificarse, los humanistas daban gran importancia a la idea de condición humana (*conditio humana*). Como conjunto de prácticas culturales, por otra parte, el humanismo estaba dominado por la filología antes que por la filosofía: por la crítica de textos antes que por la crítica de la sociedad.

Algunos historiadores modernos definen a Bruni y sus colegas como representantes del «humanismo civil», subrayando su preocupación por la vida activa antes que por la contemplativa y su identificación con la república florentina. Por ejemplo, Bruni declaraba que «Dante es más grande que Petrarca en la vida activa y cívica», y elogiaba a Cicerón por combinar la filosofía con una activa carrera política. Leon Battista Alberti escribió un diálogo sobre la familia en lengua vulgar, en que examinaba los valores cívicos. El lu-

gar del humanismo en la vida pública fue reconocido y celebrado en los grandes funerales de Coluccio Salutati (1406) y de Leonardo Bruni (1444). Algunos estudiosos han llevado la interpretación política del cambio cultural aún más lejos. Se ha sostenido que la «crisis de 1402», cuando el duque de Milán, Giangaleazzo Visconti, murió inesperadamente durante su campaña para conquistar Florencia, provocó el inicio del Renacimiento al hacer a los humanistas y artistas más conscientes de los valores que Florencia defendía (la libertad por encima de todo) y de sus similitudes con los de la antigua Roma y Atenas.⁵⁰ La idea es atractiva y podría llevar a un lector inglés a preguntarse si la «crisis de 1588» y el fracaso de la Armada española no habría tenido consecuencias análogas para la época de Shakespeare. Sin embargo, en el caso florentino, como en el de otras ciudades italianas, el patriotismo civil, junto con la alabanza de la vida activa de responsabilidad civil (*vita civile*), está bien documentado para el siglo XIV si no antes. Salutati, Bruni y sus colegas simplemente dieron a la tradición cívica precedente un matiz más clásico.⁵¹

Este clasicismo fue un asunto controvertido, como lo demuestra un debate a inicios del siglo XV. El fraile florentino Giovanni Dominici atacó a Salutati por alentar el estudio de autores paganos. Según Dominici, el estudio de la «filosofía» y de la «literatura mundana» (*seculares litterae*) no servía para la salvación, bien por el contrario, era un impedimento. También denunció lo que llamó las «mentiras» de la retórica. Otro participante en el debate llamó a Virgilio «mentiroso». Parecen haber dado por sentado que el relato virgiliano de la huida de Eneas de Troya debía ser o una historia verdadera o un hato de mentiras. No había lugar en su mundo mental para la idea moderna de «ficción».

Salutati replicó con una defensa de la poesía contra sus «detractores», que es igualmente ajena a las ideas modernas, ya que dependía (como en el caso de Juan de Salisbury, véase *supra*, p. 27), de la interpretación alegórica de mitos clásicos como el de los Trabajos de Hércules. La piel o la cáscara podía ser pagana, pero el significado interno era moral o cristiano. Salutati sostenía que «los *studia humanitatis* y los *studia divinitatis* están vinculados tan estrechamente que el conocimiento auténtico y completo de los unos no puede conseguirse sin los otros».⁵²

El problema de la compatibilidad o incompatibilidad entre el saber clásico y el cristiano se mantendría como una preocupación importante para los humanistas durante todo el Renacimiento, exactamente como había sido una preocupación para los Padres de la Iglesia que habían pertenecido simultáneamente a la cultura clásica y a la cristiana, y trataban con mayor o menor esfuerzo de armonizar ambas. Clemente de Alejandría, por ejemplo, definía a Platón como un Moisés griego. Lactancio subrayó la compatibilidad de Platón y Cicerón con el cristianismo. San Jerónimo expresó el temor de ser antes un ciceroniano que un cristiano.

Los humanistas con frecuencia recurrían a los Padres para defenderse. Salutati argumentaba contra Dominici que los Padres habían citado autores paganos. Por la época en que ocurría esta controversia, Bruni tradujo al latín y dedicó a Salutati un tratado de san Basilio el Grande, arzobispo de Cesarea, donde se aconsejaba a los jóvenes cómo estudiar los clásicos. San Basilio propugnaba una apropiación selectiva de la Antigüedad pagana, imitando a las abejas, que «no se aproximan a las flores de igual manera, ni tratan de tomar aquellas que escogen por completo, sino que toman sólo lo que es adecuado para su trabajo y dejan lo demás intacto».

Con mucha propiedad, la figura usada por san Basilio era un ejemplo tradicional que había desarrollado Séneca (en un contexto moral más que religioso). Preservando el argumento pero cambiando la metáfora, san Jerónimo afirmaba que los cristianos podían utilizar los clásicos como los israelitas habían utilizado a los prisioneros paganos, afeitándoles la cabeza y cortándoles las uñas. En su tratado *De doctrina christiana* (lib. II, cap. 40), san Agustín se refería al «botín de los egipcios» e interpretaba el episodio bíblico en que el pueblo de Israel se adueña del tesoro de los egipcios antes del éxodo en referencia a la cultura clásica. Petrarca citó este pasaje en defensa del estudio de los clásicos en el tratado *De sui ipsius et multorum ignorantia* y escribió: «Agustín se llenó el bolsillo y el regazo con el oro y la plata de los egipcios».

Los Padres ofrecían algo más que un mero arsenal de argumentos contra los detractores de los antiguos. A los humanistas les parecían camaradas de espíritu similar aunque separados por mil años. Después de todo, Lactancio y san Agustín fueron también maestros de retórica. No sorprende entonces que Poggio estudiara a san Jerónimo y a san Agustín, que Niccolò Niccoli poseyera casi cincuenta manuscritos de los Padres griegos, o que se dijera que el monje Ambrogio Traversari, un miembro del círculo de Bruni, conocía las epístolas de san Jerónimo de memoria.

Con frecuencia los humanistas llamaban «bárbaros» a las personas que, como Dominici, no admiraban la Antigüedad, poniéndolos en el mismo grupo que los godos y otros pueblos que habían invadido y destruido el Imperio romano. Así Bruni felicitaba a Poggio por haber liberado a Quintiliano de las «mazmorras de los bárbaros», es decir, de los monjes que poseían el manuscrito sin apreciar su importancia. Bruni también se refería a la «barbarie» británica, con lo que se refería a la filosofía de escolásticos como Juan Duns Escoto. La idea de los «escolásticos» fue otra invención de los humanistas, que veían unidad donde los propios filósofos medievales habían visto diferencia y conflicto. De igual modo, los humanistas acuñaron términos como la «edad oscura» o «Edad Media» (*medium aevum*) para denominar al período anterior a la recuperación o Renacimiento del mundo clásico que estaban fomentando. Los humanistas se definieron en contraposición a la Edad Media, a la cual, en cierto sentido, ha-

bían inventado con ese propósito. Esta sensación de distancia de la cultura medieval, pese a ser exagerada, fue un rasgo importante de la mentalidad de este grupo.⁵³

Las artes visuales

La recepción de Vitrubio permite ilustrar los vínculos entre el humanismo y las artes. Como hemos visto, Poggio había descubierto el manuscrito de este antiguo tratado romano de arquitectura en 1414. Dicho tratado era un elogio de la arquitectura como ciencia basada en las matemáticas, y al mismo tiempo daba una explicación del modo de construir templos, teatros y otros edificios, la elección del lugar, los problemas de acústica y temas afines. Interpretar un texto de este tipo requería combinar las habilidades filológicas de los humanistas con las capacidades técnicas de los constructores (que comenzaron a ser llamados «arquitectos», gracias a Vitrubio). El conocimiento práctico de éstos era tanto más necesario porque los manuscritos de Vitrubio carecían de ilustraciones.

Florenia

Tanto en el taller como en el estudio, la recuperación de la Antigüedad apenas perceptible en el siglo XIV, se estaba haciendo más visible en Florenia en los primeros años del siglo XV. Como en el caso de la literatura y la erudición, encontramos a un pequeño grupo de individuos creativos que se conocían muy bien; en este caso se trataba de un círculo centrado en el arquitecto Filippo Brunelleschi, en el que participaban el humanista Leon Battista Alberti, los escultores Donatello y Ghiberti y el pintor Masaccio.

El contraste entre la tradición gótica y los edificios diseñados por Brunelleschi (el Ospedale degli Innocenti, la Cappella dei Pazzi y las iglesias de San Lorenzo y Santo Spirito) salta de inmediato a la vista. Arcos de medio punto reemplazan a los ojivales, las ventanas y puertas tienen dinteles rectos en lugar de curvados, se dejan espacios vacíos en lugar de llenarlos con decoraciones. Las iglesias se parecen a los templos clásicos (o a las primeras iglesias cristianas que seguían el modelo de dichos templos). La simplicidad y la pureza son las claves de la arquitectura de Brunelleschi y sus seguidores, quizás en reacción contra el detalle exuberante del gótico tardío.

En su propia época, Brunelleschi fue admirado más como «inventor» (tal como su epitafio lo llama) que como artista. Su amigo, el humanista Alberti, no lo veía como un creador de un nuevo estilo, sino como un brillante técnico que había resuelto el problema de diseñar la cúpula de la catedral de Flo-

rencia, una de las cúpulas de mampostería más grandes jamás construidas; «tan amplia —en palabras de Alberti— como para cubrir a toda la gente de Toscana con su enorme sombra». De todos modos existen indicios de un creciente interés en la arquitectura «a la antigua» (*alla antica*). La frase fue utilizada en la misma época de Brunelleschi para referirse a las puertas y ventanas con dinteles rectos, pero su significado se amplió en una biografía del arquitecto escrita una generación después, en que el autor anónimo señalaba que Brunelleschi estudiaba los restos de la arquitectura romana y aprendió a distinguir los estilos dórico, jónico y corintio.

Brunelleschi también se inspiró en edificios del siglo XII (sobre todo el Baptisterio de Florenia) e incluso en obras del siglo XIV. Parece haber creído que el Baptisterio era atribuible a la antigua Roma, tal como Poggio pensó que la escritura de los amanuenses del tiempo de Carlomagno era romana antigua.⁵⁴ En todo caso a Brunelleschi le interesaban los principios antes que las reglas en sentido estricto, esto es, el espíritu antes que la letra de la Antigüedad. De manera parecida, Alberti veía los principios de la arquitectura clásica en una estructura gótica como la catedral de Florenia. También siguió modelos medievales así como clásicos en los edificios que ideó. En síntesis, se trataba de una situación fluida en la que lo gótico y lo clásico aún no eran vistos como estilos alternativos o antagónicos.⁵⁵

En el prólogo a su famoso tratado sobre pintura, Alberti habla de «nuestro íntimo amigo Donato el escultor». Según la biografía de Brunelleschi, escrita en el siglo XV, Donatello estaba con él en Roma excavando en las ruinas con tal asiduidad que eran llamados «buscadores de tesoros» (*quelli del tesoro*). El interés de Donatello en la antigua escultura romana es evidente en sus bustos y relieves, en su *David* (la primera estatua desnuda desde la Antigüedad) y en la famosa estatua ecuestre del condotiero *Gattamelata*, que aún puede verse en Padua. Como la cúpula de Brunelleschi, la estatua de Donatello era una exitosa solución a un problema técnico: el de apoyar el peso del caballo y el jinete en las cuatro patas de bronce.

En la pintura, Masaccio, pese a su temprana y trágica muerte, era el equivalente a sus amigos Brunelleschi y Donatello. Su fresco de la *Trinidad* mostró que había aprendido las reglas de la perspectiva, mientras que el estilo monumental del *Tributo della Moneta* evocaba las enseñanzas de Giotto. Más avanzado el siglo XV el humanista florentino Cristoforo Landino definió su estilo como «puro sin adorno» (*puro senza ornato*), una frase que bien podría haber sido usada para Brunelleschi y que establece un paralelo con la preocupación por un latín puro expresada por Leonardo Bruni y su círculo. Masaccio también fue alabado por Landino por su hábil «imitación de la realidad» (*imitazione del vero*).

El elogio de Landino a Masaccio es un recordatorio de los vínculos entre el humanismo y las artes visuales y la arquitectura en la Florenia de esa época. En el círculo de los amigos de Brunelleschi figuraban Niccoli, Poggio y

Traversari, así como Alberti, que aseguraba que algunos de los artistas de su tiempo eran pares de los antiguos y se inspiró en los tratados de Cicerón sobre la conducta y la retórica para disertar sobre el decoro, la gracia y la variedad en la pintura cuyo tema era la arquitectura.⁵⁶ Durante largo tiempo despreciadas por los intelectuales pues requerían trabajo manual, las «artes» (algunas de ellas en todo caso) comenzaron a tener un rango más elevado en ese momento.

El «humanismo civil» examinado antes tenía su paralelo en las artes. El mecenazgo público (de los gremios, por ejemplo) era importante a inicios del siglo xv en Florencia, donde el arte daba expresión al patriotismo civil. El *San Jorge*, el *David* y la *Judit* de Donatello se han visto como símbolos de Florencia, mientras el dragón, Goliat y Holofernes simbolizarían a los enemigos de la república florentina. Las obras más famosas de principios del siglo xv eran edificios públicos como el Ospedale degli Innocenti o pinturas en lugares públicos como el *Tributo della Moneta* en la iglesia del Carmen donde todos podían verlo.⁵⁷

Los valores y temas cívicos fueron mucho menos destacados a finales del siglo xv en Florencia durante los sesenta años del dominio de los Médicis, 1434-1494. Donde Leonardo Bruni y sus amigos habían ensalzado la vida activa, la nueva generación de eruditos florentinos del círculo de Cosimo de Médicis y su nieto Lorenzo el Magnífico insistían en la contemplación y el estudio del saber esotérico. Su filósofo favorito era Platón, en cuyo honor fundaron una «academia» o grupo de discusión en la década de 1460.

Tres humanistas que vivían en Florencia a finales del siglo xv permiten ilustrar esta tendencia: Cristoforo Landino, Marsilio Ficino y Angelo Poliziano. Landino, cuyo elogio de Masaccio hemos citado antes, es más famoso por sus comentarios de Dante y Virgilio. Presentaba a Virgilio como un platónico cuya poesía estaba llena de «misterios» y de «los más profundos secretos de la filosofía». El discípulo de Landino, Marsilio Ficino se definía como «filósofo platónico» y llamaba teólogo a Platón, un Moisés que hablaba en griego.⁵⁸ Creía que una «teología arcaica» (*prisca teologia*), un conjunto de enseñanzas que anticipaban las doctrinas cristianas, podía encontrarse en los escritos de Pitágoras, Platón y Hermes Trimegisto.⁵⁹ Ficino también aseveraba que los poetas (Orfeo, por ejemplo) eran profetas que caían en éxtasis inspirados por Dios para proferir verdades «que después, cuando su furia se calmaba, no lograban ya entender completamente».

Otro miembro del círculo de Ficino en Florencia era Giovanni Pico, señor de Mirandola (una pequeña ciudad cerca de Módena). También estaba interesado en el saber oculto, accesible a los iniciados pero inalcanzable para los demás. Mientras Landino ofrecía una interpretación alegórica de la *Enéida* de Virgilio, Pico aseguraba que la *Odisea* de Homero tenía un significado filosófico oculto. Hoy es más famoso por su oración *De hominis dignitate*, el más elocuente de los tratados del humanismo italiano sobre el tema,

donde se combinan Platón y la Biblia para crear un mito de creación en que Dios dice a Adán que es libre «para formarse del modo en que él desee». La ambición intelectual de Pico se muestra en las novecientas tesis que propuso para defender en un debate público en Roma en 1486, para las que se inspiró no sólo en tradiciones griegas y romanas, sino también judías, y en las que él creía ser tradiciones egipcias y persas, todas las cuales aseguraba podían ser reconciliadas entre sí una vez que se comprendieran sus misterios.⁶⁰

En cuanto a Poliziano, era igualmente notable como poeta en latín e italiano y como erudito, con un don especial para la crítica textual. Su colección de estudios sobre la literatura clásica (*Miscellaneorum centuria prima*, 1489) contiene piezas de virtuosismo filológico, sea que trate los textos en sí mismos (y su corrupción en el curso de la transmisión) o su contexto histórico.⁶¹ Mientras Bruni procuraba comunicar a sus conciudadanos la cultura griega y la romana porque pensaba que los ejemplos clásicos eran relevantes para su época, Poliziano se dedicaba a la erudición en sí misma y escribía básicamente para sus colegas eruditos.

En suma, el movimiento florentino «neoplatónico», como los estudiosos lo llaman ahora, estaba interesado en el conocimiento esotérico para pequeños grupos de iniciados. Estos cambios coincidieron con un tránsito del arte público al privado. A diferencia de las primeras décadas del siglo xv, las obras más famosas eran encargos privados tales como el Palazzo Médicis o la *Primavera* de Botticelli, una pintura que sólo podían ver unos cuantos y —dadas sus referencias a la literatura clásica y a la filosofía— era inteligible para un número aun más reducido.⁶²

Roma, Nápoles y Milán

La primera etapa en la recepción del Renacimiento fue la difusión de las innovaciones florentinas en el resto de Italia. Las «políticas culturales» de Cosimo y Lorenzo de Médicis contribuyeron a la recepción y apoyaron la incorporación de artistas florentinos en las cortes de Roma, Nápoles, Mantua, Ferrara y otros lugares.⁶³ Sin embargo es importante evitar una interpretación del movimiento demasiado centrada en Florencia que niegue la innovación realizada por los habitantes de otras regiones.

Por ejemplo, entre los principales humanistas de inicios del siglo xv estuvieron el patricio veneciano Francesco Barbaro, Pietro Paolo Vergerio, que vino de Capodistria, en el extremo noreste de Italia, y Antonio Loschi, que provenía de Vicenza. Para estos tres hombres sus años florentinos en el círculo de Salutati fueron importantes, pero eran ya humanistas con sus propios intereses antes de que visitaran Florencia. El descubrimiento de manuscritos antiguos no era un monopolio de los eruditos toscanos: el obispo de Lodi descubrió cerca de Milán, los escritos sobre retórica de Cicerón; y el huma-

nista siciliano Giovanni Aurispa trajo alrededor de doscientos manuscritos de Constantinopla a Italia en 1420. Debemos por tanto considerar a la vez Roma, Nápoles, Milán, las pequeñas cortes del norte como Ferrara y Mantua, y por último, Venecia.

Durante unos pocos años, al menos a mediados del siglo xv, Roma fue un centro del humanismo más importante que Florencia.⁶⁴ Dos humanistas llegaron a ser papas a mediados del siglo xv: Nicolás V y Pío II. El primero encargó una serie de traducciones de clásicos griegos al latín, pidiendo a Poggio (que por fin había aprendido griego) que tradujera a Jenofonte, y al humanista romano Lorenzo Valla que tradujese a Tucídides. Nicolás V también planificó el remozamiento de Roma, y fue a él a quien Alberti presentó su tratado sobre arquitectura. La cancillería papal era una institución mucho más grande que la cancillería de la república florentina y ofrecía empleo a un grupo de notables humanistas, permitiendo que estudiosos de diversas partes de Italia se encontraran. Bruni había trabajado allí entre 1405 y 1415. Poggio, que también trabajó en la cancillería, pasó la mayor parte de su vida en Roma (de ahí que escribiera tantas cartas a su amigo Niccoli en Florencia).

También el erudito Flavio Biondo, de Forlì, trabajó al servicio del papa, y esto le dejó suficiente tiempo libre para escribir una serie de libros. En uno de ellos, titulado *Roma instaurata*, Biondo describía y evocaba los edificios de la antigua ciudad, sus templos, teatros, termas, puertas, obeliscos, etc. En la continuación, *Italia illustrata*, utilizó el mismo enfoque para toda Italia, dividiéndola en las catorce regiones antiguas. Terminado en 1453, era un estudio ejemplar de lo que se solía llamar «corografía», un estudio de historia local, que aunque incluía a los personajes ilustres del lugar, ponía una atención especial en la cultura material, las iglesias, plazas, puentes, etc.⁶⁵

Sólo uno de los principales humanistas nació y se educó en Roma: Lorenzo Valla, que también enseñó en la universidad de la ciudad, donde contaba entre sus discípulos a Pomponio Leto, más tarde profesor de la misma institución (véase la figura 2). Se podría definir a Valla como al niño terrible del humanismo, famoso por su mordacidad incluso en aquella época de afiladas lenguas eruditas. Agravó a los filósofos al criticar a Aristóteles y la jerga de los escolásticos (frente a la cual prefería el lenguaje cotidiano), disgustó a los abogados por haberse atrevido a rechazar la autoridad de Bartolus (un jurista italiano del siglo xiv), y ofendió a los retóricos (incluido Poggio) por preferir Quintiliano a Cicerón. La hipersensibilidad de Valla respecto al lenguaje lo convertía, como a Petrarca, en un efectivo crítico textual de Livio. En el prefacio a su libro de gramática latina, titulado *Elegantiae linguae latinae* (1444), Valla afirmaba que el buen latín había florecido junto con el Imperio romano y asimismo había decaído con él a consecuencia de las invasiones de los bárbaros. «No sólo nadie ha sido capaz de hablar correctamente el latín durante muchos siglos, sino que ninguno ha podido

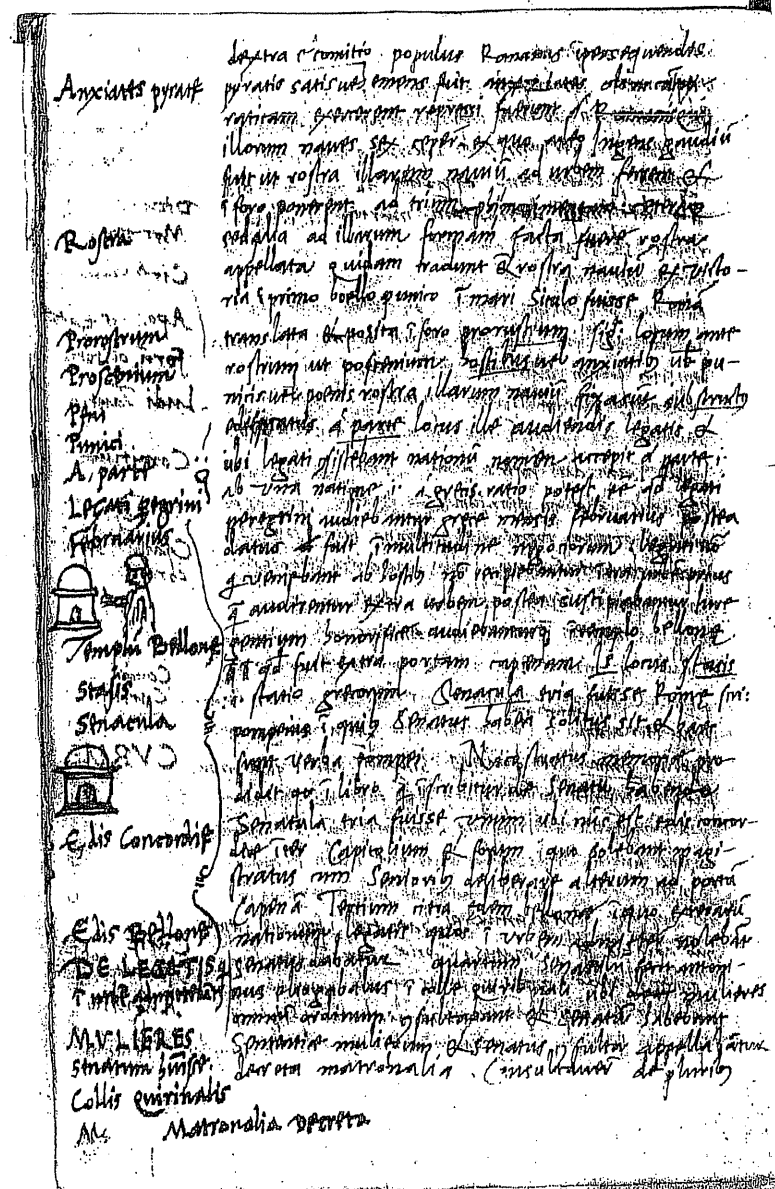


Figura 2. Anotaciones de un profesor al margen de una página de un cuaderno de notas de un estudiante de Pomponio Leto (Biblioteca Apostólica Vaticana).

comprenderlo con exactitud al leerlo ... como si, después de la caída del Imperio romano, no fuera ya posible ni hablar ni comprender la lengua romana.»

Su aguda conciencia de los cambios en el latín durante los siglos permitió a Valla descubrir que la famosa «donación de Constantino», un documento según el cual el emperador, al convertirse al cristianismo, había donado al papa los territorios que conformaron más tarde los estados papales, era una falsificación escrita siglos después de la muerte de Constantino. Valla era también consciente de que los antiguos textos romanos habían sido corrompidos en el curso de su transmisión a través de los siglos y ofreció sugerencias para enmendarlos, afirmando que los abogados de su época no comprendían las antiguas instituciones romanas. El aspecto constructivo de la filología de Valla puede apreciarse en sus *Adnotationes* al texto del Nuevo Testamento, dedicado al papa Nicolás V, en que esclareció el significado de ciertos pasajes gracias a su conocimiento del griego.⁶⁶

Muchos de los trabajos importantes de Valla no fueron escritos en Roma sino en Nápoles, mientras estaba en la corte de Alfonso de Aragón, en las décadas de 1430 y 1440, empleado como secretario real. Este rey estaba interesado en la Antigüedad clásica. Hizo que le leyeran la historia de Roma de Tito Livio y coleccionaba monedas romanas (un cofre de marfil que contenía las monedas de la época de Augusto solía acompañar al rey en sus viajes). Alfonso invitó a su corte a un grupo de talentosos humanistas que competían por su atención. El siciliano Antonio Beccadelli, por ejemplo, recibió mil ducados por recopilar una colección de anécdotas (según el modelo de las anécdotas de Sócrates reunidas por Jenofonte) que presentaran a Alfonso como el príncipe perfecto. Bartolomeo Fazio, de Liguria, fue designado historiador de la corte y escribió la vida del rey, así como una colección de biografías de los hombres ilustres de su tiempo. Es interesante observar que junto a príncipes y soldados encontramos ilustres humanistas como Leonardo Bruni y artistas como Donatello.

Milán fue otro centro importante del humanismo en el siglo xv. Antonio Loschi, por ejemplo, canciller de Milán, escribió contra Florencia y fue objeto de las invectivas de Salutati y Bruni. Piero Candido Decembrio escribió un encomio de Milán calcando el elogio de Florencia hecho por Bruni, al cual a su vez intentaba refutar. La cancellería de Milán bajo Visconti y Sforza fue un centro de cultura humanista. En una carta de 1488, el humanista Jacopo Antiquario anota que encontró «un grupo de jóvenes empleados que descuidaban los deberes del oficio inmersos en el estudio de un libro»; se trataba de la *Miscellaneorum centuria prima* de Poliziano.

También se reformaron las artes. Por ejemplo, el arquitecto florentino Antonio Averlino, llamado *Filarete*, que en griego quiere decir «amante de la virtud», llegó a Milán en 1451 y diseñó el Ospedale Maggiore, un edificio que como el Ospedale degli Innocenti de Brunelleschi en Florencia, encar-

naba una ruptura con el pasado. Filarete alababa a Brunelleschi por haber resucitado el «antiguo arte de edificar» y animaba a sus colegas a abandonar lo que llamaba el estilo moderno, es decir, el gótico, que los bárbaros habían introducido en Italia. «Quien sigue la antigua práctica en la arquitectura —escribió— actúa exactamente como el hombre de letras que lucha por reproducir el estilo clásico de Cicerón y Virgilio.» El caso de Filarete, como su sucesor Leonardo da Vinci que llegó a Milán en la década de 1480, muestra la importancia de la diáspora de los artistas florentinos en la difusión del estilo clásico en toda Italia. Por otra parte, la capilla Colleoni en Bergamo, diseñada en la década de 1470 por un artista lombardo, Giovanni Antonio Amadeo, ilustra la importancia de los ecotipos locales. La capilla es clásica en muchos detalles inspirados por Filarete, y también, quizá, por las investigaciones de anticuario de los humanistas del norte de Italia. Sin embargo, no podría ser más diferente del escueto estilo florentino, pues todo el espacio existente ha sido llenado de amorcillos, medallones con bustos de emperadores romanos, y otras fórmulas decorativas clásicas, como las hojas de acanto, guirnaldas, y trofeos de antiguas armaduras y armas.⁶⁷

Ferrara, Mantua y Venecia

Algunos de los ejemplos citados en la sección previa indican que las nuevas formas de arte y literatura atrajeron por igual a los principados y a las repúblicas al asociar sus sistemas de gobierno con el prestigio de la antigua Roma. Con todo, al menos en cierta medida algunos gobernantes parecen haberse interesado en estas cosas por sí mismas, al haberse despertado su entusiasmo por la Antigüedad durante su juventud.

La importancia de las escuelas humanistas es más evidente en dos pequeñas cortes: Ferrara y Mantua. Guarino de Verona que había estudiado en Constantinopla, fue invitado a organizar una escuela en Ferrara en 1429, principalmente para la familia D'Este, príncipes de la ciudad. Guarino trataba de formar tanto el carácter como el intelecto recurriendo a *De officiis*, el tratado moral de Cicerón, y a la obra de Plutarco. Uno de sus antiguos discípulos, Vittorino da Feltre, ya había sido invitado a Mantua por la familia Gonzaga en 1423. Vittorino, que enseñó allí durante más de veinte años, estaba interesado como Guarino en la conducta tanto como en el conocimiento. También utilizaba la obra de Plutarco en sus clases. Animaba a sus discípulos con juegos y trataba de hacer el proceso de aprender tan agradable como fuera posible. Un antiguo estudiante recordaba que Vittorino «hacía que sus discípulos practicasen la oratoria, y en clase declamaba sobre causas imaginarias como si se encontrara en realidad ante el pueblo o el senado».

Gracias a Guarino y Vittorino, la nueva generación de príncipes estuvo muy familiarizada con el humanismo: Leonello y Borso d'Este en Ferrara,

Ludovico Gonzaga en Mantua y Federico da Montefeltro, ex discípulo de Vittorino, en Urbino. Si bien su educación no afectó la conducta política de estos señores, por lo menos influyó en su actitud hacia las artes. Leonello, por ejemplo, componía poemas y coleccionaba manuscritos de los clásicos. Ludovico Gonzaga encargó a Alberti el proyecto de una iglesia en Mantua, e invitó a Andrea Mantegna a ser pintor de la corte.

Por su parte Federico Urbino fue un condotiero que trató de combinar las armas con las letras. Para simbolizar esta combinación, un retrato lo muestra envuelto en su coraza leyendo un libro. Su biblioteca de manuscritos era famosa en su época. Una idea de la amplitud de sus intereses intelectuales puede derivarse del friso de figuras de hombres ilustres que encargó para decorar su estudio. Había veintiocho figuras, de las cuales diez eran personajes de la Antigüedad (Platón y Aristóteles, Cicerón y Séneca, Homero y Virgilio, por supuesto; pero también Euclides, Hipócrates, Tolomeo y Solón representando respectivamente las matemáticas, la medicina, la cosmología y la ley). Cuatro de los personajes ilustres eran Padres de la Iglesia y entre los modernos estaban Dante, Petrarca y el viejo maestro del duque, Vittorino da Feltre. También entre los modernos figuraban Tomás de Aquino y Duns Escoto, un vívido recuerdo de que el desprecio por los escolásticos expresado por Petrarca, Bruni y Valla no era universal entre los humanistas.

Una figura familiar en estas pequeñas cortes era Pisanello, que trabajó tanto para Ludovico Gonzaga y Leonello d'Este, como para Alfonso de Aragón. Pisanello era famoso en los círculos humanistas. Un epigrama de un humanista de Urbino lo comparaba a los antiguos escultores griegos Fidias y Praxíteles. La más sorprendente innovación de Pisanello fue una serie de medallas que seguían el modelo de las antiguas monedas romanas. Como la moneda, la medalla era «acuñada» utilizando un molde. Lo novedoso era la idea de utilizar ese medio para producir imágenes personales que el propietario podía ofrecer a sus amigos, parientes o clientes. Había normalmente un retrato de perfil en una cara y una imagen simbólica o divisa en la otra, junto con una inscripción que debía descifrar quien la recibiera.

Pisanello es un ejemplo destacado de lo que los lingüistas denominan «cambio de código», pues según el mecenas y según la ocasión, optaba por el estilo renacentista o el gótico. En la década de 1440 Pisanello pintó una serie de frescos en un salón de Mantua (donde es posible que hubiera una mesa redonda) que ilustraban las aventuras de los caballeros de la corte del rey Arturo. El persistente entusiasmo por la caballería en las cortes italianas se manifiesta en la práctica de las justas, en los encargos de manuscritos de novelas caballerescas, y en los nombres de una serie de príncipes y princesas del siglo xv tales como Galeazzo (Galahad), Isotta (Isolda), Leonello (Leonel) y otros semejantes. Este entusiasmo coexistía con la pasión de algunos de estos príncipes por los manuscritos de Plutarco o la pintura de Pietro de Mantegna.⁶⁸

Durante más de cuarenta años, Andrea Mantegna fue pintor de la corte de los Gonzaga en Mantua. Su obra es impresionante por el dominio de la perspectiva y sus características monumentales, pero también se destaca por conjugar intereses artísticos y humanísticos. Era amigo de estudiosos y compartía su entusiasmo por las antigüedades romanas, lo cual se evidencia en su obra, sobre todo en los nueve grandes lienzos titulados *Trionfo di Cesare*. Su preocupación por los detalles de las armaduras y las armas de los soldados romanos revelan que Mantegna evitaba a conciencia el anacronismo y que había estudiado cuidadosamente las monedas y la escultura antiguas, tales como los relieves de la columna de Trajano en Roma.⁶⁹

Hemos dejado Venecia en último lugar porque la república, famosa por su estabilidad, fue relativamente lenta en aceptar el cambio. Los patricios venecianos Francesco Barbaro, Ermolao Barbaro el Viejo y Leonardo Giustinia fueron todos en su juventud discípulos de Guarino de Verona y sus intereses humanistas se prolongaron hasta su madurez. Francesco, por ejemplo, compaginó la vida activa de la diplomacia y la función pública con la búsqueda de libros y escribió un tratado sobre el matrimonio. Sin embargo hasta finales del siglo xv los venecianos no comenzaron a realizar un aporte importante a los *studia humanitatis*. Ermolao Barbaro el Joven, por ejemplo, era amigo de Poliziano y como él, fue un importante crítico de textos. En la universidad de Padua disertó sobre la *Ética* y la *Política* de Aristóteles, retornando al original griego (como Leonardo Bruni había hecho en sus traducciones una generación antes), e intentando establecer lo que Aristóteles había querido decir al despojar el texto de sucesivas capas de comentarios de filósofos medievales y árabes.⁷⁰

En las artes visuales también los venecianos se resistieron al nuevo estilo por un tiempo, bien fuera por conservadurismo o bien por las alternativas existentes en esa ciudad cosmopolita. Fue en la década de 1470 cuando los hermanos Gentile y Giovanni Bellini, por ejemplo, desarrollaron su personal estilo pictórico. En el caso de Gentile, uno de los rasgos de ese estilo era el interés en el Oriente, incentivado por una visita que hizo a Estambul para pintar el retrato del sultán. Quizá no fuera una coincidencia que por la misma época del regreso de Gentile Bellini a Venecia, los artesanos comenzaran a utilizar las fórmulas decorativas llamadas «arabescos», las cuales se difundieron a otras partes de Europa desde esa ciudad y posiblemente también desde España.⁷¹

También a finales del siglo xv se erigió un grupo de edificios *all'antica* (entre ellos, la iglesia de Santa María Formosa), proyectados por Mauro Coducci, que aún eran más impresionantes a causa del deslumbrante blanco del mármol de Istria. Algunas de las iglesias, como la de San Giovanni Grisotomo, se basaron en planos de tipo bizantino. Se ha sostenido por tanto que la arquitectura en Venecia, que tenía desde hacía mucho estrechos vínculos con Constantinopla, atravesaba un resurgimiento bizantino, rechazando no sólo el estilo gótico sino también la alternativa florentina.⁷²

Diversos historiadores han destacado que las ciudades y las cortes fueron ambientes favorables para las nuevas tendencias del arte y del humanismo. Decidir qué medio era más favorable es menos útil que subrayar la complementariedad de sus funciones. Los habitantes de las ciudades-estado encontraban más fácil identificarse con los romanos de la república. Las ciudades que eran centros manufactureros, especialmente Florencia, eran lugares para formar artistas y establecer lo que podríamos llamar, una tradición de innovación. Las cortes, por otra parte, eran ambientes hacia los cuales, si el señor estaba interesado, las personas con talento de diferentes lugares podían verse atraídas.⁷³

En el siglo xv, si no más tarde, las cortes parecen haber ofrecido un ambiente más favorable que las ciudades para las mujeres interesadas en las letras y las artes. Es cierto que en Florencia, Alessandra Scala, hija del humanista Bartolomeo, pudo estudiar la literatura clásica, como su homóloga veneciana Costanza Barbaro, hija del humanista Francesco. Otra veneciana, Cassandra Fedele, pronunció discursos públicos en presencia del dogo y en la Universidad de Padua. En Verona, la noble dama Isotta Nogarola cultivaba intereses humanistas. Sin embargo, los humanistas no aceptaban fácilmente a estas mujeres.⁷⁴

En las cortes, además, las mujeres podían desempeñar otros papeles que el de esposas y madres, e importaba menos si los humanistas las aceptaban o no. Cecilia Gonzaga, hija de Ludovico, el príncipe de Mantua, fue educada por Vittorino da Feltre y encargó una medalla a Pisanello. Battista da Montefeltro, la tía de Federico, para quien Bruni escribió *De studiis*, procedía de la familia que señoreaba en Urbino. Escribía libros y pronunció un discurso en latín cuando el emperador visitó la corte. Aún más famosa por sus intereses culturales fue Isabella d'Este (véase *infra*, pp. 74-75). Las cortes de otros lugares de Europa ofrecían parecidas oportunidades, como se examinará en el siguiente capítulo.

Recepción y resistencia

OTRO NUEVO ELEMENTO que completa la lista de descubrimientos presentada en el capítulo precedente es el gradual descubrimiento de la nueva cultura italiana por el resto de Europa.

En los siglos xiv y xv, la cultura europea era básicamente medieval, caracterizada por tres rasgos principales definidos en el primer capítulo. El arte gótico continuaba floreciendo en muchas regiones como si Brunelleschi nunca hubiera existido. Lejos de estancarse, estaban desarrollándose nuevas formas como el estilo «flamígero» o el gótico tardío inglés en la arquitectura. La filosofía escolástica también continuó evolucionando en nuevas direcciones en la época de Duns Escoto y Guillermo de Ockham. Los valores caballerescos se expresaron en nuevos romances como el catalán *Tirant lo Blanc* y el inglés *Morte d'Arthur*, ambos escritos en la década de 1460. Es decir, aproximadamente en el momento en que Mantegna marchaba a Mantua y decenios después de que aparecieran las obras de humanistas italianos como Alberti, Poggio y Pío II (autor también de la narración *De duobus amantibus*).

El mundo cultural italiano definido por Jacob Burckhardt coexistía pues con el mundo franco-flamenco evocado por el historiador holandés Johan Huizinga.⁷⁵ ¿Qué tenía que ver este mundo con el Renacimiento? En su famosa obra, *El otoño de la Edad Media* (1919), Huizinga, a la vez que seguía a Burckhardt, se alejaba y discrepaba de él. Lo seguía al crear una obra de historia cultural vívidamente dibujada donde la realidad social del período era percibida a través de la lente del arte y la literatura. También hacía hincapié en las rivalidades sociales y en el realismo artístico, pero sostenía que los italianos no fueron los pioneros de esta evolución. Huizinga también difería de Burckhardt al acentuar la continuidad antes que el cambio; la elaboración de tradiciones medievales como el gótico y la caballería antes que la búsqueda de la innovación. Eligió la metáfora del otoño de la Edad Media cuidadosamente para transmitir la sensación de madurez y decadencia.

¿Un Renacimiento o dos?

Las innovaciones culturales asociadas con la corte de Borgoña, que fue un modelo cultural para gran parte de Europa en el siglo xv, han impresionado a algunos historiadores de los últimos tiempos más de lo que impresionaron a Huizinga. Por ejemplo, la pintura al óleo, así como el uso de lienzo en vez de madera, fueron avances flamencos del siglo xv, atribuidos a Jan van Eyck, un pintor fundamental en la corte borgoñona.⁷⁶ En la música, particularmente, hay una serie de innovaciones importantes y deliberadas en Francia y Flandes. Desde la década de 1320 en adelante, los contemporáneos comenzaron a favorecer el «nuevo arte» (*ars nova*) de música, llamado también la «nueva escuela» de los «modernos». Incluso la idea de un «renacimiento» puede encontrarse en los escritos del compositor flamenco Johannes de Tinctoris al referirse al estilo de un compositor como Guillaume Dufay. Otros compositores importantes en el estilo polifónico de la época fueron Johannes Ockeghne, Heinrich Isaak y Josquin des Pres.

Por estas razones, algunos estudiosos hablan de dos renacimientos en el siglo xv, centrados respectivamente en el norte de Italia y el sur de los Países Bajos, las regiones más urbanizadas de la Europa de esa época.⁷⁷

Como en el caso de Italia, el movimiento franco-flamenco tuvo una repercusión importante en el ámbito europeo. En 1431, por ejemplo, el rey Alfonso de Aragón (cuando todavía no reinaba en Nápoles), envió al pintor valenciano Luis Dalmau a Flandes con el propósito de que estudiara con Van Eyck. El rey inglés Eduardo IV, que antes de subir al trono había estado exiliado en Brujas, poseía una amplia biblioteca de manuscritos realizados por iluminadores y copistas flamencos. Enrique VII de Inglaterra era también mecenas de artistas y escritores flamencos y franceses. De hecho se ha sostenido que el Renacimiento inglés debe más a Borgoña que a Italia.⁷⁸ Un caso más complejo de intercambio cultural es el del pintor Michel Sittow, que nació en Reval (Tallinn), se educó en Brujas y trabajó en la corte de Isabel de Castilla y la de Christian II de Dinamarca, cuyo retrato pintó.

La idea de dos renacimientos urbanos paralelos en el norte y en el sur es esclarecedora siempre y cuando se tomen en cuenta dos puntos. En primer lugar, a diferencia del círculo de innovadores desde inicios del siglo xv en Florencia, los artistas y escritores borgoñones no realizaron una ruptura total con lo que había existido antes de ellos. En ese sentido, Huizinga estaba en lo correcto al ver el cambio en términos otoñales. Claus Sluter, por ejemplo, un neerlandés del norte que hizo la tumba del duque Felipe el Atrevido de Borgoña, era uno de los grandes escultores de su tiempo. Como Donatello (sólo unos años más joven que éste), Sluter era y es memorable por la individualidad y la expresividad emocional de sus estatuas. A diferencia de Donatello, sin embargo, no se inspiró en las estatuas clásicas y por esta razón su obra tiene un aspecto más tradicional.⁷⁹

Una acotación similar cabría hacer respecto a la escritura de la historia. La obra de Georges Chastellain, que fue nombrado cronista oficial por Felipe el Bueno de Borgoña en 1455, surge de la tradición de la crónica secular ejemplificada por Jean Froissart, que había escrito un siglo antes. Chastellain se concentraba en la narración y en la descripción realista de los hechos (en especial de las ceremonias), y mucho menos en ofrecer un análisis de las intenciones y las consecuencias en el estilo de Leonardo Bruni o sus modelos antiguos (véase p. 34). En sus *Memorias*, escritas durante las décadas de 1480 y 1490, el diplomático Philippe de Commines ofrecía aceradas observaciones sobre el mundo político de su época. Su descripción de la batalla de Montlhéry, en la que participó en 1465, es notable por dos razones. El detalle realista y auténtico: la escena de los arqueros, que beben vino en sus botas antes de la batalla, recuerda a Froissart o las pinturas flamencas de su tiempo. El cuadro general de ignominiosa confusión puede recordar al lector actual el Waterloo de Stendhal o el Borodino de Tolstoi. El pensamiento de Commines, así como su fascinación por las artimañas políticas, evoca por momentos a Maquiavelo, su contemporáneo más joven, y no sorprende descubrir que su obra era apreciada en el siglo xvi, cuando fue traducida al latín, al italiano y al inglés. Sin embargo, las reflexiones de Commines carecen de la referencia, constante en Maquiavelo, a la antigua Roma. Su amigo italiano Francesco Gaddi frecuentó el círculo de Ficino y Poliziano, pero Commines no parece que conociera el humanismo italiano.⁸⁰

La segunda puntualización, que es en cierto modo contraria a la idea de dos renacimientos, es que su independencia mutua no debe exagerarse. El interés por recuperar la tradición clásica no estuvo limitado a Italia ni siquiera en el siglo xiv, tal como la abundancia de traducciones atestigua. Por ejemplo, en 1373 el duque de Borbón encargó una traducción de *De amicitia* de Cicerón al francés. Carlos el Temerario, duque de Borgoña, fue educado por un preceptor que tenía intereses humanistas, el cual encargó a un copista en Brujas que copiara un manuscrito de Leonardo Bruni (junto con otro del antiguo historiador Salustio). Carlos mismo solía escuchar lecturas de Livio, como hacía su contemporáneo Alfonso de Aragón. Había heredado una buena biblioteca donde tenía obras de Cicerón, Livio, Ovidio, Séneca y otros autores clásicos. Un portugués de su corte, Vasco de Lucena, dedicó al duque una traducción en francés de la *Educación de Ciro* de Jenofonte (una versión que no provenía del original griego, sino de la traducción latina de Poggio).⁸¹

En lo referente a la educación, los Hermanos de la Vida Común, un grupo laico formado en el siglo xiv que vivía en comunidad como si fueran monjes, estableció una red de escuelas en las ciudades de los Países Bajos como Gouda, Zwolle, Deventer y Lieja. En su rechazo de la escolástica y su interés en la literatura latina, los dirigentes de la Hermandad se parecían a los humanistas italianos. Por esta razón no es sorprendente que uno de los humanistas más célebres haya sido uno de sus antiguos discípulos, Erasmo.⁸²

Resumiendo, la preocupación por la tradición clásica no era monopolio de los italianos en el siglo xv, aunque fue en Italia donde esta tradición influyó en las artes, especialmente en las visuales, con más profundidad. Es quizás en este contexto en el que debemos encuadrar otro desarrollo en la periferia europea, el llamado «Renacimiento románico» en la Escocia del siglo xv, el retorno a las columnas cilíndricas y a los dinteles curvos en las puertas y ventanas de las catedrales de Aberdeen y Dunkeld.⁸³ Puede no ser más que una coincidencia que la entrada principal de la abadía de Melrose esté fechada en la década de 1420, cuando Brunelleschi estaba dedicado a reformar la arquitectura retornando a los modelos italianos románicos que pensó que eran los clásicos. ¿Pensaron lo mismo los escoceses?

Hablemos o no de dos renacimientos, es importante recordar los intercambios culturales entre el norte (sobre todo los Países Bajos) y el sur (sobre todo Italia).⁸⁴ Los compositores flamencos, en especial Heinrich Isaak, Josquin des Pres (ambos empleados en la corte de Ferrara) y Adriaan Villaert (que trabajaba en Venecia), tenían una gran reputación en Italia. Cuando Tinctoris escribía sobre el renacimiento musical flamenco, en 1477, estaba viviendo en Nápoles, de modo que podría haber sido en Italia donde adquirió familiaridad con esta idea.

En lo que respecta a las artes visuales, en 1460 la princesa Bianca Sforza de Milán envió al pintor Zanetto Bugatto a los Países Bajos a educarse con Rogier van der Weyden. Cuando Bartolomeo Fazio, humanista en la corte de Alfonso de Aragón (véase *supra*, p. 44), escribió una serie de biografías de hombres ilustres de su época, incluyó a Jan van Eyck y Rogier van der Weyden. El arte de la pintura en lienzo fue introducido en Italia desde los Países Bajos en la década de 1470. En la misma década, Justus de Ghent estaba trabajando en la corte de Federico da Montefeltro en Urbino. El retablo de la *Adoración* de Hugo van der Goes, un maestro de los Países Bajos, fue colocado en la capilla Portinari en Florencia en 1483.

Los contactos culturales entre los humanistas italianos y otros europeos, bien fueran personales o bien a través de los libros, se iban haciendo cada vez más frecuentes. Petrarca visitó París, Colonia y Praga. El poeta y diplomático inglés Geoffrey Chaucer visitó Italia en 1373, y su poesía posterior demuestra su interés en la obra de Petrarca y de Boccaccio. El erudito francés Laurent de Premierfait tradujo a Boccaccio y a Cicerón.

En síntesis, no debemos dar por hecho que Italia fuera el centro de la innovación cultural en la Europa del siglo xv y el resto del continente una mera periferia. Por otra parte es imposible ignorar la importancia de la difusión de las ideas y las formas culturales desde Florencia, Roma, Venecia, Milán y otros lugares de Italia a otras regiones de Europa. En lo que respecta a la difusión de ideas y formas griegas y romanas antiguas, el papel de los italianos fue particularmente importante. Los temas gemelos de la recuperación clásica y las respuestas europeas a la cultura (o culturas) italiana(s) serán fundamentales en las páginas siguientes.

del curso → Rodas
Recepción y resistencia 53
→ C. H. dos
→ Modo de trabajo
Las primeras respuestas
T. H. de los artes, V. H. de los artes

Los eruditos de España, o más exactamente de Aragón y Cataluña, estuvieron entre los primeros en mostrar interés tanto por la cultura clásica como por la italiana (esta distinción matiza la idea de dos renacimientos). El aragonés Joan Fernández de Heredia, maestre de los caballeros de la orden de San Juan, encargó traducciones de Tucídides y Plutarco (textos que habían sido recién descubiertos en Europa occidental). Los años que pasó en Rodas y en otros lugares del Mediterráneo oriental habían despertado en Fernández de Heredia un gran interés por la cultura griega. Al parecer fue mediante la versión aragonesa (realizada por un obispo español en Rodas) de una versión griega moderna (hecha por un notario de Salónica) como un texto de Plutarco llegó a Italia a finales del siglo xiv. Por tales rutas indirectas viajaban los clásicos a inicios del Renacimiento.⁸⁵

En la misma época el mayordomo del rey Joan I de Aragón tradujo a Séneca al catalán. El rey Joan era un coleccionista de libros que disfrutaba leyendo «las famosas historias de los romanos y los griegos» como las de Livio y Plutarco. Mantenía correspondencia sobre libros con Heredia y con Giangaleazzo Visconti, duque de Milán. El escritor catalán Bernat Metge admiraba tanto las cartas de Petrarca como su *Secretum*. La obra más famosa de Metge, *Lo somni* (El sueño), escrita en 1398, se inspira en Petrarca y en Boccaccio tanto como en Cicerón.⁸⁶

La importancia de la Aviñón del siglo xiv como mediadora entre Italia y el resto de Europa también merece ser destacada. Gracias a la presencia del Papa y su corte entre 1309 y 1377, se convirtió en una ciudad principal, tan grande como Florencia y en un sitio de contactos internacionales e innovaciones culturales.⁸⁷ Petrarca creció en Aviñón. El pintor sienés Simone Martini trabajó allí desde 1339 en adelante. Heredia vivió allí por algunos años. Fue en Aviñón donde Metge estudió la obra de Petrarca y Boccaccio. El papel cultural de Aviñón no decayó hasta alrededor de 1400, después de que el papado se reestableciera en Roma.

A partir de 1380, París también fue un centro de interés en la Antigüedad clásica, la cultura italiana y los estudios liberales (*studia liberalia*), al menos entre un pequeño grupo que incluía a Jean Gerson, Nicolas de Clamanges y Jean de Montreuil. Algunos indicios permiten suponer que se puede estudiar a través de este círculo la recepción del Renacimiento en el norte.⁸⁸

Nicolas de Clamanges, un antiguo secretario de la cancellería papal en Aviñón, escribía que los estudios literarios en Francia habían estado «sepultados» hasta que «renacieron» en su época. Criticaba a Petrarca por haberse atrevido a decir que no había poetas ni oradores fuera de Italia, pero en cuestiones de estilo siguió sus enseñanzas como las de Cicerón (cuyos discursos le interesaban en especial) y Quintiliano. El amigo de Clamanges, Gerson, hizo una crítica de la escolástica análoga a la que hizo Petrarca, al atacar a los

escultistas por la excesiva sutileza en el empleo de las distinciones filosóficas.⁸⁹

Jean de Montreuil, otro amigo de Clamanges, admiraba a Petrarca, al que llamaba «el famoso filósofo moral». Estudió los escritos latinos de Boccaccio (al menos su *De genealogia deorum gentilium*) y mantenía correspondencia con Salutati, «el más famoso de los maestros», y con Loschi. Como los humanistas italianos, De Montreuil buscaba y estudiaba manuscritos de Cicerón y otros clásicos. Incluso su escritura tenía un aire italianizante. Comparó una vez una estatua de la virgen María con las estatuas de los escultores griegos Praxíteles y Lisipo (cuyos nombres conocía sólo por fuentes literarias). Se creía que De Montreuil también había hecho inscribir en su casa las leyes de Licurgo, el gobernante espartano. Junto con su colega Gonthier Col, con quien discutía sobre los méritos relativos de la vida activa y la contemplativa, se hicieron amigos de un hombre de letras milanés, Ambrogio de Migli, hasta que se pelearon con él por la crítica que hizo de Cicerón y Virgilio.

Col y De Montreuil estaban empleados como secretarios por el gran mecenas Jean, duque de Berry, hermano del rey Carlos V y de Felipe el Atrevido de Borgoña. El duque también dio su apoyo a Premierfait cuando éste traducía a Boccaccio y alentaba la obra de Christine de Pisan. Poseía unos trescientos manuscritos, entre los que había obras de Petrarca, Virgilio, Livio y Terencio. Muchos de los manuscritos estaban ilustrados, pues su propietario era un entusiasta de las artes visuales. Jean amaba los edificios, los tapices, las pinturas, la orfebrería, los camafeos, las monedas y las medallas. Mantenía estrechos contactos con mercaderes y artistas italianos. El arquitecto italiano Filarete encomiaba el gusto del duque y en particular un camafeo romano de su colección.⁹⁰

En la colección del duque, las obras del estilo llamado «gótico» se encuentran junto con obras *all'antica*. Como en el caso de artistas y mecenas italianos antes de finales del siglo xv, el duque no parece haber visto estos diferentes estilos como contrarios. En forma parecida los franceses de esa época percibían a Petrarca como un moralista tradicional antes que como un crítico de la cultura medieval tardía.⁹¹

Contactos con Italia

En los treinta años transcurridos de 1420 a 1450, los contactos entre los eruditos y artistas italianos y los demás europeos se multiplicaron. Gracias al Concilio de Basilea, Poggio visitó Suiza y Alemania, mientras que Eneas Sylvio llegó hasta Escocia. El pintor Masolino trabajó en Hungría, aunque no para un mecenas húngaro, sino para el condotiero Pippo Spano. El humanista Guiniforte Barzizza fue a Cataluña a servir a Alfonso de Aragón en

1432, antes de que este rey conquistara Nápoles. Éste fue el inicio de una tendencia en la que humanistas italianos menores se convirtieron en figuras relativamente importantes en el extranjero, al pasar de la periferia del centro al centro de la periferia.

Hay muchos casos de extranjeros que visitaron Italia. Rogier van der Weyden estuvo en Italia en 1450, durante el jubileo papal. Otros artistas, como el francés Jean Fouquet (véase la figura 3), el flamenco Justus de Ghent y el español Pedro Berruguete, parece que fueron a trabajar antes que a estudiar: Fouquet en Roma y los otros dos en Urbino. Sus visitas revelan el interés italiano en el norte más que lo contrario. Los estudiosos, por otra parte, iban a Italia prioritariamente para asistir a las universidades. Podrían haber ido con la intención de estudiar materias tradicionales como la ley canónica, pero algunos de ellos, al menos al llegar trabaron conocimiento con los



Figura 3. Jean Fouquet, *Autorretrato*. Museo del Louvre (Réunion des Musées Nationaux/Louvre, París). Un temprano autorretrato por un artista no italiano.

humanistas. En la década de 1430, el clérigo polaco Gregory de Sanok fue a Roma por razones eclesiásticas, descubrió los estudios clásicos allí y los fomentó en Polonia cuando fue nombrado arzobispo de Lvov en 1451. Su casa de campo se convirtió en un centro humanista.

En la década de 1440 entre los visitantes de Italia se cuenta al alemán Albrecht von Eyb, el inglés Robert Fleming y el húngaro Janus Pannonius. Von Eyb, que estudió en las universidades de Padua y Bolonia y conocía la obra de Valla, escribió más tarde un elogio de la ciudad de Bamberg, como Bruni lo había hecho para Florencia y Decembrio para Milán. Fleming estudió con Guarino, hizo amistad con Platina y se convirtió en el primer inglés que aprendió el griego desde los eruditos del siglo XIII Roberto Grosseteste y Roger Bacon. Janus Pannonius, otro discípulo de Guarino, era uno de los principales poetas latinos del siglo XV.⁹²

La mayoría de las veces los viajeros que visitaban Italia volvían a casa con manuscritos. Von Eyb, por ejemplo tenía manuscritos de Petrarca y Poggio, así como algunos de los clásicos.⁹³ Gregory de Sanok poseía un manuscrito de la *Genealogia* de Boccaccio que había pertenecido a Gonthier Col. Robert Fleming dio una colección de sesenta libros al Lincoln College, Oxford (que había fundado su tío), compuesta no sólo por clásicos (había un manuscrito de *De officiis* de Cicerón que había copiado él mismo), sino también por obras de Boccaccio, Bruni, Guarino y Valla.⁹⁴ Vespasiano da Bisticci, un librero florentino que pertenecía a la última generación antes de la imprenta, se dedicó durante su retiro a escribir las biografías de los hombres famosos de su época, muchos de los cuales habían sido sus clientes: dos ingleses (William Grey, obispo de Ely, y John Tiptoft, señor de Worcester), dos húngaros (János Vitéz y su sobrino Janus Pannonius), un español (Nuño de Guzmán) y un portugués (llamado Velasco).

Algunos importantes aristócratas importaban libros de Italia. Por ejemplo, el hermano de Enrique V de Inglaterra, Humfrey, duque de Gloucester, adquirió copias de textos de Petrarca, Salutati, Bruni y Poggio, además de Apuleyo y Vitruvio (quien no parece haber tenido ningún impacto en la arquitectura inglesa de la época). Dio sus libros a la Universidad de Oxford. Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, el principal poeta español de su tiempo del llamado itálico modo, no viajó nunca a Italia, pero estaba en contacto con Bruni y otros humanistas, y adquirió manuscritos en Florencia a través de Nuño de Guzmán. Su biblioteca contenía clásicos griegos (Homero, Platón, Polibio, Tucídides) y latinos, y las obras de italianos como Petrarca, Boccaccio y Bruni. Su hijo tradujo la *Iliada* (del latín) mientras su amigo Enrique de Villena tradujo la *Eneida*. Gracias a Santillana, según un testimonio contemporáneo, la elocuencia de Italia fue «trayda a nuestra Castilla».⁹⁵

Universidades, cancillerías y cortes

Desde mediados del siglo XV, las universidades se convirtieron en sedes importantes para la recepción de ideas de Italia. Los expatriados italianos eran empleados a veces como lectores, como ocurrió en el caso de Gregorio de Tifernate, Filippo Beroaldo y Fausto Andrelini, todos los cuales enseñaron en la Universidad de París. En esta época los humanistas locales también realizaban su actividad en una serie de universidades europeas. Gregory de Sanok dio clases sobre Virgilio en la Universidad de Cracovia. En Heidelberg, Peter Luder anunció en 1456 que enseñaría *studia humanitatis*. El griego se enseñó en París en la década de 1470 y en Salamanca en 1480. Se abrieron cursos de poesía en Lovaina en 1477 y en Salamanca en 1484.

Otros centros importantes para la recepción del Renacimiento fueron entonces las cancillerías y las cortes. Ya se ha explicado el significado de la cancillería florentina (véase *supra*, p. 32), y a menudo se la ha tomado como un modelo. Se dice que Petrarca aconsejó al rey de Hungría que tuviera menos perros y que empleara a alguien en la cancillería que escribiera correctamente en latín. La segunda parte de su consejo fue seguida al menos por algunos gobernantes fuera de Italia. En la cancillería de Ricardo II de Inglaterra, alguien escribió al margen de una de las cartas oficiales de Salutati desde Florencia: *Nota hic bonam litteram* (Nótese esta bella carta).⁹⁶ La cancillería catalana bajo Pere el Ceremonios (padre de Joan I) seguía el modelo florentino. El humanista Alfonso de Palencia, que había vivido en Florencia, fue empleado como secretario latino por Enrique IV de Castilla. János Vitéz, arzobispo de Esztergom, que envió a su sobrino Janus Pannonius a estudiar a Italia, introdujo modelos clásicos en la cancillería real de Hungría.

Antes de que terminara el siglo XV, sin embargo, pocos gobernantes fuera de Italia tenían un interés serio en el arte renacentista o en el humanismo. Uno de ellos era René de Anjou, que estuvo en el sitio de Nápoles desde 1438 hasta 1441. Como Francisco I después, René de Anjou descubrió la cultura italiana durante una campaña militar, y conoció a los estudiosos y artistas italianos. René contrató al escultor italianizante Francesco Laurana, de origen croata, que acuñó medallas para él en el estilo de Pisanello. Su amigo, el patricio veneciano Jacopo Marcello le regaló una copia de un libro del geógrafo griego Estrabón. Su biblioteca contenía obras de Platón y Cicerón, de Heródoto y Livio, de Boccaccio y de Valla.⁹⁷

Es bastante curioso que dos de los reyes más interesados en las nuevas formas de cultura se hayan encontrado en lo que podría considerarse la periferia de Europa: Estambul y Buda. Mohamed II el Conquistador, el sultán que tomó Constantinopla, no rechazó la tradición clásica. Solía escuchar la lectura de textos clásicos por el italiano Ciríaco de Ancona. Uno de los favoritos de Mohamed II era Livio, como en el caso de sus contemporáneos Alfonso de Aragón y Carlos el Temerario. Pese a la prohibición oficial mu-

sulmana del arte figurativo, el sultán invitó a Gentile Bellini a ir a Estambul a pintar su retrato, asimismo encargó otros retratos a artistas turcos.⁹⁸ Es improbable que los intereses de Mohamed II tuvieran eco fuera del círculo de la corte, pero en los inicios del Renacimiento ocurría lo mismo en la Europa occidental y en la misma Italia.

Matías Corvino, rey de Hungría, había recibido una educación humanista (del polaco Gregory de Sanok) y se convirtió en un coleccionista de libros y mecenas de las letras. Invitó a humanistas italianos a su corte y pidió a uno de ellos, Antonio Bonfini, que escribiera una historia de Hungría. Siguiendo el ejemplo de Livio, Bonfini tituló a su historia *Décadas*. Matías formó una gran biblioteca, adquiriendo libros de Florencia y confiscando los libros de Janus Pannonius cuando descubrió que éste conspiraba contra él. Nombró bibliotecario a un estudioso italiano. El rey estaba interesado en el neoplatonismo y mantenía contacto con Ficino.⁹⁹

Matías estaba también interesado en el arte italiano, un interés impulsado por su esposa italiana Beatriz de Aragón, con quien se había casado en 1476. Beatriz, hija del rey de Nápoles, había estudiado a Cicerón y a Virgilio y estaba interesada en la música (Tinctoris le dedicó un texto). En la corte de Hungría se rodeaba de italianos que dictaban la moda en las joyas, los trajes, las festividades y las artes. Matías había ya invitado a Aristotele Fioravanti de Bolonia en 1465, al que llamaba «arquitecto único» (*architectus singularis*); después de casarse contrató a un creciente número de artistas italianos como Verrocchio (maestro de Leonardo da Vinci) y Filippino Lippi. Algunos de sus libros fueron decorados por iluminadores florentinos. Encargó bustos suyos y de su esposa a escultores italianos como Gian Cristoforo Romano, que lo retrató como un emperador romano (véase la figura 4). Entre los textos de la biblioteca de Matías se encuentran los tratados de arquitectura de Alberti y Filarete, cuyas recomendaciones puso en práctica en algunos casos, como la ampliación de sus palacios en Buda y Visegrád en el estilo toscano y las visitas que hizo para observar el avance de las obras.¹⁰⁰

La época de los incunables

Los movimientos humanistas continuaron propagándose fuera de Italia a finales del siglo xv, en vez de decaer como ocurrió con el renacimiento carolingio o incluso el renacimiento del siglo xii. Una razón del éxito fue la imprenta. Unos años antes de la invención del tipo móvil alrededor de 1450, ya a inicios del siglo xv había comenzado la impresión, atrayendo a importantes artistas en Florencia y otros lugares, entre los que estuvo Sandro Botticelli, quien realizó una serie de grabados para una edición de la *Divina comedia* de Dante, ilustraciones que en esta época eran mucho más conocidas que *El nacimiento de Venus* y *La primavera*. Estas estampas eran relativamente



Figura 4. Gian Cristoforo Romano, busto del rey Matías (Museo del Castillo, Budapest). Un príncipe renacentista representado como emperador romano.

más baratas de producir y permitían que el trabajo de sus creadores llegara a un mayor número de personas con mayor rapidez.

Lo más probable es que la imprenta de tipos móviles fuera inventada en Alemania por Johan Gutenberg, desde donde se difundió muy rápidamente por toda Europa. Los impresores llegaron a Basilea hacia 1466, a Roma hacia 1467, a París y a Pilsen hacia 1468, a Venecia hacia 1469, a Lovaina, Valencia, Cracovia y Buda hacia 1473, a Westminster (entonces separada de la ciudad de Londres) hacia 1476 y a Praga hacia 1477. Hacia 1500 había imprentas establecidas en casi 250 ciudades. Estas imprentas habían sido fundadas con frecuencia por compatriotas de Johan Gutenberg. Hacia 1500 los alemanes habían abierto al menos 86 imprentas fuera del mundo germano-

parlante: 37 en Italia, 18 en la península ibérica, 13 en Francia y 7 en los Países Bajos (aún no separados políticamente en norte y sur).¹⁰¹ La primera imprenta en Italia, por ejemplo fue fundada en Subiaco en 1465 por dos alemanes, Conrad Sweynheim y Arnold Pannartz. En Venecia, el primer impresor fue el alemán Johan von Speyer. En Buda, Andreas Hess desempeñó un papel importante; en Sevilla, Jacob Cromberger, que llegó en 1500, instaló un taller que funcionó por largo tiempo.

La rápida multiplicación de libros a partir de 1450 merece ser resaltada. Sólo en Venecia, donde se imprimieron más libros que en cualquier otra ciudad de Europa, se considera que 4.500 títulos (con casi medio millón de ejemplares) es una estimación razonable. Se imprimían muchas obras clásicas (Cicerón por ejemplo). *De officiis* fue impresa en Subiaco. En París se puso de moda en la década de 1470. «Nadie solía leer a Cicerón día y noche como tanta gente hoy en día», escribía el erudito francés Guillaume Fichet. En Londres, William Caxton imprimió la versión inglesa de Tiptoft de *De amicitia* en 1481. Los clásicos griegos comenzaron a imprimirse antes de que terminara el siglo xv, gracias sobre todo a Aldus Manutius de Venecia, cuya edición de Aristóteles en cinco volúmenes apareció entre 1495 y 1498.

Las obras de algunos humanistas italianos también se imprimieron bastante pronto. Los poemas de Petrarca fueron publicados en 1470, y se reimprimieron más de veinte veces antes de 1500. El tratado de Leonardo Bruni sobre la educación fue impreso alrededor de 1470 y sus cartas en 1472, mientras que su historia de Florencia salió traducida al italiano en 1476. La primera edición de las *Elegantiae* de Lorenzo Valla apareció en 1471 y se convirtió en un libro de texto con gran éxito en las escuelas humanistas. Poggio y Ficino también publicaron en la década de 1470. Los libros impresos en Italia eran exportados a otros lugares de Europa, a veces porque eran encargados por comerciantes expatriados. En 1476, por ejemplo, se enviaron cinco ejemplares de cada una de las historias de Florencia escritas por Bruni y Poggio a los florentinos que estaban en Londres.

Contribuyeron a la difusión del humanismo los estudiosos que se convirtieron en impresores y los impresores interesados en el estudio. Por ejemplo, fue Guillaume Fichet, un profesor de teología y retórica, quien fundó la primera imprenta en París, en La Sorbona (es decir, la Facultad de Teología de la Universidad de París). Hubo humanistas desempleados que a veces se ganaron la vida con el trabajo de correctores de pruebas. Aldus Manutius, el famoso impresor veneciano y amigo de Erasmo y otros estudiosos, había estudiado con Battista Guarini, hijo del famoso Guarino de Verona. Un contemporáneo lo llamaba «un excelente humanista y griego» (*optimo umanista et greco*).

Con todo lo importante que pudo haber sido la multiplicación de ejemplares de los clásicos para el éxito del movimiento humanista, la imprenta fue algo más que un agente de difusión. Contribuyó e impulsó el proceso de

lo que podríamos llamar «descontextualización» o «distanciamiento»; un proceso crucial para toda recepción creativa. Leer una idea antes que oír la de otra persona hace más fácil que el receptor permanezca distante y crítico. El lector puede comparar y contrastar los argumentos presentados en diferentes textos, antes que verse abrumado por la presencia de un orador elocuente.¹⁰²

Los contactos personales entre Italia y otros países de Europa siguieron siendo importantes. El humanista frisón Rudolf Agricola, por ejemplo, estudió en Italia en la década de 1470. Aprendió el griego allí y escribió una biografía de Petrarca. También el joven patricio nuremburgués Willibald Pirckheimer (famoso hoy por su amistad con Alberto Durero), visitó Italia en 1488. Como buen humanista hizo bocetos de antiguos monumentos y copió sus inscripciones. Esas experiencias personales fueron indispensables para el éxito del movimiento renacentista, si bien ahora se hallaban reforzadas por el medio poderoso aunque impersonal de la imprenta.

Resistencia

La divulgación del arte y la literatura renacentistas no fue un proceso libre de obstáculos. Las ideas y formas nuevas a veces encontraron resistencia, como ya hemos visto en el caso de Florencia (véase *supra*, p. 36). Para encontrar otro caso de dicha resistencia podemos dirigirnos a la periferia oriental de Europa: a Moscú.

La lejanía de Moscú frente al Renacimiento no era producto sólo de la distancia física, pese a su importancia en una época de transporte animal. El contacto regular con Occidente se había perdido en el siglo xiii después de las invasiones mongólicas. Como los serbios y los búlgaros, los rusos miraban a Constantinopla antes que a Roma. Hubo un renacimiento cultural a finales del siglo xiv por obra de un pequeño grupo —como ocurrió en el caso de Petrarca y su círculo casi simultáneamente— que estuvo formado por san Sergio de Radonezh, el misionero san Esteban de Perm, Epifanio el Sabio (que escribió las biografías de los santos Sergio y Esteban), y el pintor Andrei Rublev, cuya *Trinidad* (pintada en la década de 1420, en la época en que Masaccio trabajaba en Florencia) es probablemente el más famoso de los iconos rusos. Lo que se recuperó en ese momento, sin embargo, no fue la tradición clásica, sino una época previa de cultura eslava de los siglos ix y x.¹⁰³

Las actividades de Iván III ilustran su interés en Italia y la innovación, pero también los límites de ese interés. Iván tomó el título de «zar», un término que deriva de «César» y sugiere una continuidad con la antigua Roma. Casó con la sobrina del último emperador de Bizancio, Zoe (Sofía) Paleóloga. Zoe había vivido en Roma como pupila del Papa y (como Beatriz de Hungría) tenía gustos italianizantes. Cuando se casó en 1472, el humanista romano Pomponio Leto, antiguo discípulo de Valla, visitó Moscú como par-

te de su séquito. Dos años más tarde llegó la primera de las tres misiones rusas a Italia a contratar artistas e ingenieros. Aristotele Fioravanti, que había vuelto a Italia después de trabajar para Matías, fue el primero en ir a Rusia. Como Leonardo en Milán, unos años más tarde, Fioravanti fue contratado principalmente debido a sus conocimientos de la edificación de puentes y otras técnicas militares. Sin embargo también construyó la catedral de la Asunción en Moscú. En la década de 1480 los muros y las torres del Kremlin fueron reconstruidos al modo italiano, con bastiones almenados. La fachada del Palacio de las Facetas (*Granovitaia Palata*) en el Kremlin, construido entre 1487 y 1491 por Marco Ruffo y Pietro Solari, imitaba el Palazzo dei Diamanti de Ferrara, mientras que la catedral de San Miguel Arcángel, edificada poco después de la muerte de Iván en 1505, por Alvise Lamberti il Nuovo (Alvise Novi), combinaba la tradición rusa (las cúpulas en forma de bulbo, por ejemplo) con rasgos italianos: arcos de medio punto, pilastras y conchas decorativas.

En la esfera secular fue posible que las formas italianas penetraran en la cultura rusa. En el ámbito religioso, en cambio, la fuerza de la resistencia queda demostrada con la insistencia del zar Iván de que en el proyecto para la catedral de la Asunción en Moscú, Fioravanti siguiera el modelo del siglo XII de la catedral ortodoxa de la Asunción en Vladimir. La obra de Fioravanti sin duda encarna su propia interpretación de la tradición rusa. Según una crónica rusa de la época, cuando vio la catedral de Vladimir el arquitecto declaró que debía ser la obra de «uno de nuestros maestros», en otras palabras, de un italiano. Con todo, el hecho es que un prestigioso arquitecto extranjero había sido llevado a Rusia sólo para ser obligado a trabajar en el estilo tradicional local (a diferencia de sus colegas en Hungría).¹⁰⁴ Del mismo modo, a mediados del siglo XIX, el sultán Abdul Medjid invitaría a los hermanos Fossati de Italia a Estambul a trabajar en Aya Sofía en el estilo turco tradicional.

En el caso del humanismo, la vida de Máximo el Griego, una generación posterior, muestra las mismas fuerzas de resistencia a la innovación. Máximo, que había vivido en Italia y se movía en círculos humanistas, fue recibido con entusiasmo por el zar Basilio III y vivió en Moscú entre 1518 y 1525. Informó sobre la Antigüedad clásica y el descubrimiento de América. Sin embargo no fue como humanista sino como monje de Athos que traducía los textos religiosos como fue recibido en Rusia. No es sorprendente que el debate florentino sobre la vida activa no haya suscitado ningún interés en Moscú, donde la alfabetización estaba limitada al clero. Sin embargo, incluso el interés bizantino tradicional por la antigua literatura y el pensamiento griegos parece haber tenido poquísima resonancia en Rusia.¹⁰⁵

Estos episodios ilustran el poder de lo que Fernand Braudel ha denominado «rechazo» cultural.¹⁰⁶ Era difícil que las ideas y formas italianas cruzaran la frontera de un mundo en donde predominaba el cristianismo ortodoxo y el alfabeto cirílico, y donde el lenguaje de la liturgia eclesiásti-

ca era el eslavo. Incluso la imprenta fracasó en atravesar esta barrera. Traída por el zar Iván IV a Moscú, fue destruida durante una sublevación en 1565.

Cambio frente a continuidad

¿Cuán importante fue la innovación cultural en este período? Como en Italia, los individuos y grupos de otras partes de Europa que estaban más interesados en lo que consideraban novedades (las obras de Petrarca, por ejemplo), a menudo las percibieron a través de la lente de la tradición. Antes de 1500, la reputación de Petrarca fuera de Italia se fundaba en sus obras latinas, y entre éstas la más popular era posiblemente la más tradicional, el tratado sobre la fortuna titulado *De remediis*. Asimismo, el interés en los clásicos griegos y romanos no excluía el interés por la caballería, sino que ambos se combinaban. Como los príncipes d'Este y los Gongaza, Joan de Aragón leía no sólo a Livio y a Plutarco, sino novelas como *Lancelot y Giron le Courtois*.

En las artes, lo que prevaleció (con pocas excepciones como Buda en la época de Matías) fue esencialmente, el «bricolaje», es decir, el préstamo de elementos sueltos antes que la totalidad; se tendía a adoptar un vocabulario decorativo italiano, antes que la gramática, entendida ésta como el conjunto de reglas para combinar los diferentes elementos. Las innovaciones fueron incorporadas a las estructuras tradicionales, literalmente en el caso de la arquitectura, metafóricamente en el caso del humanismo. Tarde o temprano, sin embargo, el orden tradicional estaba destinado a ceder bajo la presión de intentar asimilar un número creciente de elementos extraños y nuevos. Este proceso se hizo más patente en la siguiente fase del Renacimiento que analizaremos en el siguiente capítulo.