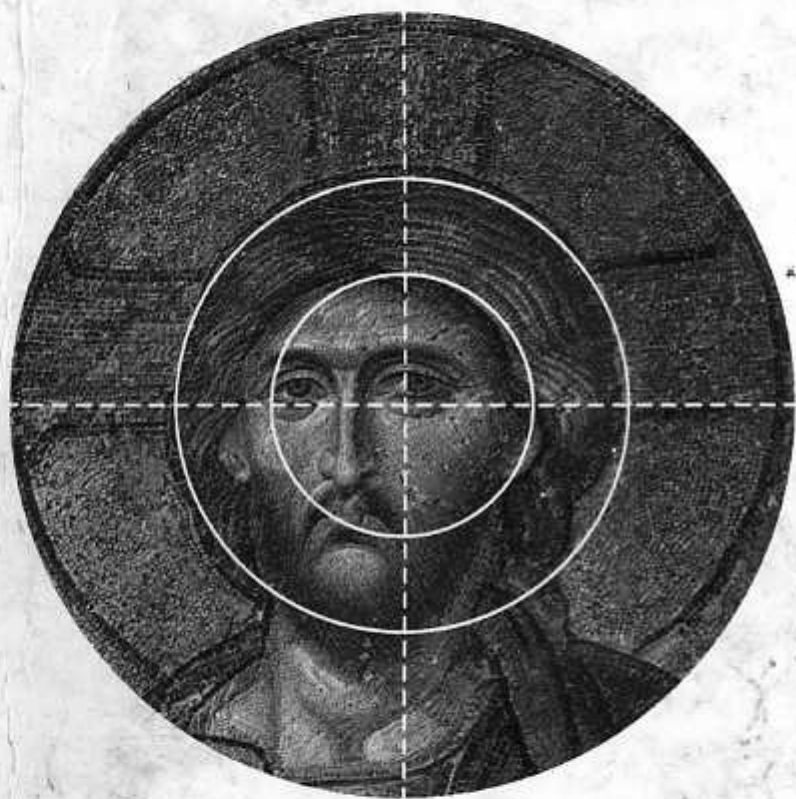


El significado en las artes visuales

Erwin Panofsky

ALIANZA FORMA



730
P194
e.3

Alianza Forma

Erwin Panofsky
El significado en las artes visuales

Versión castellana de
Nicanor Ancochea

Alianza Editorial

Título original:
Meaning in the Visual Arts

Publicado por acuerdo con Doubleday & Company, Inc., New York

Primera edición en «Alianza Forma»: 1979
Cuarta reimpresión en «Alianza Forma»: 1987

© 1955 Erwin Panofsky
© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1979, 1980, 1983, 1985, 1987
Calle Milán, 38; telf.: 200 00 45
ISBN: 84-206-7004-9
Depósito legal: M. 31.704-1987
Papel fabricado por Celupal, S. A.
Fotocompuesto en Imposa-Tecnigraf.
Impreso por GREFOL, S. A., Pol. II - La Fuensanta
Móstoles (Madrid)
Printed in Spain

Indice

Prólogo	9
Lugares originales de publicación	15
Introducción:	
<i>La historia del arte en cuanto disciplina humanística</i>	17
Capítulo 1.	
<i>Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento</i>	45
Capítulo 2	
<i>La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos</i>	77
Capítulo 3	
<i>El abad Suger de Saint-Denis</i>	131
Capítulo 4	
<i>La «Alegoría de la Prudencia» de Ticiano: Post scriptum</i>	171
Capítulo 5	
<i>La primera página del «Libro» de Giorgio Vasari. Apéndice: Dos proyectos de fachada de Domenico Beccafumi y el problema del manierismo en la arquitectura</i>	195
Capítulo 6	
<i>Alberto Durer y la Antigüedad clásica. Apéndice: Las ilustraciones de las «Inscriptiones» de Apianus en relación con Durer</i> ..	263

Capítulo 7	
«Et in Arcadia ego»: Poussin y la tradición elegíaca	323
Epílogo	
Tres decenios de historia del arte en los Estados Unidos	349
Índice analítico	377

Prólogo

Los ensayos reunidos en este volumen han sido escogidos por su variedad más que por su cohesión. Abarcan un período de más de treinta años y se refieren a problemas generales así como a cuestiones particulares que entrañan datos arqueológicos, actitudes estéticas, iconografía, estilo, e incluso esa «teoría del arte», hoy en buena medida caída en desuso, que en ciertas épocas desempeñó un papel análogo al de la armonía o el contrapunto dentro de la música.

Estos ensayos se distribuyen en tres grupos: en primer lugar, *versiones revisadas de artículos anteriores*, completamente reescritos y, en la medida de lo posible, puestos al día mediante la incorporación tanto de las aportaciones posteriores de otros como de algunas reflexiones más recientes (secciones IV y VII); en segundo lugar, *reimpresiones de artículos publicados en inglés en el transcurso de los últimos quince años* (Introducción, Epílogo, secciones I y III); en tercer lugar, *traducciones del alemán* (secciones II, V y VI).

En contraste con las «versiones revisadas», las «reimpresiones» no han sufrido más alteración material que la corrección de errores e inexactitudes y unos pocos apartes ocasionales que aparecen entre corchetes. Lo mismo se puede decir de las «traducciones del alemán», si bien aquí se han tomado algunas otras libertades con los textos originales: me he considerado en libertad para traducir de manera menos literal de lo que me habría atrevido a hacer tratándose de trabajos ajenos, para corregir bastante el texto y, en dos lugares,

para efectuar supresiones considerables*. No se ha intentado, sin embargo, alterar el carácter de los originales. Tampoco he querido prestarles una apariencia menos pedante expurgándolos de argumentos y documentación erudita (si algo se puede sacar de la lectura de ensayos como éstos, es un cierto respeto por la convicción de Flaubert de que «le bon Dieu est dans le détail»); ni he querido prestarles una apariencia de mayor perspicacia fingiendo haber sabido más de lo que sabía cuando fueron escritos, excepción hecha, una vez más, de uno o dos apartes entre corchetes. Queda al lector —si se siente inclinado a ello— la confrontación de las «reimpresiones» y «traducciones del alemán» con los resultados de investigaciones más recientes, y a tal fin pueden ser útiles las siguientes indicaciones bibliográficas.

Para la sección I, «Iconografía e iconología», véase:

J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods: The Mythological Tradition and Its Place in Renaissance Humanism and Art* (Bollingen Series, XXXVIII), Nueva York, 1953 (recensión de W. S. Heckscher en *Art Bulletin*, XXXVI, 1954, págs. 306 y ss.).

Para la sección II, «La historia de la teoría de las proporciones humanas», véanse:

H. A. Frankfort, *Arrest and Movement: An Essay on Space and Time in the Representational Art of the Ancient Near East*, Chicago, 1951.

R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt*, Viena, 1935 (en particular, págs. 272 y ss. y figs. 90-154).

E. Iversen, *Canon and Proportions in Egyptian Art*, Londres, 1955.

H. Koch, *Vom Nachleben des Vitruvius (Deutsche Beiträge zur Altertumswissenschaft)*, Baden-Baden, 1951.

E. Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory* (Studies of the Warburg Institute, XIII), Londres, 1940, págs. 19-57, 106-128.

* En la sección V se ha suprimido una larga discusión del estilo de los dibujos reproducidos en las figuras 46 y 47 (págs. 28-32 del original); en la sección VI se ha eliminado un segundo Apéndice (págs. 86-92 del original).

F. Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters, II; Die Handschriften der National-Bibliothek in Wien (Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, 1925/26, 2)*, Heidelberg, 1927, págs. 40 y ss.

W. Ueberwasser, *Von Mass und Macht der alten Kunst*, Leipzig, 1933.

K. Steinitz, «A Pageant of Proportion in Illustrated Books of the 15th and 16th Century in the Elmer Belt Library of Vinciana», *Centaurus*, I, 1950/51, págs. 309 y ss.

K. M. Swoboda, «Geometrische Vorzeichnungen romanischer Wandgemälde», *Alte und neue Kunst (Wiener kunsthistorische Blätter)*, II, 1953, págs. 81 y ss.

W. Ueberwasser, «Nach rechtem Mass», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LVI, 1935, págs. 250 y ss.

Para la sección III, «El abad Suger», véanse:

M. Aubert, *Suger*, París, 1950.

S. McK. Crosby, *L'Abbaye royale de Saint-Denis*, París, 1953.

L. H. Loomis, «The Oriflamme of France and the War-Cry 'Monjoic' in the Twelfth Century», *Studies in Art and Literature for Belle da Costa Greene*, Princeton, 1954, págs. 67 y ss.

E. Panofsky, «Postlogium Sugerianum», *Art Bulletin*, XXIX, 1947, págs. 119 y ss.

Para la sección V, «La primera página del 'Libro' de Giorgio Vasari», véanse:

K. Clark, *The Gothic Revival; An Essay on the History of Taste*, Londres, 1950.

H. Hoffmann, *Hochrenaissance, Manierismus, Frühbarock*, Leipzig y Zurich, 1938.

P. Sanpaolesi, *La Cupola di Santa Maria del Fiore*, Roma, 1941 (recensión de J. P. Coolidge en *Art Bulletin*, XXXIV, 1952, págs. 165 y s.).

Studi Vasariani, Atti del Congresso Internazionale per il IV Centenario della Prima Edizione delle Vite del Vasari, Florencia, 1952.

R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 2.ª ed., Londres, 1952 (con instructiva «Nota bibliográfica» en págs. 139 y s.).

G. Zucchini, *Disegni antichi e moderni per la facciata di S. Petronio di Bologna*, Bologna, 1933.

J. Ackerman, «The Certosa of Pavia and the Renaissance in Milan», *Marsyas*, V, 1947/49, págs. 23 y ss.

E. S. de Beer, «Gothic: Origine and Diffusion of the Term: The Idea of Style in Architecture», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, págs. 143 y ss.

R. Bernheimer, «Gothic Survival and Revival in Bologna», *Art Bulletin*, XXXVI, 1954, págs. 263 y ss.

J. P. Coolidge, «The Villa Giulia: A Study of Central Italian Architecture in the Mid-Sixteenth Century» *Art Bulletin*, XXV, 1943, págs. 177 y ss.

V. Daddi Giovanozzi, «I Modelli dei secoli XVI e XVII per la facciata di Santa Maria del Fiore», *L'Arte Nuova*, VII, 1936, págs. 33 y ss.

L. Hagelberg, «Die Architektur Michelangelos», *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, nueva serie, VIII, 1931, págs. 264 y ss.

O. Kurz, «Giorgio Vasari's 'Libro'», *Old Master Drawings*, XII, 1938, págs. 1 y ss., 32 y ss.

N. Pevsner, «The Architecture of Mannerism», *The Mint, Miscellany of Literature, Art and Criticism*, ed. por G. Gregson, Londres, 1946, págs. 116 y ss.

R. Wittkower, «Alberti's Approach to Antiquity in Architecture», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IV, 1940/41, págs. 1 y ss.

Idem, «Michelangelo's Biblioteca Laurenziana», *Art Bulletin*, XVI, 1934, págs. 123 y ss., en particular págs. 205-216.

Para la sección VI, «Durero y la Antigüedad clásica», véanse:

A. M. Friend, Jr., «Dürer and the Hercules Borghesi-Piccolomini», *Art Bulletin*, XXV, 1943, págs. 40 y ss.

K. Rathe, «Der Richter auf dem Fabeltier», *Festschrift für Julius Schlosser*, Zurich, Leipzig y Viena, 1926, págs. 187 y ss.

P. L. Williams, «Two Roman Reliefs in Renaissance Disguise»,

Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, IV, 1940/41, págs. 47 y ss.

Se puede hallar más información sobre las obras de Durero a que se alude en esta sección en A. Tietze y E. Tietze-Conrat, *Kritisches Verzeichnis der Werke Albrecht Dürers*, I, Augsburgo, 1922, II, 1, 2, Basilea y Leipzig, 1937, 1938; y en E. Panofsky, *Albrecht Dürer*, 3.ª ed., Princeton, 1948 (4.ª ed., Princeton, 1955).

Para concluir, quisiera manifestar mi gratitud a los editores de los libros y publicaciones periódicas en que aparecieron por vez primera los ensayos aquí reunidos; al doctor L. D. Ettlinger y el profesor U. Middeldorf por su amable asistencia a la hora de obtener fotografías, y a la señora de Willard F. King por su ayuda inapreciable en la tarea de dar forma a esta recopilación.

E. P.

Princeton, 1 de julio de 1955

Lugares originales de publicación

Introducción: Publicada bajo el mismo título en *The Meaning of the Humanities*, ed. por T. M. Greene, Princeton, Princeton University Press, 1940, págs. 89-118.

1 Publicado como «Estudio introductorio» en *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*, Nueva York, Oxford University Press, 1939, págs. 3-31.

2 Publicado con el título de «Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung» en *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, XIV, 1921, págs. 188-219.

3 Publicado como «Introducción» en *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis and Its Art Treasures*, Princeton, Princeton University Press, 1946, págs. 1-37.

4 Publicado (en colaboración con F. Saxl) con el título de «A Late-Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian» en *Burlington Magazine*, XLIX, 1926, págs. 177-81. Véase también *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst* (Studien der Bibliothek Warburg, XVIII), Leipzig y Berlín, B. G. Teubner, 1930, págs. 1-35.

5 Publicado con el título de «Das erste Blatt aus dem 'Libro' Giorgio Vasaris; eine Studie über der Beurteilung der Gotik in der italienischen Renaissance mit einem Exkurs über zwei Fassadenprojekte Domenico Beccafumis» en *Städel-Jahrbuch*, VI, 1930, págs. 25-72.

6 Publicado con el título de «Dürers Stellung zur Antike» en *Jahrbuch für Kunstgeschichte*, I, 1921/22, págs. 43-92.

7 Publicado con el título de «*Et in Arcadia ego*: On the Conception of Transience in Poussin and Watteau» en *Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer*, ed. por R. Klibansky y H. J. Paton, Oxford, Clarendon Press, 1936, págs. 223-54.

Epílogo: Publicado con el título de «The History of Art» en *The Cultural Migration: The European Scholar in America*, ed. por W. R. Crawford, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1953, págs. 82-111.

Abreviaturas

B: A. Bartsch, *Le Peintre-graveur*, Viena, 1803-1821.

L: F. Lippmann, *Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen*; Berlín, 1883-1929 (vols. VI y VII, eds. por F. Winkler).

Introducción

La historia del arte en cuanto disciplina humanística

I. Nueve días antes de su muerte, recibió Immanuel Kant la visita del médico de cabecera. Enfermo, caduco y casi ciego, se incorporó del asiento y permaneció de pie, temblando de debilidad y murmurando a la vez algunas palabras ininteligibles. Tras unos instantes, su fiel compañero comprendió que no se volvería a sentar hasta que él mismo lo hiciera. Sólo entonces toleró Kant que lo acompañaran hasta el sillón que ocupaba. Una vez se hubo restablecido, dijo esta frase: «Das Gefühl für Humanität hat mich noch nicht verlassen» («No me ha abandonado aún el sentimiento de la humanidad»)¹. Ambos se sintieron tan conmovidos que a punto estuvieron de echarse a llorar. En realidad, aun cuando el término *Humanität* no hubiera cobrado, en el transcurso del siglo XVIII, otra significación diferente de la de «buena educación» o «urbanidad», seguía éste conservando para Kant un sentido mucho más profundo, subrayado justamente por las circunstancias de la hora: expresaba la conciencia trágica y orgullosa que tenía un hombre de los principios que él mismo había aceptado y que libremente se había impuesto a sí mismo, y que en aquellos instantes contrastaban con las servidumbres exteriores a que lo habían sometido la enfermedad, el paso de los años y todo aquello que en su significado conlleva la palabra «mortalidad».

En el curso de su evolución histórica, dos significaciones fácilmente diferenciables se han dado al término *humanitas*: la primera se origina de la confrontación entre el hombre y lo que es inferior a él, y la segunda, de la confrontación entre aquél y todo cuanto

lo trasciende. En el primer caso, *humanitas* es un valor; en el segundo, una limitación.

El concepto de *humanitas* con el significado de valor se formuló en el círculo de los allegados a Escipión el Joven, siendo Cicerón su portavoz más entusiasta y explícito. Significaba así la cualidad que distingue al hombre no sólo de los animales, sino igualmente, y en mayor grado, de quien pertenece a la especie *homo* sin que por ello haya de merecer el calificativo de *homo humanus*, o sea del bárbaro o del hombre vulgar faltos de *pietas* y *παιδεία*, o lo que es igual, del respeto por los valores morales y de esa agradable mezcla de saber y de urbanidad que sólo podríamos definir con el desacreditado término de «cultura».

En la Edad Media desplazó a este concepto la consideración de la humanidad en contraposición a la divinidad, y no a la animalidad o a la barbarie. Por consiguiente, las cualidades que comúnmente se le asociaron fueron las de lo frágil y lo transitorio: *humanitas fragilis*, *humanitas caduca*.

Así pues, la concepción renacentista de *humanitas* presentó desde el principio un doble aspecto. El nuevo interés concedido al hombre se fundaba a un mismo tiempo en la renovación de la clásica antítesis entre *humanitas* y *barbaritas*, o bien *feritas*, y en la supervivencia de la antítesis medieval entre *humanitas* y *divinitas*. Cuando Marsilio Ficino define al hombre como un «alma racional que participa de la inteligencia divina, pero que obra en un cuerpo», no hace otra cosa que definirlo como el único ser que a la vez es autónomo y finito. Y el célebre «discurso» de Pico della Mirandola «Sobre la dignidad del hombre» puede ser cualquier otra cosa excepto un documento del paganismo. Dice Pico della Mirandola que Dios puso al hombre en el centro del universo para que tomara conciencia del lugar donde se encontraba, y pudiera decidir así, con toda libertad, lo que más le conviniera. En ningún instante afirma que «sea» el hombre el centro del universo, ni siquiera en el sentido que corrientemente se atribuye a la expresión clásica del «hombre medida de todas las cosas».

De esta concepción ambivalente de *humanitas* se ha originado el humanismo. Este no es tanto un movimiento como una actitud que se puede definir como la fe en la dignidad del hombre,

fundada a la vez en la reafirmación de los valores humanos (racionalidad y libertad) y en la aceptación de los límites del hombre (falibilidad y fragilidad). De estos dos postulados se derivan consecuentemente la responsabilidad y la tolerancia.

No es extraño que una actitud semejante haya sido atacada desde dos campos opuestos, alineados recientemente en un frente común por su aversión compartida hacia las ideas de responsabilidad y de tolerancia. Parapetados en uno de estos campos se encuentran quienes niegan los valores humanos: los deterministas, ya crean en una predestinación física, social o divina; los autoritarios, y esos «insectolátras», en fin, que profesan la hegemonía absoluta de la colmena, ya se denomine a ésta grupo, clase social, raza o nación. En el otro campo se sitúan quienes niegan los límites del hombre en provecho de una u otra forma de libertinismo político o intelectual: figuran entre éstos los vitalistas, los esteticistas, los intuicionistas y los adoradores del héroe. Desde el punto de vista del determinismo, el humanista es un alma perdida o un ideólogo. Desde el del autoritarismo, es un herético, o bien un revolucionario (o un contrarrevolucionario). Desde el de la «insectolatría», no es otra cosa que un individualista inútil. Finalmente, según la óptica del libertinismo, trátase de un burgués tímido.

Erasmus de Rotterdam, el humanista *par excellence*, representa un caso típico que viene al caso. La Iglesia tuvo como sospechosos y rechazó en última instancia los escritos de un hombre que había dicho: «Tal vez esté más difundido el espíritu de Cristo de lo que nosotros pensamos, y sean numerosos los que figuren en la comunidad de los santos sin que estén representados en nuestro calendario.» El aventurero Ulrich von Hutten despreció su escepticismo irónico y su poco heroica afición a la tranquilidad. Y el propio Lutero, que insistía en la idea de que «nadie posee la facultad de concebir ninguna cosa buena o mala, ya que todo cuanto sucede en el hombre acontece por absoluta necesidad», perdió los estribos ante la creencia que se manifiesta en esta célebre interrogación: «¿Cuál iba a ser entonces la utilidad del hombre tomado en su totalidad [esto es, en cuanto ser dotado de alma y cuerpo], si Dios obrara en él como lo hace el escultor con la arcilla, pudiéndolo hacer igual de bien con la piedra?»²

II. El humanista niega así la autoridad, pero respeta la tradición. No sólo la respeta, sino que la contempla como algo real y objetivo que hay que estudiar, y, en caso necesario, restablecer: *nos vetera instauramus, nova non prodimus*, como dijo Erasmo.

Lo que la Edad Media hizo fue aceptar y desarrollar, más que estudiar y restaurar, la herencia del pasado. Se imitaron entonces las obras de arte clásicas y se recurrió a Aristóteles y Ovidio igual que se hacía con las obras de los contemporáneos. Ningún intento se hizo para interpretarlas desde un punto de vista arqueológico, filológico, o bien «crítico», y en suma, histórico. Dado que se valoraba la existencia humana más como un medio que como un fin, tanto menos cabía considerar los testimonios de la actividad del hombre como valores autónomos³.

No existe, por tanto, en la escolástica medieval ninguna distinción básica entre la ciencia natural y lo que llamamos humanidades, *studia humaniora*, para citar de nuevo otra expresión de Erasmo. La práctica de ambos estudios, allí donde se prosiguió, siguió estando dentro de los límites de lo que se denominaba filosofía. Sin embargo, desde el punto de vista humanístico, se hizo razonable, y aun inevitable, el distinguir, dentro del reino de la creación, entre la esfera propia de la *naturaleza* y la esfera de la *cultura*, y el definir así a la primera con relación a la última, o sea, considerando la naturaleza como todo el mundo accesible a los sentidos, dejando al margen los *testimonios o huellas dejados por el hombre*.

En realidad, el hombre es el único animal que deja testimonios o huellas detrás de él, pues es el único cuyas producciones «evocan a la mente» una idea distinta de su existencia material. Otros animales utilizan signos y edifican estructuras, pero utilizan los signos sin «percibir la relación de significación»⁴ y edifican las estructuras sin percibir la relación de construcción.

Percibir la relación de significación consiste en separar de los medios de expresión la idea del concepto a expresar. Y percibir la relación de construcción supone separar la idea de la función a realizar de los medios para realizarla. Un perro anuncia la aproximación de un desconocido por medio de un ladrido del todo diferente del que emite para manifestar su deseo de salir. Pero nunca utilizará este peculiar ladrido para transmitir la idea de que *ha* venido un desconocido cuando el amo estaba ausente.

Todavía menos intentará nunca un animal, aun cuando fuera físicamente capaz de hacerlo, como ocurre en el caso de los monos, representar algo en una pintura. Los castores construyen presas, pero son incapaces, por lo que sabemos acerca de ellos, de distinguir las operaciones tan complejas que esto supone, de un *proyecto* preconcebido que podría trazarse en un dibujo en vez de materializarse en piedras y maderos.

Los signos y las estructuras del hombre son testimonios o huellas porque, o mejor en la medida que, expresan ideas separadas de los procesos de señalización y de construcción a través de los cuales se realizan. Estos testimonios tienen, por consiguiente, la propiedad de emerger fuera de la corriente del tiempo, y es precisamente en este aspecto que los estudia el humanista. Éste es, fundamentalmente, un historiador.

También el científico se ocupa de testimonios humanos, especialmente de las obras de sus predecesores. Pero se ocupa de ellos no como objeto de investigación, sino como objeto que le ayuda a investigar. En otros términos, se interesa por tales testimonios no en la medida en que emergen fuera de la corriente del tiempo, sino en la medida en que ésta los absorbe. Si un científico moderno lee a Newton y a Leonardo da Vinci en el original, no lo hace como científico, sino como un hombre interesado por la historia de la ciencia, y por tanto, por la civilización humana en general. En otros términos, lo hace como un *humanista*, para quien las obras de Newton o de Leonardo da Vinci poseen una significación autónoma y un valor duradero. Desde el punto de vista humanístico, los testimonios o huellas del hombre no envejecen.

Así pues, mientras la ciencia intenta transformar la variedad caótica de los fenómenos naturales en lo que podría denominarse un cosmos de la naturaleza, las humanidades pretenden transformar la variedad caótica de los testimonios del hombre en lo que se podría llamar un cosmos de la cultura.

A pesar de cuantas diferencias haya en cuanto a materia y procedimiento, existen algunas sorprendentes analogías entre los problemas de método que se le plantean al científico, por una parte, y los que se le plantean al humanista, por otra⁵.

En los dos casos, el proceso de investigación parece iniciarse con la observación. Sin embargo, tanto el observador de un fenóme-

no natural como el escrutador de un testimonio humano no sólo están subordinados a los límites de su campo de visión y al material de que disponen. Al dirigir su atención hacia *determinados* objetos, ambos obedecen, lo sepan o no, a un principio de preselección, dictado por una teoría en el caso del científico y por una concepción histórica general en el del humanista. Puede ser cierto que «nada hay en la mente que no haya estado antes en los sentidos», pero es al menos igualmente cierto que en los sentidos hay muchas cosas que no penetran nunca en la mente. Nos afecta principalmente lo que dejamos que nos afecte, y así como la ciencia natural involuntariamente selecciona lo que llama fenómenos, las humanidades involuntariamente seleccionan lo que denominan los hechos históricos. Así han ido ensanchando las humanidades su cosmos de cultura y en cierto modo han transferido los centros vitales de sus intereses. Incluso quien instintivamente simpatiza con la simple definición de las humanidades bajo la fórmula de «latín y griego», estimándola como esencialmente válida, mientras sigamos empleando ideas y expresiones como, por ejemplo, «idea» y «expresión», incluso éste deberá admitir que tal definición se ha convertido en algo un poco estrecho.

Además, el mundo de las humanidades se halla determinado por una teoría de la relatividad cultural, comparable a la de los físicos, y dado que el cosmos de la cultura es bastante más reducido que el cosmos de la naturaleza, la relatividad cultural prevalece dentro de las dimensiones de nuestro mundo y fue observada desde fecha muy anterior.

Todo concepto histórico se basa evidentemente en las categorías de espacio y tiempo. Los testimonios o huellas humanos, y lo que implican en sí, tienen que fecharse y localizarse. Sucede, empero, que estas dos operaciones son, en realidad, aspectos de una sola operación. Si sitúo la fecha de una pintura alrededor del año 1400, esta afirmación mía no tendrá sentido mientras no pueda yo indicar *dónde* pudo haber sido realizada en esa fecha. Y a la inversa, si adscribo una determinada pintura a la escuela florentina, también debo poder decir *cuándo* pudo haber sido ejecutada dentro de los límites de esa escuela. El cosmos de la cultura, lo mismo que el cosmos de la naturaleza, es una estructura espacio-temporal. El año 1400 significa algo distinto

en Venecia de lo que significa en Florencia, por no decir nada de Augsburgo, de Rusia o de Constantinopla. Dos fenómenos históricos son simultáneos, o tienen una determinable relación temporal recíproca, sólo en la medida en que se les puede relacionar dentro de un cierto «marco de referencia», a falta del cual el propio concepto de simultaneidad resultaría tan poco significativo en el dominio de la historia como en el de la ciencia física. Si a través de una serie de circunstancias llegamos a conocer que una determinada escultura negra ha sido ejecutada en el año 1510, no tendría sentido alguno declarar que es «contemporánea» de la bóveda que Miguel Ángel pintó en la Capilla Sixtina⁶.

Por último, es análoga la sucesión de pasos a través de los cuales se organiza el material en un cosmos de cultura o de naturaleza, y lo mismo vale para los problemas de método que este proceso implica. El primer paso, como ya antes se ha mencionado, consiste en la observación de los fenómenos naturales y en el examen de los testimonios o huellas humanas. Luego los testimonios deben ser «descifrados» e interpretados, como lo son los «mensajes de la naturaleza» captados por el observador. Finalmente, los resultados deben ser clasificados y coordinados en un sistema coherente que «tenga un sentido».

Hemos visto hasta ahora que incluso la selección del material, *para* la observación y el estudio, está predeterminada, hasta un cierto punto, por una teoría, o bien por una concepción histórica general. Esto se evidencia todavía más en el procedimiento mismo, en cuanto que cada paso dado hacia el sistema que «tenga sentido» no sólo presupone el precedente, sino también los ulteriores.

Cuando el científico observa un fenómeno, los *instrumentos* que utiliza se hallan subordinados a su vez a las leyes naturales que desea explorar. Cuando el humanista examina un testimonio o huella humana, tiene que recurrir a *documentos* que se han elaborado asimismo en el transcurso del proceso que quiere investigar.

Vamos a suponer que yo me encuentre en los archivos de una pequeña población renana con un contrato fechado en 1471, y unas notas de pago adjuntas, y que se deduzca de esto que el pintor local «Johannes qui et Frost» fue encargado, con destino a la iglesia de Santiago, de la ejecución de un retablo con la

Natividad en el medio y las figuras de san Pedro y de san Pablo a los lados. Vamos a suponer también que yo localice en la iglesia de Santiago un retablo que se ajuste a ese contrato. Este sería el caso de documentación más sencillo y positivo que cabría esperar encontrar, mucho más sencillo y favorable que si se hubiera tratado de una fuente «indirecta», como, por ejemplo, una carta, una descripción que apareciera interpolada en una crónica, una biografía, un diario o acaso un poema. Aun así, no pocos serían los problemas que se nos plantearían.

El documento puede ser un original, una copia o una falsificación. Tratándose de una copia, ésta pudiera ser defectuosa, y aún en caso de ser un original podría éste contener algunos datos equivocados. El retablo, a su vez, puede ser aquél mismo del que habla el contrato, pero es igualmente posible que la obra original fuera destruida durante los disturbios iconoclastas del año 1535 y haya sido posteriormente reemplazada por otro retablo con el mismo asunto, aunque ejecutado hacia el año 1550 por un pintor de Amberes.

Para alcanzar un mínimo de certeza, deberíamos «cotejar» el documento con otros documentos de fecha y origen similares, y el retablo con otras pinturas ejecutadas en la Renania en torno al año 1470. Pero surgen aquí dos dificultades.

En primer lugar, el «cotejo» es evidentemente imposible si no tenemos idea de lo que hay que «cotejar»; tendremos que aislar ciertos rasgos o criterios característicos, como algunas formas de escritura, o determinados términos técnicos utilizados en el contrato, o bien ciertas particularidades formales o iconográficas que se manifiesten en el retablo. Pero ya que no podemos analizar lo que no comprendemos, nuestro examen exige previamente el desciframiento y la interpretación.

En segundo lugar, el material con el que cotejamos nuestro caso problemático no ofrece una mejor garantía de por sí que el propio caso. Considerado individualmente, cualquier otro monumento fechado y firmado resulta tan dudoso como lo es el retablo que en el año 1471 se encargó a «Johannes qui et Frost». (Es bien evidente que la firma puesta en un cuadro puede ser, y lo es a menudo, tan escasamente digna de crédito como puede serlo un documento concerniente a una determinada pintura.) Sólo

sobre la base de todo un grupo o género de datos, podremos resolver si el retablo de referencia era estilística e iconográficamente «posible» en la Renania en torno a la fecha de 1470. Sin embargo, toda clasificación presupone evidentemente la idea de un todo al que se adscriben las clases en particular. En otros términos, la concepción histórica general que tratamos de levantar a partir de nuestros casos individuales.

Como quiera que se considere, el inicio de nuestra búsqueda parece presuponer siempre la conclusión, y los documentos que deberían explicar los monumentos son a la postre tan enigmáticos como los mismos monumentos. Es, por ejemplo, perfectamente posible que uno u otro término técnico de nuestro contrato constituya un *ἄπαισιμα λεγόμενον*, que sólo pueda explicarse por medio de este único retablo; y lo que ha dicho un artista acerca de sus propias obras hay que interpretarlo siempre a la luz de éstas. Apparentemente nos hallamos enfrentados a un círculo irremediablemente vicioso. En realidad, trátase de lo que los filósofos suelen llamar una «situación orgánica»⁷. Dos piernas sin el cuerpo no pueden caminar, ni el cuerpo sin las piernas, y sin embargo, puede hacerlo un hombre. Bien es verdad que los documentos y los monumentos individuales sólo pueden ser examinados, interpretados y clasificados de acuerdo con una concepción histórica general, y al propio tiempo tal concepción histórica general sólo puede construirse sobre monumentos y documentos concretos: de igual modo que la comprensión de los fenómenos naturales y el uso de los instrumentos científicos dependen de una teoría física general, y viceversa. Sin embargo, una situación semejante no desemboca por fuerza en un callejón sin salida. Todo descubrimiento de un hecho histórico desconocido, y toda nueva interpretación de otro ya conocido, o bien «encajarán» dentro de la concepción general que predomine, corroborándola y enriqueciéndola de esta forma, o bien introducirán en ella una alteración radical, o de detalle, proyectando una luz nueva sobre todo lo sabido anteriormente. En los dos casos, el «sistema que tiene un sentido» opera como un organismo consistente, a la vez que elástico, igual que un animal vivo con relación a sus miembros considerados individualmente. Y lo que es cierto respecto a la relación entre los monumentos, los documentos y una concepción histórica general en el ámbito de

las humanidades, lo es también sin duda alguna en cuanto concierne a la relación entre los fenómenos, los instrumentos y la teoría dentro del dominio de las ciencias de la naturaleza.

III. Me he referido al retablo de 1471 calificándolo de «monumento», y al contrato de referencia, considerándolo como un «documento». Es decir, he considerado el retablo como objeto de investigación, o bien «material primario», y el contrato como instrumento de investigación, o sea «material secundario». Haciéndolo así, me he expresado en cuanto historiador del arte. Considerado por un paleógrafo o un historiador del Derecho, el contrato constituiría el «monumento», o «material primario», y uno y otro recurrirían a las pinturas en su calidad de «documentos».

A menos que un erudito se interese exclusivamente por lo que suelen denominarse «acontecimientos» (en cuyo caso estimaría todos los testimonios humanos disponibles como un «material secundario» por medio del cual le sería dado reconstruir los «acontecimientos»), lo que son para uno «monumentos» para el otro son «documentos», y viceversa. En la práctica nos vemos siempre obligados a anexionarnos «monumentos» que en justicia pertenecen a nuestros colegas. No son pocas las obras de arte que han sido interpretadas por un filólogo o por un historiador de la medicina, y más de un texto ha sido interpretado, y únicamente podía serlo, por un historiador del arte.

Así pues, un historiador del arte es un humanista cuyo «material primario» lo componen aquellos testimonios o huellas del hombre que han llegado hasta nosotros en forma de obras de arte. Ahora bien, ¿qué es una obra de arte?

No siempre se crea una obra de arte con el propósito exclusivo de que suministre un placer dado o, para emplear una expresión más culta, con el fin de que sea estéticamente experimentada. La afirmación de Poussin de que «la fin de l'art est la délectation» fue revolucionaria⁸, pues los escritores anteriores habían insistido siempre en que el arte, aunque deleitable, era también en cierto modo útil. Pero una obra de arte siempre *tiene* una significación estética (que no debe confundirse con el valor estético): ya obedezca o no a una finalidad práctica, ya sea buena o mala, reclama ser estéticamente experimentada.

Es posible experimentar todo objeto, natural o fabricado por el hombre, desde un punto de vista estético. Hacemos esto, para decirlo del modo más sencillo posible, cuando nos limitamos a mirarlo (o a escucharlo) sin referirlo, ni intelectual ni emocionalmente, a nada que sea ajeno a él mismo. Cuando se mira un árbol desde la perspectiva de un carpintero, se asociarán con él los varios usos que de su madera puedan hacerse, y si es un ornitólogo quien lo contempla, a éste se le ocurrirá pensar en la clase de aves que en él puedan construir su nido. Quien en una carrera de caballos observa al animal por el que ha apostado, por fuerza asociará su actuación con el deseo de que gane. Sólo aquel que se abandone simplemente y por completo al objeto de su percepción lo experimentará estéticamente⁹.

Ahora bien, en presencia de un objeto natural, es una cuestión exclusivamente personal el que nos decidamos o no a experimentarlo estéticamente. En cambio, un objeto fabricado por el hombre puede exigir o no ser percibido desde tal plano, por cuanto posee lo que los escolásticos llaman «intención». Si yo decidiera, como bien podría hacerlo, considerar estéticamente la luz roja de un semáforo, en vez de asociarla con la necesidad de dar un frenazo, actuaría así contra la «intención» del semáforo mismo.

Esos objetos fabricados por el hombre que no reclaman ser estéticamente experimentados se llaman comúnmente «prácticos» y se pueden dividir en dos clases: vehículos de comunicación, y utensilios o aparatos. Un vehículo de comunicación tiene por «intención» la transmisión de un concepto. Un utensilio o aparato tiene por «intención» el cumplimiento de una función (función que a su vez puede consistir en producir o transmitir comunicaciones, como es el caso de la máquina de escribir o el de la antes citada señal de tráfico).

La mayoría de los objetos que reclaman ser estéticamente experimentados, o sea, las obras de arte, pertenecen asimismo a una de estas dos categorías. En un cierto sentido, un poema o una pintura histórica son un vehículo de comunicación, el Panteón y los candelabros de Milán son en cierto sentido aparatos; y los sepulcros que Miguel Angel esculpió para Lorenzo y Giuliano de Médicis son también, en cierto sentido, lo uno y lo otro. Pero tengo que decir «en cierto sentido», porque hay esta diferencia:

en el caso de lo que se puede llamar un «simple vehículo de comunicación» y un «simple aparato», la intención se encuentra definitivamente vinculada a la idea del objeto, más exactamente al sentido que hay que transmitir, o a la función que hay que cumplir. En el caso de una obra de arte, el interés por la idea está contrapesado, y puede incluso ser eclipsado, por el interés por la forma.

Sin embargo, el elemento «formal» está presente sin excepción en todo objeto, puesto que todo objeto está compuesto de materia y forma, y no hay manera de determinar con una exactitud científica en qué proporción, en un caso dado, recae el acento sobre dicho elemento formal. Por consiguiente, no se puede, ni siquiera debería intentarse, definir el preciso instante en el que un vehículo de comunicación o un aparato comienza a ser una obra de arte. Si yo escribo a un amigo mío para invitarlo a comer, la carta que le dirija será ante todo una comunicación. Ahora bien, cuanto más insista yo en la forma de la escritura, tanto más vendrá a convertirse en una obra de caligrafía, y cuanto más insista yo en la forma de mi lenguaje (incluso podría invitarle con un soneto), tanto más tenderá a transformarse en una obra de literatura o de poesía.

El límite donde acaba la esfera de los objetos prácticos y comienza la del «arte», depende, pues, de la «intención» de los creadores. Esta «intención» no puede determinarse de un modo absoluto. En primer lugar, las «intenciones» no pueden definirse, *per se*, con una matemática exactitud. En segundo lugar, las «intenciones» de quienes producen objetos se hallan condicionadas por los convencionalismos de la época y del medio ambiente. El gusto clásico reclamaba que las cartas particulares, los discursos forenses y los escudos de los héroes fueran «artísticos» (con el posible resultado de lo que podría llamarse belleza fraudulenta), en tanto que el gusto moderno reclama que la arquitectura y los ceniceros sean «funcionales» (con el posible resultado de lo que podría llamarse eficiencia fraudulenta)¹⁰. Por último, nuestra propia estimación de estas «intenciones» se encuentra inevitablemente influida por nuestra misma actitud personal, que a la vez depende simultáneamente de nuestras experiencias particulares y de nuestra situación histórica. Todos nosotros hemos visto con nuestros propios ojos

cómo se trasladaban los fetiches y los utensilios de las tribus africanas desde los museos etnológicos a las exposiciones artísticas.

Sin embargo, una cosa es evidente: cuanto más se equilibre la relación entre la importancia concedida a la «idea» y la atribuida a la «forma», con tanta mayor elocuencia manifestará la obra lo que se denomina su «contenido». Este contenido, en cuanto distinto del tema tratado, puede ser descrito, según las palabras de Peirce, como aquello que una obra transparenta pero no exhibe. Es la actitud fundamental de una nación, un período, una clase social, un credo religioso o filosófico: todo esto cualificado inconscientemente por una personalidad y condensado en una obra. Es obvio que esta involuntaria revelación quedará tanto menos explícita cuanto más deliberadamente haya sido acentuado o bien suprimido uno de los dos elementos, esto es, idea o forma. Tal vez sea una máquina para hilar la manifestación más impresionante de una idea funcional, y quizá una pintura «abstracta» constituya la manifestación más expresiva de la forma pura, pero una y otra poseen en común un mínimo de contenido.

IV. Al definir la obra de arte como un «objeto que fabricado por el hombre reclama ser estéticamente experimentado», tropezamos por primera vez con una diferencia básica entre las humanidades y la ciencia natural. El científico, ocupándose como es su misión de los fenómenos naturales, puede proceder inmediatamente a analizarlos. El humanista, en cambio, ocupándose como se ocupa de las acciones y de las creaciones humanas, debe empeñarse en un proceso mental de carácter sintético y subjetivo: debe mentalmente realizar de nuevo las acciones y recrear las creaciones. En realidad, es a través de este proceso que salen a la luz los objetos reales de las «humanidades». Pues es bien claro que el historiador de la filosofía y el historiador de la escultura se ocupan de los libros y de las estatuas no en cuanto que éstos existen materialmente, sino en la medida en que tienen un significado. Y es igualmente evidente que este significado tan sólo puede apprehenderse mediante la reproducción, y por consiguiente la literal «realización», de las ideas que se hallan expresadas en los libros y en las concepciones artísticas que se manifiestan en las estatuas.

Así pues, el historiador del arte somete su «material» a un análisis arqueológico racional, a veces tan meticulosamente exacto, exhaustivo y elaborado como cualquier investigación física o astronómica. No obstante, constituye él mismo su propio «material» mediante una recreación estética intuitiva¹¹, que comprende la percepción y la estimación de la «calidad», lo mismo que hace un individuo cualquiera cuando contempla una pintura o escucha una sinfonía.

En tal caso, ¿cómo puede hacerse de la historia del arte una disciplina académicamente respetable, cuando sus propios objetos toman cuerpo a través de un proceso subjetivo e irracional?

Lógicamente, no cabe responder a tal pregunta refiriéndose a los métodos científicos que han sido introducidos, o pueden serlo, en el dominio de la historia del arte. Procedimientos semejantes a los del análisis químico de materiales, los rayos X, los rayos ultravioletas e infrarrojos y la macrofotografía, entre otros, serán muy útiles, pero nada tiene que ver su empleo con el problema metodológico fundamental. La afirmación de que los pigmentos empleados en una miniatura hipotéticamente medieval no fueron inventados antes del siglo XIX puede resolver una cuestión de historia del arte, pero no es una afirmación histórico-artística. Basada como está en el análisis químico y en la historia de la química, concierne a la miniatura no en cuanto obra de arte, sino en cuanto objeto físico, y de igual modo podría referirse a un testamento falsificado. El empleo de los rayos X, de la macrofotografía, etcétera, no es, por otra parte, metodológicamente distinto del de unos anteojos o de unas lentes de aumento. Estos procedimientos le permiten al historiador del arte ver más de lo que sin ellos vería, pero *lo que* ve tiene que ser interpretado estilísticamente, igual que lo que percibe a simple vista.

La verdadera respuesta radica en el hecho de que la recreación estética intuitiva y la investigación arqueológica están de tal forma relacionadas entre sí, que de nuevo constituyen lo que hemos llamado una «situación orgánica». No es verdad que el historiador del arte primero constituya su objeto mediante una síntesis recreadora y después inicie su indagación arqueológica, como se adquiere primero el billete y luego se sube al tren. En realidad, estos dos procesos no son sucesivos, sino interactuantes; no sólo sirve de base

la síntesis recreadora a la investigación arqueológica, también la investigación arqueológica cumple idéntica función respecto al proceso recreador, y los dos trámites se cualifican y rectifican recíprocamente. ¶

Todo aquel que se encare con una obra de arte, ya sea que la recree estéticamente, o bien la investigue racionalmente, ha de sentirse interesado por sus tres elementos constitutivos: la forma materializada, la idea (esto es, en las artes plásticas, el tema) y el contenido. La teoría pseudo-impresionista según la cual «la forma y el color nos hablan de la forma y del color, y nada más» es sencillamente falsa. La unidad de esos tres elementos es lo que viene a realizarse en la experiencia estética, y todos ellos concurren por igual a lo que se llama el goce estético del arte.

Por consiguiente, la experiencia recreadora de una obra de arte no depende únicamente de la sensibilidad nativa y del adiestramiento visual del espectador, sino también de su propio bagaje cultural. No hay ningún espectador que sea del todo «ingenuo». El espectador «ingenuo» de la Edad Media tenía mucho que aprender, y algo que olvidar, antes de poder apreciar la estatuaria y la arquitectura clásica, y el espectador «ingenuo» del período posrenacentista mucho tenía que olvidar, y algo también que aprender, antes de poder apreciar el arte medieval (por no mencionar el primitivo). Así, el espectador «ingenuo» no sólo goza, sino que también, inconscientemente, valora e interpreta la obra de arte, y no hay nadie que pueda reprocharle el que lo haga sin preocuparse de que su valoración e interpretación sean justas o bien erróneas, y sin tomar en cuenta que su propio bagaje cultural aporta algo al objeto de su experiencia.

El espectador «ingenuo» difiere del historiador del arte en que este último tiene conciencia de la situación. *Sabe* que su propio bagaje cultural, tal cual éste sea, no puede coincidir con el de los hombres de otros países y de otras épocas. Por consiguiente, trata de salvar sus lagunas profundizando lo más posible en el conocimiento de las circunstancias bajo las que se crearon los objetos de sus investigaciones. No sólo se dispondrá a recoger y verificar toda la información factual disponible en cuanto al medio, el estado de conservación, la época, la autoría, la destinación, etcétera, sino que también cotejará la obra con otras que pertenez-

can al mismo género, y analizará aquellos textos que reflejen las convenciones estéticas de su lugar de procedencia y de su época, todo ello con objeto de conseguir una valoración más «objetiva» de su calidad. Deberá asimismo consultar viejos textos de teología o de mitología para poder identificar el tema de que se trate, e intentará, además, fijar su «lugar» histórico, y aislar la aportación individual de su creador de las de sus antecesores y contemporáneos. Estudiará igualmente los principios formales que rigen la representación del mundo visible, o tratándose de arquitectura, la utilización de lo que pueden llamarse rasgos estructurales, con objeto de edificar así una historia de los «motivos». También observará la interacción entre las influencias de las fuentes literarias y el efecto de las tradiciones autónomas de representación, con el fin de fundamentar una historia de las fórmulas iconográficas, o «tipos». Y de igual manera hará todo lo posible para familiarizarse con las actitudes sociales, religiosas y filosóficas de otras épocas y países, y esto al objeto de corregir su propio sentir subjetivo de cara al contenido¹². Sin embargo, conforme haga todo esto, se modificará correlativamente su percepción estética en cuanto tal, adaptándose progresivamente a la «intención» original de las obras. Así, lo que el historiador del arte hace, en contraste con el aficionado «ingenuo», no es erigir una superestructura racional sobre una base irracional, sino desarrollar sus experiencias recreadoras de manera que se ajusten a los resultados de su investigación arqueológica, confrontando al mismo tiempo con continuidad los resultados de su investigación arqueológica con los datos de sus experiencias recreadoras¹³.

Dijo Leonardo da Vinci: «Dos debilidades que se apoyan recíprocamente suman una fuerza.»¹⁴ Las dos mitades de un arco no pueden siquiera tenerse derechas; el arco entero sostiene un peso. Del mismo modo, la investigación arqueológica es ciega y vacía sin la recreación estética, y la recreación estética es irracional e incluso se descarría si no la acompaña la investigación arqueológica. Ahora bien, si «se apoyan recíprocamente», pueden sostener ambas el «sistema que tiene sentido», esto es, una sinopsis histórica.

Como ya he dicho antes, no puede recriminarse a nadie por disfrutar «ingenuamente» de las obras de arte, por valorarlas e interpretarlas según sus capacidades, sin otra mayor preocupación. Sin embargo, el humanista considerará siempre con suspicacia todo

aquello que pueda llamarse «apreciaciónismo». Quien enseña a los profanos a comprender el arte sin que hayan de preocuparse por las lenguas clásicas, por los aburridos métodos históricos y por los polvorientos documentos antiguos, le quita a la «ingenuidad» toda su gracia, sin corregir por ello sus errores.

No debe confundirse este «apreciaciónismo» con la actividad del «connoisseur» y la «teoría del arte». El «connoisseur» es el coleccionista, el conservador de un museo o el experto que deliberadamente limita su aportación a la erudición a la identificación de las obras de arte con relación a su fecha, su procedencia y su autor, y a su evaluación en cuanto a su calidad y su estado de conservación. La diferencia existente entre el «connoisseur» y el historiador del arte no es tanto una cuestión de principios como una cuestión de énfasis y de explicitación, comparable a la diferencia entre un diagnosticador y un investigador en el campo de la medicina. El «connoisseur» tiende a hacer resaltar el aspecto recreador del complicado proceso que yo he intentado describir, y estima como algo secundario la elaboración de una concepción histórica; por contraste, el historiador del arte, en el sentido más ceñido, o académico, se siente más bien inclinado a invertir ambos términos. Pero el simple diagnóstico «cáncer», de ser correcto, implica todo cuanto el investigador médico pudiera decirnos acerca del cáncer, y consiguientemente reclama ser comprobable mediante sucesivos análisis científicos; igualmente, el simple diagnóstico «Rembrandt, hacia 1650», de ser correcto, implica todo cuanto el historiador del arte pudiera decirnos acerca de los valores formales de la pintura, de la interpretación del tema y del modo en que refleja el contexto cultural de la Holanda del siglo XVII y la misma personalidad de Rembrandt; y este diagnóstico debe también conformarse a la crítica del historiador del arte en el sentido más ceñido. Así, puede definirse al «connoisseur» como un lacónico historiador del arte, y a éste como un «connoisseur» locuaz. De hecho, los mejores exponentes de ambos bandos han contribuido en gran medida al desarrollo de lo que cada uno de ellos no considera su actividad propia¹⁵.

Por otro lado, la teoría del arte, como contrapuesta a la filosofía del arte o estética, es respecto a la historia del arte lo que la poética y la retórica representan con relación a la historia de la literatura.

En razón del hecho de que los objetos de la historia del arte se constituyen a través de un proceso de síntesis estética recreadora, el historiador del arte se encuentra en un especial aprieto al tratar de caracterizar lo que podría llamarse estructura estilística de las obras sometidas a su estudio. Como debe describirlas no en cuanto cuerpos físicos (o sustitutos de cuerpos físicos), sino en cuanto objetos de una experiencia interna, no le serviría de nada (suponiendo que esto fuera posible) expresar las formas, los colores y los rasgos estructurales por medio de fórmulas geométricas, de longitudes de onda y de ecuaciones estáticas, o describir las posturas de una figura humana mediante el análisis anatómico. Por otra parte, como la experiencia interna del historiador del arte no es autónoma ni aun subjetiva, sino que la han delineado para él las actividades deliberadas de un artista, no debe limitarse a describir sus impresiones personales sobre la obra de arte como podría hacerlo un poeta frente a un paisaje o al escuchar el canto del ruiseñor.

Por todo ello, los objetos de la historia del arte sólo pueden ser caracterizados por una terminología que resulte reconstructiva en la misma medida que la experiencia del historiador del arte es recreadora: debe describir las particularidades de estilo, no como datos mensurables, o de cualquier otro modo determinables, ni aun como estímulos de reacciones subjetivas, sino como aquello que da testimonio de las «intenciones» artísticas. Ahora bien, las «intenciones» sólo pueden formularse en términos de alternativas: hay que suponer una situación en la que el autor cuente con más de una posibilidad de proceder, es decir, que se vea obligado a elegir entre varios modos de acentuación. Se evidencia así que los términos utilizados por el historiador del arte interpretan las peculiaridades de estilo de las obras como soluciones específicas de «problemas artísticos» genéricos. Esto no ocurre tan sólo con nuestra moderna terminología, sino también con expresiones como *rilievo*, *sfumato*, etc., frecuentes en textos del siglo XVI.

Cuando de una figura que aparece en una pintura del Renacimiento italiano decimos que es «plástica», mientras describimos la de una pintura china diciendo que «tiene volumen, pero no masa» (debido a la falta de «modelado»), interpretamos estas figuras como dos distintas soluciones de un problema que podría enunciarse

como la «antítesis entre unidades volumétricas (cuerpos) y extensión ilimitada (espacio)». Cuando distinguimos entre el empleo de la línea como «contorno», y para citar a Balzac, el de la línea como «le moy^{en} par lequel l'homme se rend compte de l'effet de la lumière sur les objets», nos referimos al mismo problema, al mismo tiempo que insistimos particularmente sobre otro distinto, esto es, el de la «antítesis entre línea y áreas de colorido». Tras breve reflexión, nos daremos cuenta que es limitado el número de estos problemas primarios, estrechamente relacionados entre sí, y que, por un lado, originan una infinidad de problemas secundarios y terciarios, y por otro, pueden reducirse en última instancia a la antítesis básica: la registrada entre diferenciación y continuidad¹⁶.

Formular y sistematizar los «problemas artísticos» (que naturalmente no se limitan a la esfera de los valores puramente formales, sino que también incluyen la «estructura estilística» del tema y del contenido) y de esta forma construir un sistema de «*Kunstwissenschaftliche Grundbegriffe*» es el objetivo de la teoría del arte, no el de la historia del arte. Pero de nuevo aquí, por tercera vez, nos encontramos con lo que hemos llamado una «situación orgánica». Ya hemos podido ver que el historiador del arte no es capaz de describir los objetos de su experiencia recreadora sin reconstruir antes las intenciones artísticas en términos que impliquen conceptos teóricos generales. Haciéndolo así, a sabiendas o inconscientemente, contribuirá al fin al desarrollo de la teoría del arte, que, falta de ejemplificaciones históricas, no sería otra cosa que un pobre esquema de universales abstractos. Por su parte, el teórico del arte, bien aborde el tema desde el punto de vista de la *Critica* de Kant, desde el de la epistemología neoescolástica, bien desde el de la *Gestaltpsychologie*¹⁷, no puede construir un sistema de conceptos generales sin referirse a las obras de arte que han surgido dentro de unas determinadas condiciones históricas; pero al hacerlo, conscientemente o no, contribuirá al desarrollo de la historia del arte, que, sin una orientación teórica, no constituiría sino un cúmulo de pormenores informados.

Decíamos del «connoisseur» que es un historiador del arte lacónico, y del historiador del arte que es un «connoisseur» locuaz: la relación que hay entre éste y el teórico del arte podríamos com-

pararla con la existente entre dos vecinos que tuvieran derecho a cazar en una misma demarcación, pero que uno fuera el propietario del arma y el otro controlara las municiones. Ambas partes mostrarían su buen juicio si advirtieran la necesidad de colaborar la una con la otra. Con razón se ha afirmado que si la teoría no conseguía entrar por la puerta grande en una disciplina empírica, lo haría por la chimenea igual que un fantasma, poniéndolo todo patas arriba. Sin embargo, no es menos cierto que si la historia no entra por la puerta grande de una disciplina teórica que trate de la misma serie de fenómenos, se introduce por los sótanos como una horda de ratones, resquebrajando sus propios cimientos.

V. Puede considerarse como un hecho que la historia del arte merece figurar entre las humanidades. Pero, ¿para qué sirven las humanidades? Se reconoce que no tienen ningún fin práctico, y que conciernen al pasado. Cabría preguntarse entonces: ¿por qué meterse a investigar lo que no tiene ningún fin práctico y preocuparnos por el pasado?

La respuesta a la primera pregunta es: porque nos interesamos por la realidad. Tanto las humanidades y las ciencias naturales como las matemáticas y la filosofía tienen en común aquella perspectiva sin finalidad práctica que los antiguos con el nombre de *vita contemplativa* contraponían a la *vita activa*. Pero, ¿es la vida contemplativa menos real, o para ser más exactos, es menos importante su contribución a lo que llamamos realidad que la de la vida activa?

El que toma un dólar de papel a cambio de veinticinco manzanas realiza un acto de fe, y se somete por lo mismo a una doctrina teórica igual que hacía el hombre de la Edad Media que compraba una indulgencia. Al hombre atropellado por un automóvil lo atropellan en realidad las matemáticas, la física y la química. Pues nadie que lleve una vida contemplativa puede dejar de influir sobre la vida activa, de igual modo que le es imposible impedir que la vida activa influya sobre sus ideas. Las teorías filosóficas y psicológicas, las doctrinas históricas y toda suerte de especulaciones y descubrimientos, han cambiado, y siguen haciéndolo, las vidas de millones de personas. Incluso quien simplemente transmite

la ciencia o los conocimientos participa, de forma más modesta, en el proceso de conformar la realidad, de lo cual tal vez resulten más conscientes los enemigos del humanismo que sus mismos acólitos¹⁸. No es posible concebir este mundo nuestro sólo en términos de acción. Únicamente en Dios se da aquella «coincidencia de acción y pensamiento» que postulaban los escolásticos. Nuestra propia realidad sólo puede ser entendida como una interpenetración de estas dos dimensiones.

Pero aun así, ¿por qué habríamos de interesarnos por el pasado? La respuesta es idéntica: porque nos interesamos por la realidad. Nada existe menos real que el presente. Hace una hora, esta conferencia que ahora dicto era cosa del futuro. En cuatro minutos, ya pertenece al pasado. Cuando dije que al hombre al que atropella un automóvil lo atropellan las matemáticas, la física y la química, con idéntica justificación hubiera podido decir que lo atropellaban Euclides, Arquímedes y Lavoisier.

Para poder captar la realidad tenemos que distanciarnos del presente. La filosofía y las matemáticas lo consiguen construyendo sus sistemas en un medio que por definición no está sometido al tiempo. Las ciencias naturales y las humanidades lo consiguen creando esas estructuras espacio-temporales que he llamado «cosmos de la naturaleza» y «cosmos de la cultura». Y en este punto abordamos lo que acaso constituya la diferencia principal entre las humanidades y las ciencias de la naturaleza. La ciencia natural observa los procesos temporales de la naturaleza y trata de aprehender las leyes intemporales de acuerdo con las cuales se desarrollan. La observación física sólo es posible ahí donde «acontece» alguna cosa, esto es, ahí donde tiene lugar un cambio o éste es expresamente producido por vía experimental. Y son estos cambios los que finalmente se simbolizan mediante fórmulas matemáticas. Por otro lado, las humanidades no se enfrentan a la misión de detener lo que de otro modo se desvanecería, sino a la de reavivar lo que de otro modo seguiría muerto. En lugar de ocuparse de los fenómenos temporales y de hacer que el tiempo se detenga, penetran en una región donde el tiempo se ha detenido de por sí e intentan reactivarlo. Contemplando como ellas hacen esos testimonios o huellas helados, paralizados, que como dijimos «emergen fuera del curso del tiempo», las humanidades se proponen captar el

proceso en cuyo curso se produjeron dichos testimonios y se convirtieron en lo que ahora son¹⁹.

Al conferir así una vida dinámica a estos testimonios estáticos, en lugar de reducir hechos transitorios a leyes estáticas, las humanidades no chocan con las ciencias naturales sino que las complementan. En realidad, unas y otras se presuponen y se necesitan a un mismo tiempo. La ciencia —aquí entendida en el sentido verdadero del término, o sea, como una búsqueda serena y autónoma del conocimiento, no como algo que estuviera subordinado a fines «prácticos»— y las humanidades son hermanas, pues tienen su origen en ese movimiento que con toda la razón se ha llamado el descubrimiento (o dentro de una más amplia perspectiva histórica, el redescubrimiento) del mundo y del hombre a un mismo tiempo. Y como juntas han nacido y renacido, juntas morirán y resucitarán si así lo quiere el destino. Si la civilización antropocrática del Renacimiento tiende, como así lo parece, a una suerte de «Edad Media a contracorriente» (una satanocracia contrapuesta a la teocracia medieval), no sólo entonces las humanidades, sino también las ciencias de la naturaleza, como nosotros las conocemos, desaparecerán y nada quedará excepto lo que esté sometido a los dictados de lo infrahumano. Pero ni aun entonces perecerá el humanismo. Fácil es encadenar y torturar a Prometeo, pero el fuego que su antorcha ha encendido nunca se extinguirá.

Una sutil diferencia existe en latín entre *scientia* y *eruditio*, y en inglés entre *knowledge* y *learning*. *Scientia* y *knowledge*, que denotan más bien una posesión mental que un proceso del mismo tipo, pueden identificarse con las ciencias naturales; *eruditio* y *learning*, que más bien señalan un proceso que una posesión, con las humanidades. La meta ideal de la ciencia parece ser algo así como la competencia; la de las humanidades, algo parecido a la sabiduría.

Escribió Marsilio Ficino al hijo de Poggio Bracciolini: «La historia es necesaria, no sólo para hacer agradable la vida, sino también para conferir a ésta un significado moral. Lo que es en sí mortal, a través de la historia conquista la inmortalidad; lo que se halla ausente deviene presente; lo viejo se rejuvenece, y bien pronto adquieren los jóvenes la madurez de los ancianos. Si un hombre de setenta años cumplidos tiene fama de sabio por su experiencia, ¡cuánto más sabio habrá de ser aquel cuya

vida alcance mil o tres mil años! Pues puede decirse en verdad que un hombre ha *vivido* tantos milenios cuantos comprenda la amplitud de sus conocimientos acerca de la historia.»²⁰

¹⁹ E. A. C. Wasianski, *Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren (Über Immanuel Kant, 1804, vol. III)*, reimpreso en *Immanuel Kant, sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen*, Deutsche Bibliothek, Berlin, 1912, pág. 298.

²⁰ Para las citas de Lutero y de Erasmo de Rotterdam ver la excelente monografía *Humanitas Erasmiana* de R. Pfeiffer (*Studien der Bibliothek Warburg*, XXII, 1931). Es bien significativo el hecho de que Erasmo y Lutero rechazaran la astrología judicial o fatalista por razones del todo distintas: Erasmo se negaba a creer que el destino humano dependiera de los movimientos inalterables de los cuerpos celestes, pues una tal creencia hubiera significado la negación de la responsabilidad y del libre albedrío del hombre; Lutero, porque habría significado una limitación de la omnipotencia de Dios. Por eso creía Lutero en el significado de los *terata*, como los terneros de ocho patas, etc., que Dios puede hacer que aparezcan a intervalos irregulares.

²¹ Algunos historiadores parecen incapaces de admitir las relaciones de continuidad y las distinciones al mismo tiempo. Es innegable que el humanismo, y todo el movimiento renacentista, no surgieron igual que Atenea de la cabeza de Júpiter. Pero el hecho de que Lupo de Ferrières corrigiera los textos clásicos, que Hildeberto de Lavardin sintiera un gran afecto por las ruinas de Roma, que los eruditos franceses e ingleses del siglo XII rehabilitaran la filosofía y la mitología clásica, y que Marbodo de Rennes escribiera un hermoso poema pastoril sobre su modesta finca rústica, no significa que su perspectiva fuera idéntica a la de Petrarca, mucho menos a la de Ficino y Erasmo. Ningún hombre de la Edad Media podía concebir la civilización de la Antigüedad como un fenómeno concluso en sí mismo e históricamente distanciado del mundo contemporáneo. Por lo que yo sé, el latín medieval no tenía equivalente alguno para los términos humanísticos de «*antiquitas*» o de «*sacrosancta vetustas*». Y así como resultó imposible para la Edad Media elaborar un modo de perspectiva fundado en la representación de una distancia fija entre el ojo y el objeto, así también le era imposible concebir unas disciplinas históricas fundadas en la representación de una distancia fija entre el presente y el pasado clásico. Ver E. Panofsky y F. Saxl, «Classical Mythology in Mediaeval Arts», *Studies of the Metropolitan Museum*, IV, 2, 1933, pág. 228 y siguientes, particularmente pág. 263 y ss., y más recientemente, el interesante artículo de W. S. Heckscher, «Relics of Pagan Antiquity in Mediaeval Settings», *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, pág. 204 y ss.

²² Ver J. Maritain, «Sign and Symbol», *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, pág. 1 y ss.

²³ Ver E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, Tübingen, 1934. Del mismo autor, «Some Points of Contact between History and Natural Sciences», en *Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer*, Oxford, 1936,

pág. 255 y ss. (con un instructivo debate sobre las relaciones entre los fenómenos, los instrumentos y el observador, por un lado, y los hechos históricos, los documentos y el historiador, por el otro).

⁶ Ver, por ej.: E. Panofsky, «Über die Reihenfolge der vier Meister von Reims» (Apéndice), *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, II, 1927, pág. 77 y ss.

⁷ Debo esta expresión al Profesor T. M. Greene.

⁸ A. Blunt, «Poussin's Notes on Paintings», *Journal of the Warburg Institute*, I, 1937, pág. 344 y ss., alega (pág. 349) que la afirmación de Poussin «La fin de l'art est la délectation» es de procedencia más o menos «medieval», pues «la teoría de la *delectatio*, como signo por el que se reconoce la belleza, es la clave de toda la estética de San Buenaventura, y puede muy bien ser de ahí, a través probablemente de algún vulgarizador, de donde dedujera Poussin su definición». Sin embargo, aun si la terminología de Poussin se hallara influida por una fuente medieval, existe una gran diferencia entre afirmar que la *delectatio* es una *calidad distintiva* de todo lo bello, ya sea natural o fabricado por el hombre, y afirmar que la *delectatio* es el fin del arte.

⁹ Ver M. Geiger, «Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses», *Jahrbuch für Philosophie*, I, Parte 2, 1922, pág. 567 y ss. Además, E. Wind, *Ästhetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, Diss. phil. Hamburgo, 1923, reimpresso parcialmente bajo el título «Zur Systematik der künstlerischen Probleme», *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1925, pág. 438 y ss.

¹⁰ El «funcionalismo» no significa, estrictamente hablando, la introducción de un nuevo principio estético, sino una delimitación más estrecha del dominio estético. Cuando preferimos el moderno casco de acero al escudo de Aquiles, o consideramos que la «intención» de un discurso legal debiera centrarse decisivamente en la materia tratada y no ser desviada hacia la forma («más substancia con menos artes», como justamente dijo la reina Gertrudis), nos limitamos a exigir que las armas y los discursos legales no sean tratados como obras de arte, es decir, estéticamente, sino como objetos prácticos, o sea, técnicamente. Sin embargo, hemos llegado a considerar el «funcionalismo» como un postulado en vez de un entredicho. La civilización clásica y la renacentista, en la creencia de que una cosa simplemente útil no puede ser «bella» («non può essere bellezza e utilità», como dice Leonardo da Vinci; ver J. P. Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Londres, 1883, núm. 1445), se caracterizaban por una tendencia a extender la actitud estética a creaciones que son «por naturaleza» prácticas; nosotros hemos extendido la actitud técnica a creaciones que son «por naturaleza» artísticas. También esto es una infracción, y en el caso de la «línea aerodinámica» el arte ha tomado su desquite. En sus orígenes, la «línea aerodinámica» era un principio genuinamente funcional fundado en los resultados de las investigaciones científicas acerca de la resistencia del aire. Su dominio legítimo era, por consiguiente, la especialidad de los vehículos ultrarrápidos y las estructuras sujetas a la presión de un viento de extrema intensidad. Pero cuando esta solución de carácter particular, y básicamente técnica, vino a interpretarse como un principio estético y general, que expresaría

el ideal contemporáneo de la «eficiencia» («streamline your mind», «aerodinamizada vuestra mente!»), y se aplicó a los sillones y a las cocteleras, se experimentó la necesidad de «embellecer» esta «línea aerodinámica», científicamente fijada; finalmente fué nuevamente transferida al dominio de su competencia originaria en una forma absolutamente no funcional. El resultado es que hoy tenemos menos casas y muebles funcionalizados por el ingeniero, que vehículos y trenes desfuncionalizados por los diseñadores.

¹¹ Sin embargo, hablando de «re-creación» es importante subrayar el prefijo «re». Las obras de arte son conjuntamente manifestaciones de «intenciones» artísticas y objetos naturales, a veces difíciles de aislar de su contorno material y sujetos siempre a procesos físicos de envejecimiento. Así pues, al experimentar estéticamente una obra de arte realizamos dos actos enteramente distintos, pero que psicológicamente se funden en una única *Erlebnis*: nosotros construimos nuestro objeto estético recreando la obra de arte según las «intenciones» de su autor, y creando al propio tiempo libremente una serie de valores estéticos comparables a los que conferimos a un árbol o a una puesta de sol. Cuando nos entregamos a la impresión que en nosotros producen las estatuas de Chartres, desgastadas por el tiempo, no podemos dejar de gozar como un valor estético la pátina y la exquisita morbidez de los contornos; pero este valor, que implica tanto el placer sensual producido por un particular juego de luz y de color como el más sentimental que se origina de la «antigüedad» y de la «autenticidad», nada tiene que ver con el valor objetivo, o artístico, que los autores comunicaron a sus esculturas. Desde el punto de vista de los canteros góticos, el desgaste que el tiempo habría de acarrear a las estatuas no sólo era algo irrelevante, sino positivamente indescable: trataban de proteger sus estatuas mediante una capa de color que, de haberse conservado en su frescura original, hubiera malogrado probablemente una buena parte de nuestro goce estético. En cuanto un espectador más, el historiador del arte se halla plenamente justificado para no destruir la unidad psicológica del *Alters-und-Echtheits-Erlebnis* y *Kunst-Erlebnis*. En cambio, profesionalmente, debe distinguir, lo más posible, la experiencia recreativa de los valores intencionales impresos por el artista en la estatua, de la experiencia creativa de los valores accidentales transmitidos a un pedazo de piedra antigua por la acción de la naturaleza. Y tal distinción no es a menudo tan fácil de hacer como a primera vista parece.

¹² Para los términos técnicos utilizados en este párrafo, ver la introducción de E. Panofsky a los *Studies in Iconology*, reproducida aquí en las págs. 45-75.

¹³ Lo mismo ocurre, claro está, con la historia de la literatura y otras formas de expresión artística. Según Dionisio Tracio (*Ars Grammatica*, ed. P. Uhlig, XXX, 1883, pág. 5 y ss.; citado en Gilbert Murray, *Religio Grammatici, The Religion of a Man of Letters*, Boston y Nueva York 1918, pág. 15), la Γραμματική (diríamos nosotros, la historia de la literatura) es una ἐμπειρία (conocimiento basado en la experiencia) de lo que han expresado los poetas y los prosistas. La divide en seis partes, y para cada una de éstas puede encontrarse un equivalente en la historia del arte:

I. ἀνάγνωσις ἐν τρι βῆς κατὰ προσφῶνον (la lectura bien hecha, en voz alta,

según la prosodia): trátase, de hecho, de la recreación estético-sintética de una obra literaria, y es comparable a la «captación» visual de una obra de arte.

2. ἐξήγησις κατὰ τοὺς ἐνυπάρχοντες ποιητικούς τρόπους (explicación de las figuras retóricas que puedan encontrarse): operación que podría parangonarse con la historia de las fórmulas iconográficas o «tipos».

3. γλωσσῶν τε καὶ ἱστοριῶν πρόχειρος ἀπόδοσις (traducción improvisada de las palabras y los temas poco usuales): identificación del «asunto» iconográfico.

4. ἐτυμολογίας εὑρησις (el descubrimiento de las etimologías): derivaciones de los «motivos».

5. ἀναλογίας ἐκλογισμός (la explicación de las formas gramaticales): análisis de los esquemas estructurales de composición.

6. κρίσις ποιημάτων, ἢ δὴ κάλλιπτόν ἐστι πάντων τῶν ἐν τῇ τέχνῃ (la crítica literaria, que constituye la parte más atractiva de todo lo que incluye la Γραμματική): apreciación crítica de las obras de arte.

La expresión «apreciación crítica de las obras de arte» suscita un interesante problema. Si la historia del arte admite una escala de valores, así como la historia de la literatura o la historia política admiten grados de excelencia o de «grandeza», ¿cómo podemos justificar el hecho de que los métodos aquí expuestos no parezcan tolerar ningún distingo entre obras de primero, segundo o tercer rango? Ahora bien, una escala de valores depende en parte de las reacciones personales, en parte de la tradición. Estos dos criterios, de los cuales es el segundo el más objetivo, se hallan sujetos a una constante revisión, y toda investigación, por especializada que sea, contribuye a tal proceso. Pero justamente por este motivo el historiador del arte no puede establecer *a priori* ninguna distinción entre su forma de abordar una «obra maestra» y su forma de abordar una obra de arte «mediocre» o «mala»: igual que el investigador literario no puede servirse de un procedimiento distinto para estudiar las tragedias de Sófocles y las de Séneca. Ciertamente es que los métodos de la historia del arte en cuanto tales se mostrarán igualmente efectivos aplicados a la *Melencolia* de Dürero o a cualquier xilografía anónima y de poca importancia. Sin embargo, cuando se confronta y se pone en relación una «obra maestra» con otras diversas obras «menos importantes» que hayan surgido motivadamente en el curso de una investigación, entonces la originalidad de su invención, la superioridad de la «obra maestra» en cuanto a composición y a técnica, y todos los otros aspectos que forjan su «grandeza», se muestran automáticamente como algo evidentiísimo: y esto no a despecho, sino precisamente debido al hecho de que todo el grupo de los materiales examinados ha sido sometido a un idéntico método de análisis y de interpretación.

¹⁴ *Il Codice atlantico di Leonardo da Vinci nella Biblioteca Ambrosiana di Milano*, ed. G. Piumati, Milán, 1894-1903, fol. 244 v.

¹⁵ Ver M. J. Friedländer, *Der Kenner*, Berlín, 1919, y E. Wind, *Aesthetischer und kunstwissenschaftlicher Gegenstand*, loc. cit. Friedländer advierte con razón que un buen historiador del arte es, o al menos llega a ser, un *Kenner*

wider Willen. En cambio, un buen conocedor podría ser calificado de historiador del arte *malgré lui*.

¹⁶ Ver E. Panofsky, «Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie», *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, XVIII, 1925, pág. 129 y ss., y E. Wind, «Zur Systematik der künstlerischen Probleme», *ibid.*, pág. 438 y ss.

¹⁷ Ver H. Sedlmayr, «Zu einer strengen Kunstwissenschaft», *Kunstwissenschaftliche Forschungen*, I, 1931, pág. 7 y ss.

¹⁸ En una carta al *New Statesman and Nation*, XIII, 1937, 19 de junio, un tal Mr. Pat Sloan defiende la revocación de profesores y maestros en la Rusia Soviética, alegando que «un profesor que sostiene una filosofía anticuada, precientífica, en contra de una filosofía científica, puede convertirse en una fuerza reaccionaria tan poderosa como la representada por un soldado en un ejército de intervención». Y parece que por «sostener» entiende también la mera transmisión de lo que él denomina «una filosofía precientífica», ya que sigue luego así: «¿Cuántos son los que en la Inglaterra actual no pueden establecer el menor contacto con el marxismo por el mero hecho de haberseles imbuido la filosofía de Platón y de otros filósofos? En parecidas circunstancias, tales obras no sólo desempeñan una función neutra, sino una función antimarxista, y los marxistas toman nota de ello.» Naturalmente, las obras «de Platón y otros filósofos» también desempeñan una función antifascista «en parecidas circunstancias», y también los fascistas «toman nota de ellos».

¹⁹ Para las humanidades no es un ideal romántico, sino una necesidad metodológica el «revivir» el pasado. ¿Cómo pueden expresar el hecho de que los testimonios A, B y C se hallan relacionados entre sí? Sólo bajo la condición de demostrar que aquel al que se debe el testimonio A debió conocer los testimonios B y C (o testimonios relacionados con idéntico tipo), o que debió de conocer un testimonio X, que a su vez fue la fuente de B y C, o que debió de conocer B, mientras que el autor de B debió de conocer C., etcétera. Les es tan indispensable a las disciplinas humanísticas pensar y expresarse en términos de «influencia», de «líneas de evolución», etcétera, como para las ciencias naturales el expresarse en términos de ecuaciones matemáticas.

²⁰ Marsilio Ficino, carta a Giacomo Bracciolini (*Marsilio Ficini Opera omnia*, Leyden, 1676, I, pág. 658): «res ipsa (*scilicet*, historia) est ad vitam non modo oblectandam, verumtamen moribus instituendam summopere necessaria. Si quidem per se mortalia sunt, immortalitatem ab historia consequuntur, quae absentia, per eam praesentia fiunt, vetera iuvenescunt, iuvenes cito maturitatem senis adaequant. Ac si senex septuaginta annorum ob ipsarum rerum experientiam prudens habetur, quanto prudentior, qui annorum mille, et trium milium implet aetatem! Tot vero annorum milia vixisse quisque videtur quotannorum acta didicit ab historia.»

Capítulo 1

Iconografía e iconología: introducción al estudio del arte del Renacimiento

I. La iconografía es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte, en contraposición a su forma. Probemos, pues, de precisar la diferencia entre asunto o significación por un lado, y forma por el otro.

Cuando uno de mis conocidos me saluda en la calle descubriéndose, lo que yo percibo desde un punto de vista formal no es otra cosa que la modificación de ciertos detalles dentro de una configuración que es parte integrante de la estructura general de líneas, colores y volúmenes que constituye mi universo visual. Cuando yo identifico (acción que realizo automáticamente) esta configuración como un objeto (un individuo) y la modificación de detalle como un acontecimiento (el descubrirse), he superado ya los límites de la percepción puramente formal, penetrando en una primera esfera de asunto o significación. La significación así percibida es de carácter elemental y de fácil inteligibilidad, y la denominaremos significación fáctica: la aprehendo identificando simplemente ciertas formas visibles con ciertos objetos que conozco gracias a la experiencia práctica, e identificando el cambio acontecido en sus relaciones con ciertas acciones o acontecimientos.

Ahora bien, los objetos y los acontecimientos así identificados naturalmente habrán de producir en mí una reacción. Según el modo en que este conocido mío realice su acción, advertiré si está de buen humor o no, si sus sentimientos hacia mí son indiferentes, amistosos u hostiles. Estos matices psicológicos transmitirán a los gestos del individuo en cuestión una nueva significación,

que calificaremos de expresiva. Difiere ésta de la significación fáctica en cuanto que no es aprehendida por simple identificación, sino por «empatía». Para comprenderla, me hace falta una cierta sensibilidad, pero ésta también es parte de mi experiencia práctica, o sea, de mi estrecha relación diaria con los objetos y los acontecimientos. Por eso pueden clasificarse juntas la significación fáctica y la expresiva: ambas constituyen la clase de las significaciones primarias o naturales.

Sin embargo, mi conciencia de que el descubrirse significa un saludo pertenece a un dominio de interpretación del todo distinto. Esta forma de saludo es característica del mundo occidental y constituye una supervivencia de la caballería medieval: los hombres de armas tenían la costumbre de quitarse el yelmo para manifestar sus intenciones pacíficas, así como su confianza en las intenciones pacíficas del prójimo. Imposible imaginar que un salvaje australiano o un antiguo griego pudieran comprender que la acción de descubrirse no sólo es un acontecimiento de la vida práctica, con ciertas connotaciones expresivas, sino también una señal de cortesía. Para captar el sentido de ese gesto, no sólo debo estar familiarizado con el universo práctico de los objetos y los acontecimientos, sino igualmente con el universo ultrapráctico de las costumbres y tradiciones culturales que son características de una determinada civilización. Por el contrario, este conocido mío no se hubiera sentido inducido a descubrirse para saludarme de no haber tenido conciencia del sentido de este gesto. En cuanto a las connotaciones expresivas de su acción, puede percatarse de ellas o no. Por eso, cuando yo interpreto el descubrirse como un saludo cortés, reconozco en él una significación que puede llamarse secundaria o convencional. Difiere ésta de la primaria o natural en que es inteligible en lugar de sensible y en que ha sido deliberadamente comunicada a la acción práctica que la vehicula.

Y por último: además de constituir un «acontecimiento» natural en el tiempo y el espacio, además de expresar naturalmente sentimientos o estados de ánimo, y de transmitir un saludo convencional, la acción de este conocido mío puede revelar al observador experimentado todo lo que contribuye a forjar una «personalidad». Esta personalidad está condicionada por la pertenencia de este hombre al siglo xx, por sus antecedentes sociales, nacionales y culturales,

por la historia de su vida anterior y por sus circunstancias actuales, pero a la vez la individualiza un estilo de considerar las cosas y de reaccionar frente al mundo que la rodea, que de ser racionalizada habría que llamar filosofía. En la acción aislada que es un saludo cortés, todos estos factores no se manifiestan plenamente, sino de modo sintomático. Sobre la base de esta acción aislada, no sería desde luego posible construir el retrato mental de este hombre; sólo podría lograrse coordinando un gran número de observaciones parecidas e interpretándolas luego de acuerdo con las informaciones generales sobre su época, su nacionalidad, su clase social, sus antecedentes intelectuales, etcétera. Y no obstante, todas las cualidades que este retrato mental dejaría ver explícitamente se encuentran incluidas de manera implícita en cada acción aislada, de suerte que cada acción así considerada puede ser inversamente interpretada a la luz de estas cualidades.

¶ La significación así descubierta puede llamarse significación intrínseca, o contenido; ésta es una significación esencial, mientras que las otras dos clases de significación, la primaria o natural junto a la secundaria o convencional, son fenoménicas. Se la podría definir como un principio unificador, que está subyacente y a la vez explica el acontecimiento visible y su sentido inteligible, y que incluso determina la forma en que cristaliza el acontecimiento visible. Esta significación intrínseca, o contenido, se sitúa normalmente por encima de la esfera de las voliciones conscientes en la misma medida que la significación expresiva se sitúa por debajo de esta esfera.

Transfiriendo los resultados de este análisis de la vida cotidiana a la obra de arte, apreciaremos, en su asunto o significación, los tres mismos niveles:

1. *Significación primaria o natural*, a su vez subdividida en *significación fáctica* y *significación expresiva*. Ésta se aprehende identificando formas puras (o sea, ciertas configuraciones de línea y color, o bien ciertas masas de piedra o bronce peculiarmente modeladas) como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc.; identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos, y captando, en fin, ciertas cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o un gesto, la

atmósfera tranquila y doméstica de un interior. El universo de las formas puras así reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales puede llamarse el universo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos constituiría una descripción pre-iconográfica de la obra de arte.

2. *Significación secundaria o convencional.* Ésta se aprehende advirtiendo que una figura masculina provista de un cuchillo representa a san Bartolomé, que una figura femenina que sostiene un melocotón en la mano es una personificación de la veracidad, que un grupo de figuras sentadas a la mesa según una determinada disposición y unas determinadas actitudes representa la Última Cena, o que dos figuras luchando entre sí de un determinado modo representan el combate de la Virtud y el Vicio. Operando así, establecemos una relación entre los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) y los temas o conceptos. Los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes, y las combinaciones de imágenes constituyen lo que los antiguos teorizadores del arte llamaban *invenzioni*: nosotros acostumbramos a llamarlas historias y alegorías¹. La identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías corresponde al dominio de lo que comúnmente denominamos «iconografía». En realidad, cuando solemos hablar del «asunto» en contraposición a la «forma», aludimos principalmente a la esfera del «asunto» secundario o convencional, es decir, al universo de los temas o conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias y alegorías, en contraste con la esfera del «asunto» primario o natural, expresado en motivos artísticos. El «análisis formal», en el sentido de Wölfflin, constituye en gran parte un análisis de motivos y de combinaciones de motivos (composiciones); para un análisis formal, en el sentido estricto de la palabra, se deberían evitar incluso términos como «hombre», «caballo» o «columna», para no hablar de valoraciones como las de «el triángulo impropio entre las piernas del David de Miguel Ángel» o «la admirable patentización de las articulaciones de un cuerpo humano». Es cosa obvia que un análisis iconográfico correcto presupone una identificación correcta de los motivos. Si el cuchillo que nos permite identificar a un san Bartolomé no es tal

cuchillo sino un sacacorchos, el personaje no es un San Bartolomé. Además, conviene hacer notar que la afirmación «esta figura es una imagen de san Bartolomé» implica la deliberada intención del artista de representar a san Bartolomé, mientras que las cualidades expresivas de la figura pueden muy bien no ser intencionadas.

3. *Significación intrínseca o contenido.* Ésta se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra. No hace falta decir que estos principios se manifiestan a través de los «procedimientos de composición» y de la «significación iconográfica» simultáneamente, sobre los que de rechazo arrojan luz. Así, por ejemplo, en los siglos XIV y XV, el tipo tradicional de la Natividad, en el que la Virgen aparece representada sobre un lecho o en un diván, fue a menudo reemplazado por otro nuevo donde la Virgen aparece arrodillada ante el Niño en actitud de adoración. Desde el punto de vista de la composición, este cambio supone, a grandes rasgos, la sustitución de un esquema triangular por otro rectangular; desde el punto de vista iconográfico, supone la introducción de un tema nuevo, que formularon en sus textos autores como el Pseudo-Buenaventura y santa Brígida. Pero al mismo tiempo revela una nueva actitud emocional característica de las últimas fases de la Edad Media. Una interpretación realmente exhaustiva de la significación intrínseca o contenido podría demostrar incluso que los procedimientos técnicos propios de una determinada región, periodo o artista (así, por ejemplo, la predilección de Miguel Ángel por la escultura en piedra en lugar de bronce, o el particular uso en sus dibujos del sombreado de líneas paralelas) son sintomáticos de la misma actitud de base que se puede discernir en todas las otras cualidades específicas de su estilo. Al concebir así las formas puras, los motivos, las imágenes, las historias y alegorías como otras tantas manifestaciones de principios subyacentes, venimos a interpretar todos estos elementos como lo que Ernst Cassirer llamó valores «simbólicos». Mientras nos limitemos a declarar que el célebre fresco de Leonardo da Vinci representa a un grupo de trece hombres sentados en torno a una mesa y que este grupo figu-

ra la Última Cena, consideramos la obra de arte en cuanto tal, e interpretamos los rasgos distintivos de su composición y de su iconografía como sus propiedades o cualidades individuales. Ahora bien, cuando intentamos comprender este fresco como un documento sobre la personalidad de Leonardo da Vinci, o sobre la civilización del Alto Renacimiento italiano, o sobre una particular sensibilidad religiosa, consideramos entonces la obra de arte en cuanto síntoma de algo distinto, que se expresa en una infinita variedad de otros síntomas, e interpretamos las características de su composición y de su iconografía como manifestaciones más particularizadas de ese «algo distinto». El descubrimiento y la interpretación de estos valores «simbólicos» (que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede ser que difieran de los que deliberadamente intentaba éste expresar) constituye el objeto de lo que podemos llamar «iconología» en contraposición a «iconografía».

[El sufijo «grafía» deriva del verbo griego *graphein* —escribir—; implica un método puramente descriptivo, y a menudo incluso estadístico. En consecuencia, la iconografía constituye una descripción y clasificación de las imágenes, así como la etnografía es una descripción y clasificación de las razas humanas: se trata, pues, de una investigación limitada, y por decirlo así, subalterna, que nos informa sobre cuándo y dónde determinados temas específicos recibieron una representación visible a través de unos u otros motivos específicos. Nos informa sobre cuándo y dónde Cristo crucificado fue representado ceñido de un paño de pureza o vestido de una larga túnica; sobre cuándo y dónde se le clavó en la Cruz con cuatro clavos o con tres; sobre cómo se presentaron las Virtudes y los Vicios en diferentes siglos y ambientes. Al hacer todo esto, la iconografía brinda una valiosa ayuda para fijar las fechas y los lugares de procedencia, e incluso a veces la autenticidad misma de las obras, al tiempo que proporciona una base indispensable de cara a toda interpretación ulterior. No obstante, no pretende elaborar tal interpretación por sí misma. Recopila y clasifica los datos sin considerarse obligada o capacitada para investigar sobre la génesis y el sentido de tales datos: la interacción entre los varios «tipos»; la influencia de las ideas teológicas, filosóficas o políticas; los propósitos y tendencias de los artistas y de los mecenas individualmente considerados; la correlación entre los conceptos inteligibles y la

forma visible que en cada caso específico asumen éstos. En suma, la iconografía sólo toma en cuenta una parte del conjunto de los elementos que intervienen en el contenido intrínseco de una obra de arte, y que deben ser explicitados para que la captación de este contenido llegue a fraguar en un todo articulado y comunicable.

Y es a consecuencia de estas severas limitaciones que el empleo corriente, sobre todo en este país, impone al término «iconografía», por lo que yo me propongo rehabilitar la vieja fórmula feliz de «iconología» en todas aquellas ocasiones en que la iconografía se redime de su aislamiento y se incorpora orgánicamente a cualquier otro método (ya sea histórico, psicológico o crítico) al que tal vez hayamos de recurrir para resolver el enigma de la esfinge. Pues así como el sufijo «grafía» denota algo descriptivo, así el sufijo «logía» (derivado de *logos*, que significa «pensamiento» o «razón») denota algo interpretativo. La «etnología», por ejemplo, la define como «ciencia de las razas humanas» ese mismo *Oxford Dictionary* que define la «etnografía» como «descripción de las razas humanas», y el Webster explícitamente advierte contra una posible confusión entre ambos términos en cuanto que «la etnografía se limita propiamente a una consideración puramente descriptiva de los pueblos y de las razas, mientras que la etnología denota su estudio comparativo». Así, entiendo yo la iconología como una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa, y que por tanto se ha convertido en parte integrante del estudio del arte, en lugar de permanecer confinada dentro de la función de un registro estadístico preliminar. Sin embargo, hay que reconocer que existe un cierto peligro en el hecho de que la iconología pueda comportarse, no como la etnología en contraposición a la etnografía, sino como la astrología en contraposición a la astrología.]

X La iconología es, pues, un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis. Y lo mismo que la identificación correcta de los motivos es el requisito previo para un correcto análisis iconográfico, así también el análisis correcto de las imágenes, historias y alegorías es el requisito previo para una correcta interpretación iconológica, a no ser que se trate de obras de arte donde no exista, por haber sido eliminado, todo el dominio de las significaciones secundarias o convencionales,

y donde se efectúe una transición directa desde los motivos al contenido, como ocurre en Europa con la pintura de paisaje, de naturaleza muerta y de género, por no aludir al arte no figurativo.

« Ahora bien, ¿cuándo puede considerarse «correcta» la labor de investigación en estos tres niveles de descripción pre-iconográfica, análisis iconográfico e interpretación iconológica? »

En el caso de la descripción pre-iconográfica, que se mantiene en los límites de la esfera de los motivos, el problema parece bastante sencillo. Los objetos y acontecimientos cuya representación por medio de líneas, colores y volúmenes constituye el universo de los motivos, pueden ser identificados, como ya vimos, sobre la base de nuestra experiencia práctica. Cualquier persona puede reconocer el aspecto y el comportamiento de seres humanos, de animales y de plantas, como todo el mundo puede distinguir entre un rostro colérico y otro jovial. Claro es que puede suceder que en un caso preciso el radio de nuestra experiencia personal no sea lo bastante amplio: así, por ejemplo, cuando nos encontramos delante de una representación de un útil caído en desuso o poco corriente, de una planta o un animal que desconocemos. En estos casos, tenemos que ensanchar el campo de nuestra experiencia práctica recurriendo a un libro o a un especialista, pero sin salirnos de dicho campo en cuanto tal, que nos dice, por supuesto, a qué clase de especialista debemos acudir.

Sin embargo, incluso en este terreno tropezamos con un problema particular. Omitiendo la circunstancia de que los objetos, acontecimientos y expresiones que represente una obra de arte puedan resultar irreconocibles por torpeza o deliberada malicia del artista, nos es imposible en principio lograr una descripción pre-iconográfica correcta, o identificación del asunto primario, limitándonos a aplicar sin discriminación nuestra experiencia práctica a la obra de arte. Nuestra experiencia práctica es indispensable, así como suficiente, en cuanto material para una descripción pre-iconográfica, pero no nos garantiza su corrección.

Una descripción pre-iconográfica de los *Reyes Magos* de Roger van der Weyden (fig. 1), en el Kaiser Friedrich Museum de Berlín, debería cludir, naturalmente, términos como «Reyes Magos», «Niño Jesús», etc. En cambio, debería mencionar que

en el cielo se percibe la aparición de un niño. Ahora bien, ¿cómo sabemos que este niño ha de interpretarse como una aparición? El hecho de que se halle rodeado de un halo de rayos dorados no constituiría una prueba suficiente para tal suposición, pues se pueden observar a menudo halos parecidos en diversas representaciones de la Natividad, donde el Niño Jesús se considera que está realmente presente. Que en la pintura de Roger van der Weyden se suponga que el niño es una aparición es cosa que sólo cabe inferir de la circunstancia adicional de que esté flotando en el aire. Pero, ¿cómo sabemos que flota en el aire? No sería muy distinta su posición de hallarse sentado en el suelo, sobre un almohadón —y de hecho es muy probable que el pintor utilizara para su pintura un dibujo del natural de un niño sentado sobre un almohadón. La única razón válida para justificar nuestra hipótesis de que el niño de la pintura de Berlin debe considerarse como una aparición es el hecho de que se le represente en el aire sin ningún soporte visible.

A pesar de esto, podríamos citar centenares de representaciones en que seres humanos, animales u objetos inanimados parecen suspensos en el aire sin apoyo alguno, infringiendo las leyes de la gravedad, sin pretender por ello constituir ningún género de apariciones. Por ejemplo, en una miniatura del *Evangelario de Otón III*, en la Staatsbibliothek de Munich, una ciudad entera aparece representada en medio de un espacio vacío, mientras que los personajes que intervienen en la escena pisan tierra firme (fig. 2)². Un observador sin experiencia podría muy bien imaginarse que la ciudad quedó suspendida en el aire por efecto de algún encantamiento. Y sin embargo, en este caso, la falta de soporte no implica ninguna milagrosa abolición de las leyes de la naturaleza. La ciudad es la ciudad real de Naím, donde tuvo lugar la resurrección del joven. En una miniatura fechada en torno al año mil, este «espacio vacío» no se considera como un medio real de tres dimensiones, como en períodos de un mayor realismo, sino como un trasfondo abstracto, irreal. La curiosa forma semicircular de la que debía ser línea de base de las torres prueba que, en el prototipo más realista de nuestra miniatura, la ciudad había sido emplazada sobre un terreno montañoso, pero fue trasladada a una representación en la que el espacio

ha dejado de concebirse en los términos del realismo perspectivo. Así, mientras la figura suspendida del cuadro de Roger van der Weyden denota una aparición, la ciudad que flota en el cielo de la miniatura otomiana carece de todo carácter milagroso. Estas interpretaciones contrastadas nos las sugieren los rasgos «realistas» de la pintura y los rasgos «irreales» de la miniatura. Pero el hecho de que tomemos conciencia de estos rasgos distintivos en una fracción de segundo, y casi de manera automática, no debe hacernos creer que podamos siempre formular la descripción pre-iconográfica correcta de una obra de arte sin haber adivinado, por decirlo así, su «locus» histórico. Mientras nos imaginamos identificar los motivos fundándonos pura y simplemente en nuestra experiencia práctica, estamos interpretando realmente «lo que vemos» en función de la manera en que los objetos y los acontecimientos se expresaron por medio de formas en diversas condiciones históricas. Al hacerlo, sometemos nuestra experiencia práctica a un principio correctivo que podemos llamar la historia del estilo³.

✕ El análisis iconográfico, que se ocupa de las imágenes, historias y alegorías (no de los motivos), presupone, como es lógico, algo más que esta familiaridad con los objetos y los acontecimientos que adquirimos mediante la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con los temas o conceptos específicos, tal como nos los transmiten las fuentes literarias, y asimilados ya sea por medio de una lectura intencionada, ya por medio de la tradición oral. El indígena australiano del que antes hablamos sería incapaz de identificar el tema de la Última Cena, que sólo podría sugerirle la idea de una comida en una atmósfera tensa. Para captar la significación iconográfica de la pintura, tendría que familiarizarse con el contenido de los Evangelios. Delante de otros temas distintos de los bíblicos, o de las escenas históricas y mitológicas conocidas por toda persona medianamente cultivada, todos nosotros nos comportamos como el indígena australiano. En casos semejantes, también nosotros tenemos que intentar familiarizarnos con lo que habían leído, o aprendido por otros medios, los autores de tales representaciones. Pero también aquí, aunque la familiaridad con los temas y los conceptos específicos, transmitidos por las fuentes literarias, es indispensable y suficiente para un análisis iconográfico, no por ello nos garantiza su corrección. Nos es tan imposible

emitir un análisis iconográfico correcto aplicando sin discriminación nuestros conocimientos literarios a los motivos, como nos lo es el formular una descripción pre-iconográfica correcta aplicando sin discriminación nuestra experiencia práctica a las formas.

Un cuadro del pintor veneciano del siglo xvii Francesco Maffei, que representa a una hermosa joven que sostiene una espada con su mano izquierda, y con la derecha una fuente en la que reposa la cabeza de un decapitado (fig. 3), se ha publicado como Salomé con la cabeza de Juan Bautista⁴. De hecho, declara la Biblia que la cabeza de san Juan Bautista le fue ofrecida a Salomé en una fuente. Pero, ¿y la espada? Salomé no decapitó a san Juan Bautista con sus propias manos. Ahora bien, la Biblia nos habla de otra bella mujer cuya historia se relaciona con un hombre decapitado: Judit. En este caso, la situación es exactamente la inversa. La espada se ajusta a la escena, pues Judit decapitó a Holofernes con sus propias manos, pero la fuente no corresponde al episodio, ya que el texto declara explícitamente que la cabeza de Holofernes fue introducida en una bolsa. Tenemos pues dos fuentes literarias que podrían aplicarse al cuadro con igual razón e idéntica inconsistencia. Si interpretamos esta pintura como una representación de Salomé, el texto justifica la presencia de la fuente, pero no la de la espada; si la interpretamos como una representación de Judit, el texto justifica la presencia de la espada, pero no la de la fuente. Si únicamente dispusiéramos de las fuentes literarias, nos veríamos en situación comprometida. Por fortuna, no ocurre así. De igual modo que nos es dado corregir y guiar nuestra experiencia práctica investigando acerca de la manera en que, bajo diversas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos se han expresado a través de las formas (o sea, profundizando en la historia del estilo), así también nos es dado corregir y suplementar nuestros conocimientos de las fuentes literarias investigando acerca de la manera en que, bajo diversas condiciones históricas, los temas o conceptos específicos se han expresado a través de los objetos y acontecimientos (o sea, profundizando en la historia de los tipos).

En el caso de referencia, debemos preguntarnos si hubo, antes de que Francesco Maffei pintara este cuadro, representaciones incon-

trovertibles de Judit (incontrovertibles porque incluyeran, por ejemplo, a la sirvienta de Judit), donde apareciera injustificadamente una fuente; o bien representaciones incontrovertibles de Salomé (incontrovertibles porque incluyeran, por ejemplo, a los familiares de Salomé) donde figurara injustificadamente una espada. Pues bien, mientras no podemos mencionar una sola Salomé armada de una espada, he aquí que hallamos en Alemania y en la Italia del Norte varias pinturas del siglo XVI en las que se representa a Judit con una fuente⁵. Existía, por tanto, un «tipo» de «Judit con la fuente», pero ninguno de «Salomé con la espada». De lo cual podemos inferir con toda certeza que la pintura de Maffei representa a Judit, y no, como se ha pretendido, a Salomé.

Podemos preguntarnos también por qué determinados artistas se creyeron autorizados a transferir de Salomé a Judit el motivo de la fuente, pero no de Judit a Salomé el de la espada. A esta pregunta se dan dos respuestas, que de nuevo nos suministra la investigación acerca de la historia de los tipos. La primera es que la espada era un atributo establecido y honorífico de Judit, de muchos mártires y de virtudes como la Justicia, la Fortaleza, etc.; así pues, no hubiera sido propio transferirlo a una joven muchacha lasciva. La segunda es que, en el transcurso de los siglos XIV y XV, la fuente con la cabeza de san Juan Bautista se había convertido en una imagen devota aislada (*Andachtsbild*), muy popular en los países septentrionales y en la Italia del Norte (fig. 4). Había sido tomada en préstamo, para tratarla aisladamente, de una representación de la historia de Salomé, siguiendo idéntico proceso al que separó de la Última Cena el grupo de san Juan Evangelista con la cabeza apoyada sobre el pecho de Cristo, o de la Natividad, la Virgen en el sobreparto. La existencia de esta imagen devota estableció una asociación fija entre la idea de una cabeza de decapitado y la de una fuente, y así es como el motivo de la fuente pudo sustituir tanto más fácilmente al motivo de la bolsa en una imagen de Judit, siendo difícil que el motivo de la espada hubiera podido introducirse en una imagen de Salomé.

La interpretación iconológica exige, por último, algo más que una simple familiaridad con los temas o conceptos específicos tal como nos los transmiten las fuentes literarias. Cuando intentamos

captar esos principios básicos que subyacen a la elección y presentación de los motivos, así como a la producción e interpretación de las imágenes, historias y alegorías, y que dan incluso significación propia a las ordenaciones formales y a los procedimientos técnicos utilizados, no podemos abrigar la esperanza de descubrir un texto que se ajuste a esos principios básicos como lo hace el de san Juan (XIII, 13,21 ss.) con respecto a la iconografía de la Última Cena. Para captar estos principios, nos hace falta una facultad mental comparable a la del diagnóstico, una facultad que no podemos definir mejor que con el término, más bien desacreditado, de «intuición sintética», y que puede haberse desarrollado mejor en un profano de talento que en un sabio especialista.

Sin embargo, cuanto más subjetiva e irracional se muestre esta fuente de interpretación (puesto que toda aproximación intuitiva se hallará condicionada por la psicología y la «cosmovisión» del intérprete), tanto más necesaria será la aplicación de esos correctivos y controles que aparecían como indispensables cuando nos referíamos únicamente al análisis iconográfico y la descripción pre-iconográfica. Si es ya posible que nuestra experiencia práctica y nuestros conocimientos sobre las fuentes literarias contribuyan a desorientarnos, al aplicarlos sin discriminación a las obras de arte, ¡cuánto más arriesgado sería el confiarnos a nuestra intuición pura y simple! Así pues, de igual manera que nuestra experiencia práctica debía ser corregida por una investigación acerca del modo en que, bajo diversas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos se expresaron a través de las formas (historia del estilo); y de la misma manera que nuestros conocimientos sobre las fuentes literarias debían ser corregidos por una investigación acerca del modo en que, bajo diversas condiciones históricas, los temas y conceptos específicos se expresaron a través de objetos y acontecimientos (historia de los tipos); así también, o acaso con mayor razón, nuestra intuición sintética debe ser corregida por una investigación acerca del modo en que, bajo diversas circunstancias históricas, las tendencias generales y esenciales del espíritu humano se expresaron a través de temas y conceptos específicos. Esto significa lo que podría llamarse una historia de los síntomas culturales en general (o «símbolos» en el sentido en que lo entiende Cassirer). El historiador del arte deberá confrontar lo que estima como la significación in-

trínseca de la obra (o del grupo de obras) de que se ocupa, con lo que estima como la significación intrínseca de otros documentos culturales, históricamente vinculados a esta obra (o grupo de obras), en la mayor cantidad que le sea posible dominar: documentos que testimonien las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, de la época o del país objeto de estudio. No hace falta decir que, a la inversa, el historiador de la vida política, de la poesía, de la religión, de la filosofía y de la sociología debiera hacer idéntico uso de las obras de arte. En la búsqueda de las significaciones intrínsecas, o contenido, es donde las diversas disciplinas humanísticas coinciden en un mismo plano, en lugar de subordinarse unas a otras.

Finalmente, cuando queremos expresarnos con todo rigor (lo que naturalmente no siempre es necesario en nuestra forma usual de hablar o escribir, pues el contexto general aclara el sentido de las palabras que utilizamos), no tenemos más remedio que distinguir entre tres niveles de «asunto» o de significación. De éstos, el primero suele confundirse con la forma, y el segundo constituye el dominio propio de la iconografía en cuanto que contrapuesta a la iconología. Sea cual fuere el nivel sobre el cual nos situemos, nuestras identificaciones y nuestras interpretaciones dependerán de nuestro bagaje subjetivo, y justamente por tal razón deberán ser rectificadas y corregidas por una investigación acerca de los procesos históricos cuya suma constituye lo que puede llamarse tradición.

En un cuadro sinóptico he resumido lo que hasta aquí he intentado dilucidar. Pero debemos tener presente que las categorías claramente diferenciadas que, en este cuadro, parecen designar tres esferas independientes de significación, se refieren en realidad a los diferentes aspectos de un fenómeno único, o sea, la obra de arte como una totalidad. De suerte que, en la obra efectiva, los métodos de enfoque que aquí aparecen como tres modalidades de investigación sin relación entre sí se funden conjuntamente en un proceso único, orgánico e indivisible.

II. Si volvemos ahora nuestra atención de los problemas que plantean la iconografía y la iconología en general a los que nos

proponen la iconografía y la iconología del Renacimiento en particular, concentraremos naturalmente nuestro más vivo interés en ese fenómeno del que precisamente se deriva el nombre mismo de Renacimiento: el resurgimiento de la antigüedad clásica.

Los más antiguos historiadores del arte italianos —Lorenzo Ghiberti, Leone Battista Alberti y, sobre todo, Giorgio Vasari— pensaban que el arte clásico había sido derrocado al comenzar la era cristiana, y no había vuelto a resucitar hasta que sirvió de fundamento al estilo del Renacimiento. A su juicio, las causas de ese derrocamiento habían sido las invasiones de los pueblos bárbaros y la hostilidad de los primeros sacerdotes y eruditos de la cristiandad.

Discurriendo de esta forma, estos autores antiguos tenían razón a la vez que andaban equivocados. Andaban equivocados en la medida en que no se produjo una ruptura absoluta de la tradición en el transcurso de la Edad Media: las concepciones literarias, filosóficas, científicas y artísticas de la época clásica habían perdurado a través de los siglos, particularmente después de haber sido deliberadamente resucitadas en la época de Carlomagno y de sus descendientes. Y sin embargo, tenían asimismo razón en cuanto que la actitud general respecto a la Antigüedad sufrió una radical transformación al iniciarse el movimiento que condujo al Renacimiento.

* La Edad Media no dejó de apreciar en absoluto los valores visuales del arte clásico, y prestó siempre un profundo interés a los valores intelectuales y poéticos de la literatura clásica. Pero es un hecho bien significativo el de que en el apogeo de la época medieval (en los siglos XIII y XIV) los motivos clásicos no fueran nunca utilizados para la representación de los temas clásicos, e inversamente, que los temas clásicos no fueran nunca expresados a través de los motivos clásicos.

Así, por ejemplo, pueden observarse en la fachada de San Marcos de Venecia dos grandes bajorrelieves de idénticas dimensiones: uno de ellos es una obra romana del siglo III de nuestra era, y el otro fue realizado en Venecia casi exactamente mil años después (figs. 5 y 6)⁶. Los motivos son tan parecidos que forzosamente debe admitirse que el cantero medieval imitó deliberadamente la obra clásica con el propósito de proporcionarle una réplica. No obstante, en tanto que el bajorrelieve romano

OBJETO DE INTERPRETACION	ACTO DE INTERPRETACION	BAGAJE PARA LA INTERPRETACION	PRINCIPIO CORRECTIVO DE LA INTERPRETACION (HISTORIA DE LA TRADICION)
I. Asunto primario o natural: a) fáctico, y b) expresivo, que constituyen el universo de los motivos artísticos.	Descripción pre-iconográfica (y análisis pseudoformal).	Experiencia práctica (familiaridad con objetos y acontecimientos).	Historia del estilo (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los objetos y acontecimientos fueron expresados mediante formas).
II. Asunto secundario o convencional, que constituye el universo de las imágenes, historias y alegorías.	Análisis iconográfico.	Conocimiento de las fuentes literarias (familiaridad con temas y conceptos específicos).	Historia de los tipos (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, los temas o conceptos específicos fueron expresados mediante objetos y acontecimientos).
III. Significación intrínseca o contenido, que constituye el universo de los valores simbólicos.	Interpretación iconológica.	Intuición sintética (familiaridad con las tendencias esenciales de la mente humana), condicionada por una psicología y una «Weltanschauung» personales.	Historia de los sintomas culturales, o símbolos en general (estudio sobre la manera en que, en distintas condiciones históricas, las tendencias esenciales de la mente humana fueron expresadas mediante temas y conceptos específicos).

representa a Hércules llevando al rey Euristeo el jabali del Erimanto, el escultor de la Edad Media, al sustituir la piel del león por un ropaje ondulante, el rey atemorizado por un dragón y el jabali por un ciervo, transformó la leyenda mitológica en una alegoría de la Salvación. En el arte italiano y francés de los siglos XII y XIII registramos un gran número de casos parecidos: préstamos directos y deliberados de los motivos clásicos, junto a la transmutación de los temas paganos en temas cristianos. Bastará con citar los ejemplos más conocidos de este llamado movimiento protorenacentista: las esculturas de Saint-Gilles y de Arlés, el célebre grupo de la *Visitación* de la catedral de Reims, que durante mucho tiempo se consideró como una obra del siglo XVI, o la *Adoración de los Reyes Magos* de Nicola Pisano, que en el grupo de la Virgen y el Niño pone de manifiesto la influencia de un sarcófago de Fedra, todavía conservado en la actualidad en el Camposanto de Pisa. Sin embargo, más frecuentes aún que estos ejemplos de copias directas son los de una supervivencia tradicional y continua de motivos clásicos, algunos de los cuales fueron utilizados sucesivamente para la elaboración de imágenes cristianas muy diversas.

En general, facilitaba, o sugería incluso, estas interpretaciones una cierta afinidad iconográfica: así, por ejemplo, cuando la figura de Orfeo sirvió para representar a David, o el tipo de Hércules que arrebató a Cerbero del Hades para representar a Cristo que saca a Adán del Limbo⁷. Pero se dan casos en los que la relación entre el prototipo clásico y su adaptación cristiana se produce únicamente en el dominio de la composición.

Por otro lado, cuando un miniaturista gótico tenía que iluminar la historia de Laocoonte, este Laocoonte se convertía en un viejo salvaje y calvo, vestido a la moda del tiempo, que acomete al toro del holocausto con una suerte de hacha, mientras que los dos muchachitos parecen flotar en torno, al pie de la imagen, y las serpientes de mar surgen, con aire espabilado, de una charca⁸. Eneas y Dido se representan formando una pareja con traje medieval de última moda y jugando al ajedrez, o bien evocan más propiamente al profeta Natán frente a David que a un héroe clásico en presencia de su amada (fig. 7). Y Tisbe aguarda a Piramo sobre una lápida sepulcral gótica donde se lee la inscripción «Hic situs est Ninus rex», precedida de la cruz de costumbre (fig. 8)⁹.

Si nos preguntamos por la razón de esta curiosa separación entre los motivos clásicos a los que se ha conferido una significación no clásica y los temas clásicos expresados por personajes no clásicos, en un escenario que tampoco es clásico, la respuesta que en primer lugar se nos brinda parece basarse en la diferencia existente entre la tradición a través de los textos y la tradición por la imagen. Los artistas que recurrían a un Hércules para representar a Cristo, o a un Atlas para representar a los Evangelistas (figs. 9 y 10)¹⁰, se movían bajo la influencia de modelos visuales que tenían a la vista, ya sea que copiaran directamente un monumento clásico, ya que imitaran una obra más reciente, procedente de un prototipo clásico a través de toda una serie de sucesivas alteraciones. Los artistas que representaban a Medea como si se tratara de una princesa de la Edad Media, o a Júpiter como si fuera un juez de la Edad Media, trasladaban a imágenes una simple descripción suministrada por fuentes literarias.

Todo ello es enteramente cierto, y la tradición textual mediante la cual el conocimiento de los temas clásicos (de la mitología clásica en especial) se transmitió a la Edad Media y se mantuvo todo a lo largo de su transcurso, es de un importancia capital, no sólo para el medievalista, sino también para el estudioso de la iconografía renacentista. Pues aun en el Quattrocento italiano, fue de esta tradición compleja y frecuentemente muy corrompida, más que de las auténticas fuentes clásicas, de donde muchos extrajeron sus nociones de mitología clásica y temas afines.

Limitándonos al terreno de la mitología clásica, las sendas seguidas por esta tradición pueden bosquejarse así: los filósofos griegos tardíos habían comenzado ya a interpretar las divinidades y las semidivinidades paganas como simples personificaciones, ya sea de las fuerzas naturales, ya de determinadas cualidades morales, y unos cuantos habían llegado a no ver en ellas más que seres humanos, deificados después de su muerte. En el último siglo del Imperio Romano, estas tendencias se incrementaron notablemente. Mientras los Padres de la Iglesia se dedicaban a demostrar que los dioses paganos no eran sino puras ilusiones, o demonios malignos (a la vez que nos transmitían valiosos testimonios acerca de ellos), el propio mundo pagano se había distanciado hasta tal punto de sus divinidades, que el público cultivado tenía que infor-

marse sobre ellas en las enciclopedias, en los poemas didácticos o narraciones noveladas, en los tratados especializados en mitología y en los comentarios a los poetas clásicos. Entre los textos más importantes de las postrimerías de la Antigüedad clásica, en los que los personajes mitológicos se interpretaban de forma alegórica («moralizados», según la expresión medieval), pueden citarse las *Nuptiae Mercurii et Philologiae* de Marciano Capella, las *Mitologiae* de Fulgencio, y, sobre todo, el admirable *Comentario* sobre Virgilio de Servio, que es tres o cuatro veces más largo que el texto, y alcanzó tal vez una mayor difusión que este último.

Durante la Edad Media, estos textos y otros del mismo género fueron utilizados con afán y desarrollados. De esta suerte, la documentación mitográfica se conservó y fue hecha accesible a los poetas y a los artistas de la Edad Media. En primer lugar, en las enciclopedias, que comenzaron a cobrar impulso en los tiempos del venerable Beda y de Isidoro de Sevilla, prosiguieron su difusión con Rabano Mauro (siglo IX) y alcanzaron su máximo auge en plena Edad Media con las grandes recopilaciones de Vincent de Beauvais, Brunetto Latini, Bartholomaeus Anglicus, etc. En segundo lugar, a través de los comentarios, compuestos en la Edad Media sobre textos del período clásico y de las postrimerías de la Antigüedad, particularmente los dedicados a las *Nuptiae* de Marciano Capella, ya anotadas por eruditos irlandeses como Escoto Eriúgena y autorizadamente comentadas por Remigio de Auxerre en el siglo IX¹¹. En tercer lugar, en los tratados especializados en mitología, como los denominados *Mythographi I y II*, que son de fecha bastante temprana y se basan principalmente en Fulgencio y Servio¹². La obra más importante dentro de este género es la denominada *Mythographus III*, atribuida hipotéticamente a un autor inglés, el gran escolástico Alexander Neckham (muerto en 1217)¹³. Tal tratado constituye un impresionante compendio de todo el saber disponible hacia el año 1200, y merece ser considerado como la suma última de la mitografía altomedieval. Hasta el propio Petrarca echó mano de ella para describir a los dioses paganos en su poema titulado *Africa*.

Entre los tiempos del *Mythographus III* y de Petrarca, un nuevo paso había sido dado en el camino de la moralización de las divinidades clásicas. Los personajes de la mitología antigua ya no se interpretaban tan sólo de una manera moralizadora en general,

sino que se relacionaban concretamente con la fe cristiana, de suerte que, por ejemplo, se interpretó a Píramo como Cristo, a Tisbe como el alma humana, y al león como el Mal que profana sus vestiduras; mientras que Saturno sirvió para ilustrar, en bien como en mal, la conducta de los clérigos. Como muestras de este género de textos pueden citarse el *Ovide Moralisé*¹⁴ francés, el *Fulgentius Metaforalis*¹⁵ de John Ridewall, las *Moralitates* de Robert Halcott, la *Gesta Romanorum*, y, sobre todo, el *Ovidio Moralizado* latino, compuesto hacia 1340 por un teólogo francés llamado Petrus Berchorius o Pierre Bersuire, que sostuvo relación personal con Petrarca¹⁶. Esta obra va precedida de un capítulo especial sobre las divinidades paganas, fundado principalmente en el *Mythographus III*, pero enriquecido con moralizaciones específicamente cristianas, y este capítulo introductorio, despojado de las moralizaciones por razones de brevedad, alcanzó una enorme popularidad con el título de *Albricus, Libellus de Imaginibus Deorum*¹⁷.

Una nueva etapa, de gran importancia, fue la iniciada por Boccaccio. En su *Genealogia Deorum*¹⁸ no sólo pasaba revista a todo el material informativo hasta entonces disponible, muy acrecido desde los aledaños del año 1200, sino que trataba además conscientemente de remontarse hasta las fuentes auténticas de la Antigüedad y de confrontar uno y otro material con particular atención. Su tratado marca el inicio de una actitud crítica o científica respecto a la Antigüedad clásica y puede considerarse como una obra precursora de los tratados verdaderamente eruditos del Renacimiento, como el *De diis gentium...Syntagmata* de L. G. Gyraldus, el cual, desde su punto de vista, poseía los suficientes títulos para mirar con cierto desdén al más popular de sus predecesores medievales y considerarlo un «autor vulgar e indigno de todo crédito»¹⁹.

Se advertirá que hasta la *Genealogia Deorum* de Boccaccio el punto focal de la mitografía medieval se situó en una área geográfica bastante alejada de la tradición mediterránea directa: Irlanda, Francia del Norte, Inglaterra. Lo mismo puede decirse del ciclo troyano, el tema épico más importante transmitido por la antigüedad clásica a la posteridad: su primera redacción medieval de positivo valor, el *Roman de Troie*, que fue varias veces compendiado, resumido o traducido a las otras lenguas vernáculas, se debe a Benoît de Sainte-More, originario de Bretaña. De hecho, estamos

autorizados para hablar de un movimiento proto-humanístico, esto es, de un vivo interés hacia los temas clásicos sin consideración alguna de los motivos clásicos, centrado en las regiones septentrionales de Europa, en contraposición al movimiento proto-renacentista, definido por un vivo interés hacia los motivos clásicos sin consideración alguna de los temas clásicos, centrado en Italia y la Provenza. A fin de entender bien el movimiento renacentista propiamente dicho, no hay que olvidar el hecho memorable de que Petrarca, para describir a los dioses de sus antepasados romanos, tuvo que recurrir a un compendio redactado por un inglés, y de que los miniaturistas italianos que ilustraron la *Eneida* de Virgilio en el siglo xv tuvieron que echar mano de las miniaturas de los manuscritos del *Roman de Troie* y de sus derivados. Pues tales obras, que constituían la lectura predilecta de la nobleza, habían sido profusamente ilustradas mucho antes que el texto mismo de Virgilio, leído por eruditos y estudiantes, y habían llamado la atención de los miniaturistas profesionales²⁰.

Ciertamente, es fácil darse cuenta de que los artistas que, desde finales del siglo xi, intentaron traducir en imágenes estos textos proto-humanistas, no podían sino figurarlos de una manera radicalmente distinta de las tradiciones clásicas. Uno de los ejemplos con mayor antigüedad es de los más sorprendentes: se trata de una miniatura de los aledaños del año 1100, obra probable de la escuela de Ratisbona, que representa a las divinidades clásicas de acuerdo con las descripciones del *Comentario sobre Marciano Capella* de Remigio (fig. 11)²¹. Se observa en ella a Apolo que conduce una carreta campesina y sostiene en la mano una suerte de ramillete compuesto con los bustos de las Tres Gracias. Saturno guarda un mayor parecido con una estatua-columna románica que con el padre de los dioses del Olimpo, y el cuervo de Júpiter tiene un pequeño halo, lo mismo que el águila de san Juan Evangelista o la paloma de san Gregorio.

Sin embargo, el contraste entre la tradición a través de los textos y la tradición por la imagen, a pesar de su importancia, no bastaría para explicar la singular dicotomía entre los motivos clásicos y los temas clásicos que caracteriza al arte altomedieval. Pues incluso cuando existía una tradición figurativa en algunos dominios de la imagería clásica, esta tradición figurativa fue delibe-

radamente abandonada en beneficio de representaciones de carácter radicalmente no clásico, a partir del momento en que la Edad Media consiguió elaborar un estilo enteramente suyo.

Ejemplos de este proceso se encuentran, primeramente, en las imágenes clásicas que figuran incidentalmente en la representación de temas cristianos, como las personificaciones de fuerzas naturales en el Salterio de Utrecht, o el sol y la luna en la Crucifixión. Mientras que los marfiles carolingios muestran todavía los tipos perfectamente clásicos de la *Quadriga Solis* y de la *Biga Lunae*²², estos tipos son reemplazados por otros que ya no son clásicos en las representaciones románicas y góticas. Las personificaciones de la naturaleza tendían a desaparecer; sólo los ídolos paganos, que frecuentemente se encuentran en las escenas de martirio, conservaron su aspecto clásico mucho más tiempo que otras imágenes, porque eran los símbolos por excelencia del paganismo. En segundo lugar, lo que es mucho más importante, imágenes genuinamente clásicas aparecen en las ilustraciones de textos que habían sido ya ilustrados en las postrimerías de la Antigüedad, de suerte que los artistas carolingios encontraron a su disposición modelos visuales: las comedias de Terencio, los textos incorporados al *De Universo* de Rabano Mauro, la *Psychomachia* de Prudencio y diversos escritos científicos, tratados de astronomía en especial, en los que imágenes mitológicas aparecen a la vez entre las constelaciones (tales como Andrómeda, Perseo, Casiopea) y para simbolizar los planetas (Saturno, Júpiter, Marte, el Sol, Venus, Mercurio, la Luna).

En todos estos casos podemos observar que las imágenes clásicas se copiaron con fidelidad, aunque a veces torpemente, en los manuscritos carolingios, y perduraron en sus derivados, pero fueron abandonadas y sustituidas por otras totalmente diferentes en los siglos XIII y XIV como muy tarde.

En las ilustraciones del siglo IX de un texto de astronomía, figuras mitológicas como las de Bootes (fig. 15), Perseo, Hércules o Mercurio se representan dentro de un estilo perfectamente clásico, y lo mismo cabe decir de las divinidades paganas que aparecen en la Enciclopedia de Rabano Mauro²³. Con todos sus defectos, que se deben principalmente a la incompetencia del mediocre copista que en el siglo XI reprodujo el manuscrito carolingio perdido, las figuras de las ilustraciones del texto de Rabano no

proceden evidentemente de simples descripciones literarias, sino que se relacionan, a través de una tradición figurativa, con los prototipos de la Antigüedad clásica (figs. 12, 13).

Sin embargo, unos siglos más tarde estas imágenes auténticas habían caído en el olvido y habían sido reemplazadas por otras —en parte de nueva invención, en parte derivadas de fuentes orientales— que ningún espectador moderno reconocería como divinidades clásicas. Venus aparece representada como una elegante dama joven que tañe el laúd o huele una rosa, Júpiter como un juez con los guantes en la mano y Mercurio como un viejo erudito o incluso como un obispo (fig. 14)²⁴. Hasta el Renacimiento propiamente dicho no recobró Júpiter su aspecto de Zeus clásico, ni Mercurio la belleza juvenil del Hermes antiguo²⁵.

Todo esto demuestra que la separación entre temas clásicos y motivos clásicos no se produjo sólo por ausencia de una tradición en la representación, sino aun a pesar de ella. Siempre que una imagen clásica, es decir, la fusión de un tema clásico con un motivo clásico, había sido copiada en ese período de febril asimilación que fue el carolingio, esta imagen clásica fue abandonada tan pronto como la civilización medieval hubo alcanzado su madurez, y no fue recuperada hasta el Quattrocento italiano. Fue privilegio del Renacimiento propiamente dicho el reintegrar temas clásicos con motivos clásicos después de lo que pudiera llamarse una «hora cero».

Para el espíritu medieval, la Antigüedad clásica estaba a la vez demasiado remota y demasiado perentoriamente presente como para poder ser vista como un fenómeno histórico. Por un lado, se experimentaba hondamente la continuidad ininterrumpida de la tradición, en la medida, por ejemplo, en que se consideraba al emperador germano como el sucesor directo de César y de Augusto, mientras que los gramáticos tenían a Cicerón y a Donato por sus antecesores, y los matemáticos remontaban su ascendencia hasta Euclides. Por otro lado, se advertía que entre la civilización pagana y la cristiana existía un abismo infranqueable²⁶. Estas dos tendencias no podían, sin embargo, equilibrarse hasta el punto de hacer surgir una conciencia de la distancia histórica. Para muchos, el mundo clásico asumía un carácter lejano y fantástico, igual que el Oriente pagano contemporáneo, de tal suerte

que Villard de Honnecourt pudo llamar a una tumba romana «la sepulture d'un sarrazin», mientras Alejandro Magno y Virgilio eran considerados como magos orientales. Para otros, el mundo clásico constituía la fuente última de un saber altamente apreciado y de unas instituciones que el tiempo había consagrado. Pero ningún hombre de la Edad Media estaba capacitado para ver la civilización del mundo antiguo como un fenómeno concluso en sí mismo, perteneciente al pasado e históricamente distanciado del mundo contemporáneo, esto es, como un cosmos cultural por estudiar, y de ser posible por restaurar, en lugar de constituir un orbe de maravillas vivientes o una mina de noticias. Los filósofos escolásticos podían aprovechar las ideas de Aristóteles y fundirlas con su propio sistema, y los poetas medievales podían inspirarse libremente en los autores clásicos, pero ninguna mente medieval pudo concebir una filología clásica. Los artistas, como ya vimos, podían tomar prestados motivos de los relieves y las estatuas clásicas, pero ninguna mente medieval pudo concebir una arqueología clásica. Igual que fue imposible en la Edad Media elaborar el sistema moderno de perspectiva, basado en la observación de una distancia fija entre la mirada y el objeto, lo que permite al artista construir imágenes sintéticas y coherentes de las cosas visibles, así era también imposible que se desarrollara en ella la idea moderna de la historia, basada en la observación de una distancia intelectual entre el presente y el pasado, lo que permite al erudito construir conceptos sintéticos y coherentes de épocas pasadas.

Podemos fácilmente comprender que una época que no quería ni era capaz de percatarse de que motivos y temas clásicos se hallaban estructuralmente vinculados, no se preocupara en la práctica de preservar su unión. Una vez que la Edad Media hubo establecido sus propias normas de civilización y encontrado sus propios modos de expresión artística, le fue imposible apreciar, y hasta comprender, cualquier fenómeno que no tuviera un denominador común con los fenómenos del universo contemporáneo. El espectador culto del apogeo de la Edad Media podía apreciar una hermosa figura clásica cuando se le presentaba como la Virgen María, y podía apreciar una Tisbe representada como una muchacha del siglo XIII sentada al lado de una tumba gótica. Pero una Venus o una

Juno clásicas tanto en la forma como en la significación hubieran sido para él execrables ídolos paganos, mientras que una Tisbe vestida con una indumentaria clásica y sentada junto a un mausoleo clásico hubiera sido una reconstrucción arqueológica situada por entero más allá de sus posibilidades de comprensión. En el siglo XIII, incluso la escritura clásica parecía algo profundamente «extranjero»: las inscripciones explicativas del carolingio *Cod. Leydensis Voss. lat. 79*, redactadas en una hermosa *Capitalis Rustica*, se copiaron, para uso de los lectores menos instruidos, en una angulosa grafía gótica (fig. 15).

Sin embargo, esta incapacidad para entender la unidad intrínseca entre temas y motivos clásicos puede explicarse no sólo como una falta de sentido histórico, sino también como una disparidad emotiva entre la Edad Media cristiana y la Antigüedad pagana. Mientras que el paganismo griego (al menos tal como se refleja en el arte clásico) consideraba al hombre como una unidad perfectamente integrada de cuerpo y alma, la concepción judeo-cristiana del hombre se fundaba en la idea del «terron de tierra», asociado por fuerza, o incluso milagrosamente, a un alma inmortal. Desde este punto de vista, las admirables fórmulas artísticas que en el arte greco-romano habían expresado la belleza orgánica y las pasiones animales, parecían sólo admisibles si se revestían de una significación que trascendiera lo orgánico y lo natural: esto es, cuando se subordinaban a los temas bíblicos o teológicos. Por el contrario, en las escenas profanas tales fórmulas debían reemplazarse por otras que se ajustaran al ambiente medieval de las buenas formas cortesanas y de los sentimientos convencionales, de manera que las divinidades paganas y los héroes locos de amor o crueldad aparecieran como elegantes príncipes y damiselas, de aspecto y conducta acordes con los módulos de la vida mundana en la Edad Media.

En una miniatura que ilustra un *Ovide Moralisé* del siglo XIV, el Rapto de Europa aparece representado por personajes que ciertamente apenas dejan traslucir una pasión vehemente (fig. 16)²⁷. Europa, vestida a la usanza de finales de la Edad Media, se sienta sobre su inofensivo torillo igual que una joven dama en su pasco matinal a caballo, y su cortejo, con parecida indumentaria, constituye un reducido y tranquilo grupo de espectadores. Naturalmente,

se les supone consternados y clamorosos, pero no lo parecen, o al menos no logran convencernos de que sea ésta su verdadera actitud, ya que el miniaturista era incapaz o se resistía a dar una forma visible a las pasiones animales.

Un dibujo de Durero, imitado de un prototipo italiano probablemente durante su primera estancia en Venecia, pone de relieve la vitalidad emotiva que no se transparentaba en la representación medieval (fig. 65). La fuente literaria del «Rapto de Europa» de Durero no era ya uno de aquellos textos tediosos en los que se parangonaba al toro con Cristo, y a Europa con el alma humana, sino que lo inspiraban los versos paganos del propio Ovidio tal como los recreó en dos deliciosas estrofas Angelo Poliziano: «Admirar podéis cómo Júpiter, transformado en un hermoso y blanco toro por el poder del amor, se aleja con su dulce y caro tesoro, y cómo ella vuelve hacia la ribera abandonada su rostro atemorizado: su magnífica cabellera de oro juega sobre su pecho con el viento, ondean sus ropajes y hacia atrás se giran, con una mano se sujeta a la grupa, con la otra al cuerno de la fiera. Atrás ha llevado sus pies desnudos por miedo de que el mar los moje, y así tendida, atemorizada, doliente, en vano llama en auxilio a sus dulces compañeras, que se han quedado entre las flores y las frondas; cada una de ellas, llorosa, implora 'Europa', y la ribera les hace eco, 'Europa, vuelve', pero el toro vuelve la cabeza [o "sigue nadando"] y le besa los pies.»²⁸

El dibujo de Durero da efectivamente vida a esta descripción sensual. La posición tendida de Europa, su cabellera flotante en el aire, los vestidos que el viento hace retroceder para mostrar así su gracioso cuerpo, los gestos de sus manos, el movimiento furtivo de la cabeza del toro, la ribera donde se dispersan las compañeras llorosas: todo ello se describe con fidelidad y con viveza, y lo que aún es más, la playa misma se agita con la vida de los *aquaticum monsterculorum*, para citar a otro autor del Quattrocento²⁹, mientras los sátiros aclaman al raptor.

Esta comparación ilustra el hecho de que la reintegración de los temas clásicos con los motivos clásicos, que parece caracterizar al Renacimiento italiano, en contraste con los numerosos rebotes esporádicos de las tendencias clásicas durante la Edad Media, no es sólo un acontecimiento humanístico sino humano. Es un elemen-

to principal de lo que Burckhardt y Michelet denominaron el «descubrimiento simultáneo del mundo y del hombre».

Por otro lado, es bien evidente que esta reintegración no podía constituir un simple retorno al pasado clásico. El período intermedio había modificado la mentalidad de los seres humanos, hasta el extremo de que les era imposible volver a ser paganos de nuevo, y había asimismo alterado sus gustos y sus tendencias creativas hasta el punto de que su arte no podía limitarse a renovar el de los griegos y los romanos. Tuvieron, pues, que esforzarse por descubrir una nueva forma de expresión, estilística e iconográfica, diferente de la clásica, así como de la medieval, aunque deudora y relacionada con entrambas.

¹ Las imágenes que transmiten la idea, no de personas u objetos concretos e individuales (tales como san Bartolomé, Venus, Mrs. Jones, o el castillo de Windsor), sino de nociones abstractas y generales (como la Fe, la Lujuria, la Prudencia, etc.), son denominadas personificaciones o símbolos (no en el sentido de Cassirer, sino según la acepción corriente, como, por ej., la Cruz, o la Torre de la Castidad). Así pues, las alegorías, por oposición a las historias, pueden definirse como combinaciones de personificaciones y/o de símbolos. Existen, naturalmente, varias posibilidades intermedias. El retrato de una persona A puede cobrar el aspecto de una persona B (Andrea Doria representado por Bronzino como Neptuno; Lucas Paumgärtner, por Durero, como san Jorge), o los atributos ordinarios de una personificación (la Mrs. Stanhope, por Joshua Reynolds, como «Contemplación»); los retratos de personas concretas e individuales (tanto humanas como mitológicas) pueden combinarse con personificaciones, como en el caso de innumerables representaciones inspiradas por una intención encomiástica. Una historia puede transmitir, por añadidura, una idea alegórica, como sucede con las ilustraciones del *Ovide Moralisé*, o puede concebirse como la «prefiguración» de otra historia, como en el caso de la *Biblia Pauperum* o en el del *Speculum Humanae Salvationis*. Tan pronto estas significaciones sobreañadidas no afectan en absoluto al contenido de la obra, como ocurre con las ilustraciones del *Ovide Moralisé*, que visualmente no pueden distinguirse de las miniaturas no alegóricas que ilustran los mismos temas de Ovidio; tan pronto producen una ambigüedad de contenido que sin embargo puede ser superada e incluso transformada en un valor adicional si los ingredientes conflictivos se funden conjuntamente en el fervor de un temperamento artístico, como en el caso de la «Galerie de Médicis» de Rubens.

² G. Leidinger, *Das sogenannte Evangeliar Ottos III*, Munich, 1912, lám. 36.

³ Corregir la interpretación de una obra de arte singular con una «historia del estilo», que a su vez puede resultar sólo de la interpretación de obras de arte singulares, puede parecer un círculo vicioso. De hecho, se trata de un

círculo, pero no vicioso, sino metódico (cf. E. Wind, *Das Experiment und die Metaphysik*, cit. pág. [39]; *idem*, «Some Points of Contact between History and Natural Sciences», citado *ibidem*). Ya se trate de fenómenos históricos o de fenómenos naturales, la observación singular asume el carácter de un «hecho» sólo cuando puede ser referida a otras observaciones análogas, de manera que la serie entera «tenga sentido». Este «sentido» puede, por consiguiente, aplicarse adecuadamente, como un control, a la interpretación de una nueva observación singular dentro del mismo género de fenómenos. Sin embargo, si esta nueva observación no puede de ningún modo interpretarse de acuerdo con el «sentido» de la serie, y si es cierto que no se trata de un error, habrá que prestar entonces una nueva formulación al «sentido» de la serie, capaz de incluir la nueva observación singular. El *circulus methodicus* se aplica naturalmente no sólo a la relación entre la interpretación de los motivos y la historia del estilo, sino también a la relación entre la interpretación de las imágenes, historias y alegorías y la historia de los tipos, y a la relación entre la interpretación de las significaciones intrínsecas y la historia de los síntomas culturales en general.

⁴ G. Fiocco, *Venetian Painting of the Seicento and the Settecento*, Florencia y Nueva York, 1929, lám. 29.

⁵ Una de las pinturas de la Italia del Norte se atribuye a Romanino y se conserva en el Museo de Berlín, catalogada en otro tiempo bajo el título de «Salomé», a pesar de la presencia de la doncella, de un soldado adormecido y de la ciudad de Jerusalén al fondo (núm. 155). Otra pintura se atribuye a Francesco Prato da Caravaggio, discípulo de Romanino (citada en el catálogo del Museo de Berlín), y una tercera es obra de Bernardo Strozzi, que había nacido en Génova, aunque trabajaba en Venecia casi en la misma época que Francesco Maffei. Es muy probable que el tipo de «Judit con una bandeja» proceda de Alemania. Uno de los primeros ejemplos conocidos (obra de un maestro anónimo, h. 1530, próximo a Hans Baldung Grien) fue publicado por G. Poensgen, «Beiträge zu Baldung und seinem Kreis», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, VI, 1937, págs. 36 y ss.

⁶ Ilustrados en E. Panofsky y F. Saxl, «Classical Mythology in Mediaeval Arts», *Metropolitan Museum Studies*, IV, 2, 1933, págs. 228 y ss., 231.

⁷ Véase K. Weitzmann, «Das Evangelion im Skevophylakion zu Lawra», *Seminarium Kondakovianum*, VIII, 1936, págs. 83 y ss.

⁸ Cod. Vat. lat. 2761, ilustrado en Panofsky y Saxl, *op. cit.*, pág. 259.

⁹ París, Bibliothèque Nationale, MS lat. 15158, fechado en 1289, ilustrado en E. Panofsky y F. Saxl, *op. cit.*, pág. 272.

¹⁰ C. Tolnay, «The Visionary Evangelists of the Reichenau Schools», *Burlington Magazine*, LXIX, 1936, págs. 257 y ss., ha realizado el importante descubrimiento de que las impresionantes figuras de los Evangelistas sentados sobre un globo y sosteniendo una «gloria» celeste (se encuentran por vez primera en el Cod. Vat. Barb. lat. 711; nuestra fig. 9) combinan los rasgos del Cristo en Majestad con los de una divinidad celeste greco-romana. No obstante, como lo hace notar el propio Tolnay, los Evangelistas del Cod. Barb. 711 «sostienen con evi-

dente esfuerzo una masa de nubes que no se asemejan a ningún aura espiritual, sino a una carga material formada por varios segmentos de círculo, alternativamente azules y verdes, constituyendo el contorno del conjunto un círculo... Se trata de una representación mal entendida del cielo en forma de esferas (el subrayado es nuestro). Podemos deducir de ello que el prototipo clásico de estas imágenes no era Coelus, que sostiene sin esfuerzo aparente un ropaje ondeante (el *Weltentmantel*), sino Atlas, que se fatiga bajo el peso de los cielos (cf. G. Thiele, *Antike Himmelsbilder*, Berlín, 1898, págs. 19 y ss.). El san Mateo del Cod. Barb. 711 (Tolnay, lám. 1, a), con la cabeza doblegada bajo el peso de la esfera y la mano izquierda todavía próxima a la cadera izquierda, evoca particularmente el tipo de Atlas clásico; otro ejemplo sorprendente de la postura característica de Atlas aplicada a un Evangelista se encuentra en Clm. 4454, fol. 86, v. (ilustrado en A. Goldschmidt, *German Illumination*, Florencia y Nueva York, 1928, vol. II, lám. 40). Tolnay (notas 13 y 14) no ha dejado de advertir este parecido y cita las representaciones de Atlas y de Nemrod en Cod. Vat. Pal. lat. 1417, fol. 1 (reproducidas en F. Saxl, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken* [Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, VI, 1915, lám. XX, fig. 42]; nuestra fig. 10); pero parece considerar el tipo de Atlas como un simple derivado del tipo de Coelus. No obstante, incluso en la Antigüedad las representaciones de Coelus parecen haberse derivado de las de Atlas, y en el arte carolingio, bizantino y otomano (la escuela de Reichenau en particular), la figura de Atlas, en su genuina forma clásica, es infinitamente más frecuente que la de Coelus, tanto como una personificación de carácter cosmológico como haciendo de telamón. Desde un punto de vista iconográfico, los Evangelistas son asimismo comparables a Atlas, más bien que a Coelus. Se creía que Coelus regía los cielos. Atlas se suponía que los sostenía, y en un sentido alegórico, que los «conocía»: se tenía como cosa cierta que había sido un gran astrónomo, y que había transmitido a Hércules la *scientia coeli* (Servio, *Comm. in Aen.*, VI, 395; posteriormente, p. ej., Isidoro, *Etymologiae*, III, 24, 1 y *Mythographus III*, 13, 4, 3n G. H. Bode, *Scriptorium rerum mythicarum tres Romae nuper reperti*, Celle, 1834, pág. 248). Era, por consiguiente, lógico el utilizar el tipo de Coelus para la representación de Dios (véase Tolnay, lámina I, c), y no lo era menos el utilizar el tipo de Atlas para la de los Evangelistas que, como él, «conocían» los cielos, pero no gobernaban en ellos. Mientras Hibernus Exul dice de Atlas *Sidera quem coeli cuncta notasse voluit* (*Monumenta Germaniae, Poetarum latinorum mediæ ævi*, Berlín, 1881-1923, vol. I, pág. 410), Alcuino apostrofa así a san Juan Evangelista: *Scribendo penetras caelum tu, mente, Johannes* (*ibidem*, pág. 293).

¹¹ Véase H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaphoralis...* (Studien der Bibliothek Warburg, IV), Leipzig, 1926, págs. 15, 44 y ss.; cf. también Panofsky y Saxl, *op. cit.*, en particular págs. 253 y ss.

¹² Bode, *op. cit.*, págs. 1 y ss.

¹³ Bode, *ibidem*, págs. 152 y siguientes. Para la cuestión del autor, véase H. Liebeschütz, *op. cit.*, págs. 16 y s. y *passim*.

¹⁴ Ed. de C. de Boer, «Ovide Moralisé», *Verhandlungen der kon. Akademie van*

Wetenschappen, Afd. Letterkunde, nueva serie, XV, 1915: XXI, 1920: XXX, 1931-32.

¹⁵ Ed. H. Liebeschütz, *op. cit.*

¹⁶ «Thomas Walleys» (o Valeys), *Metamorphosis Ovidiana moraliter explanata*, utilizada aquí en la edición de París de 1515.

¹⁷ Cod. Vat. Reg. 1290, ed. H. Liebeschütz, *op. cit.*, págs. 177 y ss., con la serie completa de ilustraciones.

¹⁸ Utilizada aquí en la edición de Venecia de 1511.

¹⁹ L. G. Gyraldus, *Opera Omnia*, Leyden, 1696, Vol. I, col. 153: «*Ut scribit Albricus, qui auctor mihi proletarius est, nec fidus satis.*»

²⁰ Lo mismo puede decirse de Ovidio: apenas existen manuscritos ilustrados de Ovidio en latín en la Edad Media. En cuanto a la *Enéida* de Virgilio, sólo conozco dos manuscritos latinos realmente «ilustrados» entre el códice del siglo vi de la Biblioteca Vaticana y el Riccardiano del s. xv: Nápoles, Bibl. Nazionale, Cod. olim. Vienna 58 (que me ha señalado el prof. Kurt Weitzmann, a quien también debo agradecer el permiso para reproducir una miniatura en la fig. 7), del siglo x, y el Cod. Vat. lat. 2761, del siglo xiv (cf. R. Förster, «Laocoon im Mittelalter und in der Renaissance», *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, XXVII, 1906, págs. 149 y ss.). [Otro manuscrito del siglo xiv (Oxford, Bodleian Library, MS. Can. Class. lat. 52, descrito por F. Saxl y H. Meier en el *Catalogue of Astrological and Mythological Manuscripts of the Latin Middle Ages, III, Manuscripts in English Libraries*, Londres, 1953, págs. 320 y ss.) sólo comporta algunas iniciales historiadas].

²¹ Clm. 14271, ilustrado en Panofsky y Saxl, *op. cit.*, pág. 260.

²² A. Goldschmidt, *Die Elfenbeinskulpturen aus der Zeit der karolingischen und sächsischen Kaiser*, Berlin 1914-26, vol. I, lám. XX, núm. 40, ilustrado en Panofsky y Saxl, *op. cit.*, pág. 257.

²³ Cf. A. M. Amelli, *Miniature sacre e profane dell'anno 1023*, illustranti l'enciclopedia medioevale di Rabano Mauro, Montecassino, 1896.

²⁴ Clm. 10268 (siglo xiv), ilustrado en Panofsky y Saxl, *op. cit.*, pág. 251, y el grupo entero de las otras ilustraciones basadas en el texto de Michael Scotus. Para las fuentes orientales de estos nuevos tipos, ver *ibidem*, págs. 239 y ss, y F. Saxl, «Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen in Orient und Occident», *Der Islam*, III, 1912, págs. 151 y ss.

²⁵ Para un interesante prelude a esta restauración (readopción de modelos carolingios y griegos arcaicos), ver Panofsky y Saxl, *op. cit.*, págs. 247 y 258.

²⁶ Un dualismo parecido es característico de la actitud medieval hacia la *aera sub lege*: de un lado, la sinagoga se representaba como ciega y asociada con la noche, la Muerte, el Diablo y los animales impuros, y por el otro, los profetas hebreos se consideraban como inspirados por el Espíritu Santo, y los personajes del Antiguo Testamento se veneraban como antecesores de Jesucristo.

²⁷ Lyon, Bibl. de la Ville, MS. 742, fol. 40; ilustrada en Panofsky y Saxl, *op. cit.*, pág. 274.

²⁸ L. 456, también ilustrado en Saxl y Panofsky, *op. cit.*, pág. 275. Las estrofas de Angelo Poliziano (*Giostra I*, 105, 106) dicen así:

«Nell'altra in un formoso e bianco tauro
Si vede Giove per amor converso
Portarne il dolce suo ricco tesoro,
E lei volgere il viso al lito perso
In atto paventoso: e i be' crin d'auro
Scherzon nel petto per lo vento avverso:
La veste ondeggia e in dietro fa ritorno:
L'una man tien al dorso, e l'altra al corno.

«Le ignude piante a se ristrette accoglie
Quasi temendo il mar che lei non bagne:
Tale atteggiata di paura e doglie
Par chiami in van le sue dolci compagne;
Le qual rimase tra fioretti e foglie
Dolenti 'Europa' ciascheduna piagne.
'Europa', sona il lito, 'Europa, riedi'—
E'l tor nota, e talor gli bacia i piedi.»

²⁹ Véase más adelante, pág. 304, nota 22.

Capítulo 2

La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos

Los estudios acerca del problema de las proporciones son generalmente acogidos con escepticismo o, a lo más, con poco interés. Ninguna de estas actitudes puede sorprender. La desconfianza radica en el hecho de que el estudio acerca de las proporciones cede con demasiada frecuencia a la tentación de descifrar en los objetos justamente lo que en ellos ha puesto; la indiferencia se explica como efecto del punto de vista moderno, subjetivo, que considera la obra de arte como algo enteramente irracional. Un espectador moderno, todavía bajo la influencia de esta interpretación romántica del arte, estima que no tiene interés alguno, y que incluso resulta penoso, el que un historiador le diga que en la base de una u otra representación existe un sistema racional de proporciones, o aun un esquema geométrico definido.

Sin embargo, no deja de ser provechoso para el historiador del arte (con la condición de que se limite a los datos positivos y prefiera trabajar sobre un material más bien escaso, antes que dudoso) examinar la historia de los cánones de las proporciones. No sólo es importante conocer si ciertos artistas o ciertas épocas tuvieron tendencia o no a ajustarse a un sistema de proporciones, sino también conocer el modo en que eventualmente llevaron a efecto dicho esquema. Pues sería un grave error pensar que las teorías de las proporciones son *per se* constantemente reducibles a una idéntica doctrina. Existe una diferencia fundamental entre el método de los egipcios y el de Policleto, entre los procedimientos de Leonardo y los de la Edad Media: una diferencia tan grande, y sobre todo, de tal carácter, que refleja las diferencias básicas

entre el arte de Egipto y el de la Antigüedad clásica, entre el de Leonardo y los de la Edad Media. Si, al considerar los varios sistemas de proporciones que conocemos, intentamos comprender su significación interna más bien que su apariencia externa, si concentramos nuestra atención no tanto sobre la solución obtenida como sobre la formulación del problema planteado, dichos sistemas se nos revelarán entonces como expresiones de aquella misma «voluntad artística» (*Kunstwollen*) que cristalizó en la arquitectura, en la escultura y en la pintura de una época determinada o de un artista concreto. La historia de la teoría de las proporciones es el reflejo de la historia de los estilos. Y aún más, puesto que podemos entendernos sin posibilidad de equívoco cuando nos ocupamos de formulaciones matemáticas, puede considerarse que tal reflejo supera a menudo en claridad al original. Por consiguiente, cabe afirmar que la teoría de las proporciones expresa de forma más clara, o por lo menos más definible, que el propio arte, ese concepto a menudo tan complejo que es la *Kunstwollen*.

I. Por una teoría de las proporciones, si tenemos que comenzar con una definición, entendemos un sistema que establece relaciones matemáticas entre los distintos miembros de un ser viviente, en particular de los seres humanos, en la medida en que estos seres se consideran como objetos de una representación artística. Partiendo ya de tal definición, podemos adivinar de qué distintos modos ha podido enfocarse el estudio de las proporciones. Las relaciones matemáticas podían expresarse por la división de un todo, o bien por la multiplicación de una unidad; el intento de determinar tales relaciones podía guiarse por un deseo de belleza, o por un interés por la «norma», o en fin, por la necesidad de fijar un convencionalismo; y sobre todo, las proporciones podían estudiarse en función del objeto de la representación, o en relación a la representación del objeto. Existe una gran diferencia entre la pregunta: «¿Cuál es la relación normal entre la longitud de la parte superior del brazo y la de todo el cuerpo en una persona que está tranquilamente en pie delante de mí?» y la otra pregunta: «¿Cómo restituiré sobre mi tela o en mi bloque de mármol, según escala, la longitud de lo que corresponde a la parte superior del brazo en relación

con la que corresponde al cuerpo entero?» La primera pregunta atañe a las proporciones «objetivas», y su respuesta precede a la actividad artística. La segunda pregunta tiene que ver con las proporciones «técnicas», subordinándose su respuesta al propio proceso artístico. Esta última sólo puede plantearse y resolverse en el caso de que la teoría de las proporciones coincida con una teoría de la construcción, o incluso esté subordinada a ella.

Por tanto, existían tres posibilidades, fundamentalmente diversas, para una «teoría de las medidas humanas». Tal teoría podía aspirar a la definición de las proporciones «objetivas», sin preocuparse por su relación con las «técnicas»; podía pretender fijar las proporciones «técnicas», sin prestar atención a su relación con las proporciones «objetivas», o, en último caso, podía prescindir de la elección haciendo coincidir las proporciones «técnicas» con las «objetivas».

Esta última posibilidad no se realizó, de manera puramente formal, más que una sola vez: en el arte egipcio¹.

Tres son las condiciones que se oponen a la coincidencia entre las dimensiones «técnicas» y las dimensiones «objetivas», y el arte egipcio —salvo en circunstancias especiales que comportaran efímeras excepciones— las abolió fundamentalmente, o mejor aún, las ignoró por completo a las tres: primera, el hecho de que en un cuerpo orgánico cada movimiento modifica las dimensiones del miembro que se mueve a su vez que las de las restantes partes; segunda, el hecho de que el artista, de acuerdo con las condiciones normales de la visión, percibe el objeto a manera de escorzo, y tercera, el de que el observador en potencia percibe igualmente la obra acabada en un escorzo que, en el caso de ser muy acentuado (así, por ejemplo, tratándose de estatuas colocadas por encima del plano visual), debe compensarse por medio de un deliberado distanciamiento de las proporciones objetivamente correctas.

Ninguna de estas tres condiciones rige en el arte egipcio. Los «refinamientos ópticos» que corrigen la impresión visual del observador (las *temperaturae* de que depende, para Vitrubio, el efecto «euritmico» de la obra) son rechazados por principio. Los movimientos de las figuras no son orgánicos sino mecánicos, esto es, consisten en cambios puramente locales en la posición de los miembros concretos, cambios que no afectan ni a la forma

ni a las dimensiones del resto del cuerpo. Y aun el escorzo (lo mismo que el modelado, que a través de la luz y de la sombra logra lo que el escorzo realiza por medio del dibujo) fue deliberadamente rechazado en esta fase. La pintura y el relieve a la vez (y por esta razón ninguna diferencia estilística los distingue en el arte egipcio) renunciaron a esa aparente extensión del plano en la profundidad que requiere el naturalismo óptico (σκιαγραφία); y la escultura se retrajo de ese aparente aplanamiento de los volúmenes tridimensionales que reclama el principio de Hildebrand, la *Reliefhaftigkeit*. En la escultura, así como en la pintura y en el relieve, el tema se representa, pues, bajo un aspecto que, en términos rigurosos, en nada constituye un *aspectus* («vista»), sino un plano geométrico. Todas las partes de la figura humana se disponen de tal forma que se presentan ya como una proyección puramente frontal, ya como un perfil absoluto². Esto se aplica tanto a la escultura de bulto redondo como a las artes bidimensionales, con la sola diferencia de que la escultura de bulto redondo, operando sobre bloques de múltiples caras, puede transmitirnos todas las proyecciones en su integridad, aunque separadamente, mientras que las artes bidimensionales nos las transmiten de forma incompleta, pero en una imagen única: representan cabeza y piernas de perfil, pecho y brazos de frente.

En las obras escultóricas conclusas, en las que todas las partes han sido redondeadas, esta cualidad geométrica, que evoca una planta arquitectónica, no es tan evidente como en las pinturas o en los relieves; pero numerosas piezas por terminar nos permiten comprobar que incluso en la escultura la forma final ha sido siempre determinada por un plan geométrico subyacente, originariamente esbozado sobre las caras del bloque. Es evidente que el artista trazaba cuatro dibujos distintos sobre las cuatro superficies verticales del bloque (en algunos casos, añadía uno más, esto es, el plano en proyección horizontal sobre la superficie o cara superior)³; luego destacaba los contornos de su figura, eliminando la masa de piedra superflua, de tal manera que la forma quedaba delimitada por un sistema de planos recortándose en ángulo recto y enlazados mediante cortes abiselados, y, finalmente, suprimía los bordes demasiado afilados derivados del proceso de elaboración que había seguido (fig. 17). Además de estas piezas inacabadas, ha llegado hasta noso-

tros el boceto preparatorio de un escultor (transmitido por un papiro conservado en otro tiempo en el Museo de Berlín), que ilustra con mayor claridad el método de trabajo de estos artifices, muy similar al de un maestro de obras. Como si se tratara de construir un edificio, el escultor ha proyectado para su esfinge un alzado frontal, un plano horizontal y un alzado de perfil (sólo una mínima parte de éste se conserva en el papiro), al extremo de que aun hoy podría ejecutarse su obra siguiendo el proyecto original (fig. 18)⁴.

En tales circunstancias, la teoría egipcia de las proporciones podía, como algo absolutamente natural, dispensar de la necesidad de elegir entre dimensiones «objetivas» y dimensiones «técnicas», para desembocar bien sea en una antropometría, bien en una teoría de la construcción: era, necesariamente, ambas cosas a la vez. Pues determinar las proporciones «objetivas» de un tema dado, esto es, reducir su altura, anchura y profundidad a magnitudes mensurables, no significa otra cosa que definir cuáles son sus dimensiones en el alzado frontal, en el de perfil y en la proyección horizontal. Y dado que una representación egipcia se limitaba a estos tres planos (con la sola diferencia de que el escultor los yuxtaponia, mientras que el artifice de un arte bidimensional los fusionaba), las proporciones «técnicas» no podían menos que coincidir con las proporciones «objetivas». Las dimensiones relativas del objeto natural, en cuanto contenidas en el alzado frontal, en el perfil y en la proyección horizontal, no podían sino coincidir con las dimensiones relativas del objeto artístico si, por ejemplo, el artista egipcio partía de la base de que la longitud total de una figura humana había que dividirla en 18 ó 22 unidades y, además, sabía que la longitud del pie equivalía a $3 \text{ ó } 3\frac{1}{2}$ de estas unidades y la de la pantorrilla a $5\frac{1}{2}$, también sabía, consiguientemente, las medidas que debía delimitar en el fondo de su pintura o en las superficies de su bloque de piedra.

Por numerosos ejemplos que hasta nosotros han llegado⁶ sabemos que los egipcios realizaban esta subdivisión de la piedra o de la superficie del muro por medio de una fina retícula de cuadros iguales, y que este procedimiento lo empleaban no sólo para la representación de seres humanos, sino también para la de animales, que tan destacada función desempeñaban en su quehacer artístico⁷. Se entenderá mejor el objeto de esta retícula si la cotejamos con el sistema de cuadratura, sólo en apariencia similar, empleado por el

artista moderno para trasladar su composición del boceto a una superficie mayor (*mise au carreau*). Mientras que este último procedimiento presupone un dibujo preparatorio, que de por sí no se halla subordinado a ninguna retícula de cuadros y sobre el cual las líneas horizontales y verticales se superponen en una segunda etapa y en lugares arbitrariamente escogidos, la retícula empleada por los egipcios precede al dibujo y predetermina el resultado final. Fijando constantemente sus líneas principales sobre ciertos puntos específicos del cuerpo humano, indica inmediatamente al pintor o al escultor la manera de organizar su figura: éste sabrá desde un principio que debe colocar el tobillo sobre la primera línea horizontal, la rodilla sobre la sexta, los hombros sobre la decimosexta, y así sucesivamente (il. 1).

En resumen, la retícula cuadrículada egipcia no cumple una función traslativa, sino constructiva, y su utilidad comprende desde la fijación de las dimensiones hasta la definición del movimiento. Puesto que acciones como las de echar a andar o dar un golpe se representaban únicamente mediante modificaciones estereotipadas de la postura, y no por desplazamientos anatómicos cambiantes, incluso el movimiento podía ser adecuadamente determinado a través de datos puramente cuantitativos. Así, por ejemplo, era cosa convenida que una figura considerada en el acto de avanzar aceleradamente debía tener una longitud de andadura (medida desde la punta de un pie a la punta del otro) igual a diez unidades y media, mientras que esta distancia en una figura de pie, inmóvil, se fijaba en cuatro unidades y media o cinco y media⁸. Sin demasiada exageración, se podría decir que cuando un artista egipcio, que estuviera familiarizado con este sistema de proporciones, recibía el encargo de representar una figura de pie, sentada o en movimiento, el resultado era del todo previsible una vez determinadas las dimensiones absolutas de la figura⁹.

Este metódico uso que hicieron los egipcios de una teoría de las proporciones refleja claramente su *Kunstwollen*, que no tendía hacia lo variable sino hacia lo constante, no hacia la simbolización del presente vivo, sino hacia la realización de una eternidad fuera del tiempo. A la figura humana creada por un artista de los tiempos de Pericles se la suponía investida de una vida que era sólo aparente, y «actual», sin embargo, en el sentido aristotélico

del término: no era más que una imagen, pero era la imagen en que se refleja la función orgánica del hombre. A la figura humana creada por un artista egipcio se la suponía investida de una vida real, y «potencial», sin embargo, en el sentido aristotélico: reproducía, en una suerte de réplica más duradera, la forma, no la función, del hombre. De hecho, sabemos que la estatua sepulcral egipcia no estaba destinada a simular una vida propia, sino a servir de substrato material a otra vida, la del espíritu «Kā». Para los griegos, la efigie plástica evoca a un ser humano que ha estado vivo; para los egipcios, es un cuerpo que aguarda ser de nuevo llamado a la vida. Para los griegos, la obra de arte existe en un mundo de idealidad estética; para los egipcios, en un mundo de realidad mágica. Para los griegos, el fin del artista es la imitación (μίμησις); para los egipcios, la reconstrucción.

Volvamos por un instante al dibujo preparatorio para la escultura de una esfinge del que antes hablamos. Se han empleado en él no menos de tres retículas distintas, y así debía ser, por cuanto esta esfinge particular, que tiene entre las patas una pequeña figura de diosa, se compone de tres partes heterogéneas, cada una de las cuales reclama su propio sistema de construcción: el cuerpo de un león, cuyas proporciones siguen los cánones convenientes a este género de animales; la cabeza humana, subdividida según el esquema de las llamadas Cabezas Reales (sólo en El Cairo se conservan más de cuarenta modelos), y la pequeña diosa, que está construida según los cánones tradicionales de los veintidós cuadros prescritos para la figura humana entera¹⁰. Así pues, la figura que ha de representarse es una pura «reconstrucción», resultante del ensamblaje de tres componentes, cada uno de los cuales está concebido y proporcionado exactamente como si debiera aparecer aislado. Incluso cuando debía combinar tres elementos heterogéneos en una sola imagen, el artista egipcio no estimaba necesario alterar la rigidez de los tres distintos sistemas de proporciones en beneficio de esa unidad orgánica que, en el arte griego, se afirma hasta en una Quimera.

II. De lo dicho precedentemente puede fácilmente inferirse que el arte clásico de los griegos debía emanciparse completamente

del sistema egipcio de proporciones. Los principios del arte griego arcaico eran todavía similares a los del arte egipcio; el adelanto que supuso el estilo clásico respecto al arcaico consiste en que el primero aceptó como valores artísticos positivos aquellos factores mismos que los egipcios habían descuidado o rechazado. El arte griego clásico tuvo en cuenta las dimensiones mudables que derivan del movimiento orgánico, el escorzo resultante del proceso de la visión, y en fin, la necesidad de corregir, en ciertos casos, la impresión óptica del observador por medio de ajustes «eurítmicos»¹¹. En consecuencia, los griegos no podían apoyarse sobre un sistema de proporciones que, fijando las dimensiones «objetivas», definiera también irrevocablemente las dimensiones «técnicas». Sólo podían admitir una teoría de las proporciones con la condición de que ésta permitiera al artista la libertad de variar las dimensiones «objetivas» en cada caso particular mediante combinaciones libres; en suma, con la condición de que la teoría se limitara a desempeñar el papel de una antropometría.

Por esta razón, disponemos de informaciones mucho menos exactas sobre la teoría griega de las proporciones, tal como fue desarrollada y aplicada en la época clásica, que sobre el sistema egipcio. Una vez han dejado de ser idénticas las dimensiones «técnicas» y las dimensiones «objetivas», el sistema (o los sistemas) no puede ya percibirse directamente en las obras de arte¹². Sin embargo, es posible espigar algunas noticias en las fuentes literarias, a menudo vinculadas al nombre de Policleto, el padre (o el formulador al menos) de la antropometría clásica griega¹³.

Así, por ejemplo, leemos en los *Placita Hippocratis et Platonis* de Galeno¹⁴: τὸ δὲ κάλλος οὐκ ἐν τῆ τῶν μορίων συμμετρίας συνίστασθαι νομίζει [Χρύσιππος], δακτύλου πρὸς δάκτυλον δηλονότι καὶ συμπάντων αὐτῶν πρὸς τε μετακάρπιον καὶ καρπὸν, καὶ τούτων πρὸς πῆχυν, καὶ πῆχεως πρὸς βραχίονα, καὶ πάντων πρὸς πάντα, καθάπερ ἐν τῷ Πολυκλείτου κανόνι γέγραπται.¹⁴

«Crisipo... sostiene que la belleza no consiste en los elementos, sino en la proporción armoniosa de las partes, en la proporción de un dedo con relación a otro dedo, de todos los dedos respecto al resto de la mano, del resto de la mano respecto a la muñeca, de ésta respecto al antebrazo, del antebrazo respecto al brazo entero,

y de todas las partes, en fin, respecto a todas las otras, como se halla escrito en el canon de Policleto.»

En primer lugar, este pasaje confirma lo que desde un principio habíamos sospechado: que el canon de Policleto tenía un carácter puramente antropométrico, esto es, que su designio no era el de facilitar el tratamiento compositivo de los bloques de piedra o de las superficies murales, sino exclusivamente el de definir las proporciones «objetivas» del ser humano normal; de ningún modo servía para predeterminar las medidas «técnicas». Al artista que observaba este canon no se le pedía que se abstuviera de representar las variaciones anatómicas y miméticas, ni de recurrir a los escorzos, ni mucho menos se le impedía adaptar, de ser ello necesario, las dimensiones de su figura a la experiencia visual objetiva del observador (lo que sucede cuando el escultor prolonga las partes superiores de una figura que debe ser colocada en lugar elevado, o engorda el lado opuesto de un rostro presentado de tres cuartos). En segundo lugar, el testimonio de Galeno caracteriza el principio de la teoría de las proporciones de Policleto como un principio que podría llamarse «orgánico».

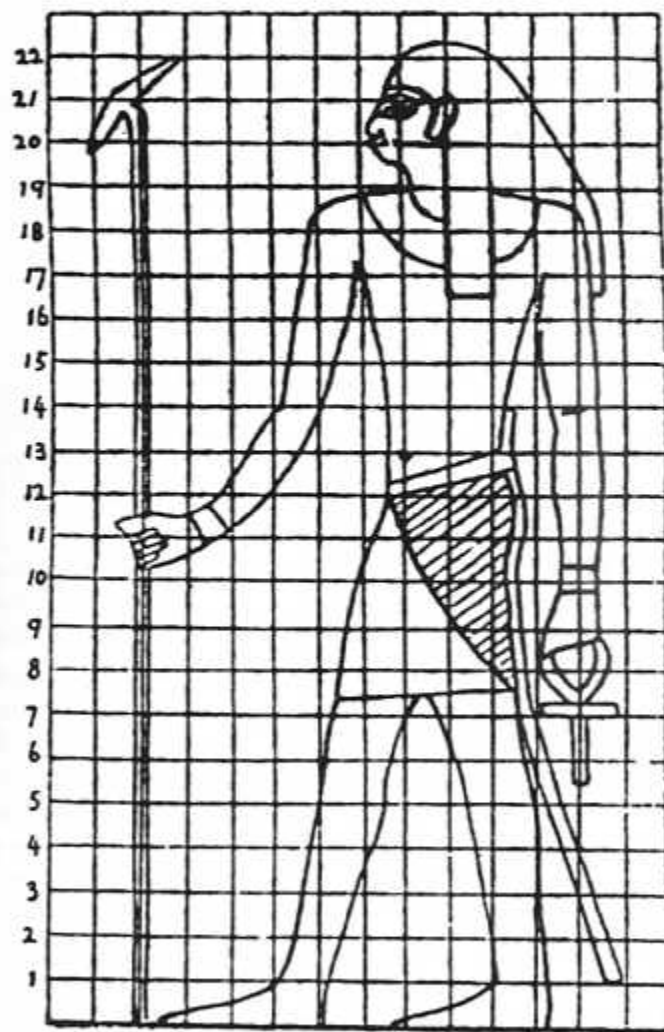
Como ya hemos visto, el artista-teórico egipcio comenzaba por construir una red de cuadros iguales¹⁵ y luego insertaba dentro de esta red los contornos de su figura, sin preocuparse por hacer coincidir cada línea de la retícula con una de las articulaciones orgánicamente importantes del cuerpo. Por ejemplo, podemos constatar que según el «canon tardío» egipcio (il. 1), las horizontales 2, 3, 7, 8, 9, 15 pasan por puntos absolutamente faltos de significación. El artista-teórico griego procedía de manera opuesta. No tomaba como punto de partida un cuadrículado mecánicamente construido en el que seguidamente acomodaba la figura; en lugar de esto, principiaba por la figura humana, orgánicamente diferenciada en torso, miembros y partes de los miembros, y trataba seguidamente de averiguar cómo estas partes se relacionaban entre sí y con el todo. Cuando, según Galeno, Policleto definió la relación adecuada entre uno y otro dedo, entre los dedos y la mano, entre la mano y el antebrazo, entre el antebrazo y el brazo, y finalmente, entre cada miembro y el cuerpo entero, ello significó que la teoría clásica griega de las proporciones había renunciado a la idea de construir el cuerpo humano sobre la base de un módulo absoluto,

como partiendo de bloques pequeños e iguales de construcción: trataba de establecer relaciones entre los miembros, anatómicamente diferenciados y distintos entre sí, y el cuerpo entero. Así, pues, no es un principio de identidad mecánica, sino un principio de diferenciación orgánica lo que constituye la base del canon de Policleto; hubiera sido del todo imposible incorporar sus preceptos a una red de cuadros. Para poder tener una idea sobre el carácter de la perdida teoría de los griegos, hemos de acudir, no al sistema egipcio de proporciones, sino al sistema de acuerdo con el cual se miden las figuras en el libro I del tratado de Alberto Dürero sobre las proporciones humanas (il. 7).

Las dimensiones de estas figuras son todas expresadas en fracciones comunes de la longitud total, y la fracción común es en realidad el único símbolo matemático legítimo para las «relaciones entre cantidades conmensurables». El pasaje transmitido por Galeno muestra que también Policleto expresaba siempre la medida de una parte más pequeña como fracción común de una cantidad mayor (y finalmente del todo), y que no pensaba en expresar las dimensiones como múltiplos de un *modulus* constante. Es precisamente este método, que pone directamente en relación las dimensiones entre sí y las expresa una en función de la otra, en lugar de reducirlas separadamente a una única unidad neutra (esto es, $x = \frac{y}{4}$, y no $x = 1$, $y = 4$), el que realiza esa inmediata-

mente evidente «Vergleichlichkeit Eins gegen dem Andern» (Dürero), que es característica de la teoría clásica. No es casualidad que Vitruvio, el único autor antiguo que nos ha transmitido algunos datos efectivos y numéricos sobre las proporciones humanas (datos que es evidente que proceden de fuentes griegas), las formulara exclusivamente como fracciones comunes de la longitud del cuerpo¹⁶, y se ha establecido que en el *Doriforo* del propio Policleto las dimensiones de las partes más importantes del cuerpo pueden expresarse por tales fracciones¹⁷.

El carácter antropométrico y orgánico de la teoría clásica de las proporciones se halla íntimamente relacionado con una tercera característica: su ambición resueltamente normativa y estética. Mientras el sistema egipcio se propone sólo reducir lo convencional a una fórmula fija, el canon de Policleto pretende captar la belleza.



1 El «canon tardío» del arte egipcio, según *Travaux relatifs à la philologie et archéologie égyptiennes*, XXVII, 905, pág. 144.

Galeno lo llama expresamente una definición de aquello «en que consiste la belleza» (κάλλος συνίσταται). Vitrubio presenta su breve lista de medidas como «las dimensiones del *homo bene figuratus*». Y la única afirmación que se puede remontar con seguridad hasta el mismo Policleto declara lo siguiente: τὸ γὰρ εἶδος παρὰ μικρὸν διὰ πολλῶν ἀριθμῶν γίγνεσθαι,¹⁸ («la belleza viene poco a poco, a través de muchos números»). Así, por tanto, el canon de Policleto apuntaba a llevar a la práctica una «ley» de la estética, y es un rasgo bien característico del pensamiento clásico el que no haya podido éste concebir una semejante «ley» sino en forma de relaciones expresables en fracciones. Con la sola excepción de Plotino y de sus seguidores, la estética clásica identificaba el principio de la belleza con la consonancia de unas partes con otras y con el todo¹⁹.

La Grecia clásica, por consiguiente, contraponía al código artesanal inflexible, mecánico, estático y convencional de los egipcios un sistema de relaciones elástico, dinámico y estéticamente relevante. Y de tal contraste fue ciertamente consciente la Antigüedad. Diodoro de Sicilia refiere, en el capítulo 98 de su libro I, la siguiente historia: en los tiempos antiguos (es decir, en el siglo VI antes de Cristo), dos escultores, Telekles y Teodoros, fabricaron una estatua de culto en dos partes separadas; mientras el primero preparaba su parte en Samos, el segundo hacía lo mismo en Efeso, y cuando ambas fueron reunidas, resultó que una y otra se acoplaban perfectamente. Este método de trabajo, continúa la historia, no era el habitual entre los griegos, pero sí entre los egipcios. Pues para ellos «las proporciones de una estatua no estaban determinadas, como ocurría entre los griegos, según la experiencia visual» (ἀπὸ τῆς κατὰ τὴν ὄρασιν φαντασίας); pero tan pronto como las piedras eran escuadradas, cortadas y preparadas, las dimensiones quedaban establecidas «inmediatamente» (τὸ τηνικαῦτα), desde la parte mayor hasta la más pequeña²⁰. En Egipto, según nos dice Diodoro, la estructura entera del cuerpo²¹ era subdividida en 21½ partes iguales²², por tanto, una vez se hubiera decidido el tamaño de la figura que había que ejecutar, los artistas podían distribuirse la obra, aunque trabajaran en distintos lugares, sin dejar por ello de obtener un perfecto acoplamiento de las partes.

Ya sea verdadero o falso el contenido anecdótico de esta historia entretenida, no deja de testimoniar un sentimiento agudo de la diferencia que existía no sólo entre el arte griego clásico y el arte egipcio, sino también entre las teorías de las proporciones de Egipto y de la Grecia clásica. El relato de Diodoro tiene su importancia, no tanto en la medida en que certifica la existencia de un canon egipcio, cuanto en la que acentúa su trascendental significación en la producción de una obra de arte. Ni siquiera el canon más elaborado hubiera capacitado a dos artistas para hacer lo que se dice que hicieron Telekles y Teodoros una vez que las proporciones «técnicas» de la obra de arte empezaron a diferir de los datos «objetivos» registrados en el canon. Dos escultores griegos del siglo V, no digamos del siglo IV, aun estando perfectamente de acuerdo tanto sobre el sistema de proporciones a seguir como sobre las dimensiones totales de la figura que debían ejecutar, nunca hubieran podido trabajar cada cual en su parte de la obra separadamente: aun cuando se hubieran mantenido del todo fieles al canon de medidas convenido, hubieran permanecido siempre libres en lo tocante a la configuración formal²³. El contraste que Diodoro quiere poner en evidencia difícilmente puede consistir, como se ha supuesto, en el hecho de que los griegos, a diferencia de los egipcios, no siguieran canon alguno, proporcionando sus figuras «a ojo»²⁴ —dejando aparte el hecho de que Diodoro debía haber conocido, al menos a través de la tradición, los estudios llevados a cabo por Policleto. Lo que pretende señalar es que para los egipcios el canon de proporciones bastaba de por sí para predeterminar el resultado final (y por esto podía ser aplicado inmediatamente, apenas las piedras quedaban ya listas), mientras que para los griegos se requería, además del canon, algo completamente diferente: la observación visual. Quiere precisar que el escultor egipcio, como un cantero, no necesitaba otra cosa que las dimensiones con que la obra debía realizarse, y fundándose por completo en ellas podía reproducir (o mejor, «producir») las figuras en cualquier lugar y en cualquier número de partes que se fijara, mientras que el escultor griego no podía aplicar el canon en seguida a su bloque de piedra, sino que tenía que referirse, según cada caso, a la «κατὰ τὴν ὄρασιν φαντασία», esto es, a un «percepto visual» que tenga en cuenta la flexibilidad orgánica del cuerpo que hay que represen-

tar, la diversidad de los escorzos que se ofrezcan a la mirada del artista, y aun, posiblemente, las condiciones particulares bajo las que la obra concluida debía ser contemplada. No hay que decir que todo esto imponía al sistema canónico de las proporciones innumerables rectificaciones en el momento de ponerlo en práctica²⁵.

El contraste que la anécdota de Diodoro quiere poner en claro (y logra hacerlo con notable eficacia) no es otro que el contraste entre «reconstrucción» e «imitación» (μίμησις), entre un arte enteramente sometido a un código mecánico y matemático, y un arte en el cual, a pesar de la observancia de una regla, existe todavía un margen para lo ilógico de la libertad artística²⁶.

III. El estilo del arte medieval, con excepción tal vez del período del gótico maduro, acostumbra a ser definido, para contraponerlo al de la Antigüedad clásica, como *flächhaft* («plano», «reducido a un plano»). Sin embargo, en comparación con el arte egipcio, mejor debiera caracterizárselo como simplemente *verflächtigt* (es decir, «aplanado»). Pues la diferencia existente entre la «planidad» del arte egipcio y la del medieval consiste en que en el primero los motivos en profundidad están completamente suprimidos, mientras que en el segundo están sólo atenuados. Las representaciones egipcias son planas porque el arte egipcio no transmite más que lo que *de facto* puede ser representado en un plano; las representaciones medievales parecen planas aun cuando el arte medieval transmite lo que *de facto* no puede ser representado en el plano. Mientras que los egipcios excluyen deliberadamente la vista de tres cuartos y las posiciones oblicuas del torso y de los miembros, el estilo medieval, que presupone la libertad de movimiento del arte antiguo, admite lo uno y lo otro (en realidad, la vista de tres cuartos es lo preceptivo, en tanto que el perfil absoluto y la pura visión frontal son la excepción). No obstante, estas posiciones no son ya utilizadas para crear una ilusión de profundidad efectiva; dado que los procedimientos ópticamente efectivos que servían para modelar y para proyectar la sombra han sido abandonados, estas posiciones son expresadas generalmente por medio de una manipulación de los contornos lineales y de las superficies planas de color²⁷. Así pues, se encuentran

en el arte medieval toda clase de formas que, desde un enfoque puramente técnico, podrían clasificarse como «en escorzo». Ahora bien, como su efecto no se apoya por medios ópticos, no se nos brindan como «escorzos», en el sentido corriente del término. Los pies dispuestos oblicuamente, por ejemplo, dan casi siempre la impresión de estar colgando en lugar de ser vistos de frente, y los hombros vistos de tres cuartos, reducidos como se hallan a un plano único, tienden a sugerir la idea de una joroba.

En tales condiciones, la teoría de las proporciones debía orientarse hacia otras nuevas metas. Por una parte, el aplanamiento de las formas corporales era incompatible con la antropometría antigua, que presupone la idea de que la figura existe como un sólido tridimensional; por otra, la movilidad ilimitada de estas formas, legado irrevocable del arte clásico, impedía aceptar un sistema, similar al de los egipcios, que predeterminara tanto las dimensiones «técnicas» como las «objetivas». De esta suerte, la Edad Media hubo de enfrentarse a la misma elección que la Grecia clásica, pero no tuvo otra opción que la de escoger la alternativa opuesta. La teoría egipcia de las proporciones, al identificar las dimensiones «técnicas» con las «objetivas», había podido combinar las características de la antropometría con las de un sistema de construcción; la de los griegos, al abolir tal identidad, había tenido que renunciar a la ambición de determinar las dimensiones «técnicas»; el sistema medieval renunció a la ambición de determinar las dimensiones «objetivas»; se limitó a organizar el aspecto bidimensional de la representación. Allí donde el método egipcio había sido constructivo y el de la Antigüedad clásica antropométrico, el de la Edad Media podría ser definido como esquemático.

Sin embargo, dentro de esta teoría medieval de las proporciones pueden observarse dos tendencias distintas. Concurran, ciertamente, en el hecho de que ambas se basan en el principio de la esquematización planimétrica; difieren, empero, en el modo de interpretar dicho principio: son estas soluciones la bizantina y la gótica.

La teoría bizantina de las proporciones, que, dada la enorme influencia del arte bizantino, adquirió una extrema importancia respecto al Occidente (v. fig. 19), refleja todavía las secuelas de la tradición clásica, en cuanto que elaboró su propio esquema partien-

do de la articulación orgánica del cuerpo humano: dio por cierto el hecho de que las partes del cuerpo son por naturaleza distintas las unas de las otras. Probó ser, sin embargo, del todo anticlásica, al expresar las proporciones de estas partes no ya en fracciones comunes, sino por medio de una aplicación, algo tosca, del sistema que multiplica una unidad o módulo. Las dimensiones del cuerpo humano, en la medida en que se proyectaban sobre un plano (todo lo que caía fuera de éste era de por sí omitido), se expresaron en «longitudes de cabeza», o más exactamente, de «cara» (en italiano, *viso* o *faccia*, aunque no sea raro el término *testa*)²⁸; la longitud total del cuerpo sumaba, en general, nueve de estas unidades. Así, el *Manual del pintor del Monte Athos* atribuye una unidad al rostro, tres al torso, dos tanto a la parte superior como inferior de la pierna, un tercio de unidad (correspondiente a la longitud de la nariz) a la parte superior de la cabeza, un tercio a la altura del pie y un tercio al cuello²⁹; la longitud de medio pecho (incluida la curva de los hombros) se calculaba en una unidad y un tercio, mientras que la longitud interior del antebrazo y brazo y la total de la mano se estimaban en la longitud común de una unidad.

Estas indicaciones son del todo semejantes a las que nos ha transmitido Cennino Cennini, el teórico de finales del Trecento, cuyas ideas se hallan en gran parte vinculadas a las concepciones bizantinas. Sus prescripciones concuerdan con las del canon del monte Athos salvo en el hecho de que la longitud del torso (tres cabezas) se subdivide en dos puntos específicos, la oquedad del estómago y el ombligo, y en el de que omite determinar la altura de la parte superior de la cabeza en un tercio de unidad, de suerte que, faltando esta parte, la longitud total es de $8\frac{2}{3}$ *visi*. Seguidamente, este canon bizantino de las nueve cabezas se introdujo en dos teorías artísticas de las épocas subsiguientes, y desempeñó un importante papel hasta los siglos xvii y xviii³⁰: a veces sin sufrir cambio alguno, como en Pomponio Gaurico, y otras con ligeras modificaciones, como en Ghiberti y Filarete.

Estoy bien seguro de que el origen de tal sistema, que por así decirlo realiza una mensuración a través de una numeración, hay que buscarlo en el Oriente. Es cierto que una noticia bastante discutible del Renacimiento tardío (Filandro) atribuye al romano Varrón³¹ un canon que, al dividir la longitud total del cuerpo

en $9\frac{1}{3}$ *teste*, parece hallarse estrechamente relacionado con los sistemas más arriba discutidos. Pero además de que los textos antiguos sobre el arte no muestran testimonio alguno de tal canon³² y del hecho de que las prescripciones de Policleto y de Vitrubio se basan en un sistema completamente distinto (es decir, el de las fracciones comunes), puede demostrarse que los antecedentes de la tradición representada por el *Manual del pintor del Monte Athos* y por el *Tratado* de Cennini existían en Arabia. En los escritos de los «Hermanos de la Pureza», una hermandad de árabes eruditos que floreció en los siglos ix y x, nos encontramos con un sistema de proporciones que se anticipa a aquél del que estamos hablando en cuanto que expresa las dimensiones del cuerpo por medio de una sola, y bastante grande, unidad o módulo³³. Y aun cuando este módulo puede derivarse de fuentes aún más antiguas³⁴, no parece que quepa remontarlo más allá del helenismo tardío, o sea en una época en la que la concepción entera del mundo se transformó, no sin influjos orientales, a la luz de la mística de los números, y en la que, con una general derivación de lo concreto a lo abstracto, las propias matemáticas antiguas, que culminan y se concluyen con Diofanto de Alejandría, sufrieron su aritmetización³⁵.

El canon de los «Hermanos de la Pureza» no tiene en sí mismo nada que ver con las actividades artísticas. Parte integrante de una cosmología «armónica», de ninguna forma pretendía proporcionar un método para la representación pictórica de la figura humana; su objeto era, en cambio, el de iniciar en una vasta armonía que unifica todas las partes del cosmos por medio de correspondencias numéricas y musicales. En consecuencia, los datos proporcionados por esta doctrina no se aplican al adulto sino al recién nacido, que es de importancia secundaria en las artes figurativas, pero desempeña un papel fundamental en el pensamiento cosmológico y astrológico³⁶. Sin embargo, no es casual que la práctica de los talleres bizantinos adoptara un sistema de medidas elaborado por un fin completamente distinto, y acabara por olvidarse del todo de su origen cosmológico. Por paradójico que ello pueda parecer, un sistema algebraico o numérico de medidas, que reduzca las dimensiones del cuerpo a un módulo único (con tal de que éste no sea demasiado pequeño) resulta mucho más compatible con la tendencia me-

dieval a la esquematización que el sistema clásico de las fracciones comunes.

El sistema de las fracciones facilitaba la evaluación objetiva de las proporciones humanas, pero no su adecuada representación en una obra de arte: un canon que transmitía relaciones más bien que cantidades reales suministraba al artista una idea vívida y simultánea del organismo tridimensional, pero no un método para construir sucesivamente su imagen bidimensional. El sistema algebraico, por otra parte, compensaba la pérdida de elasticidad y de vida con la ventaja de ser inmediatamente «construible». Cuando el artista se enteró a través de la tradición de que la multiplicación de una unidad específica le proporcionaría todas las principales dimensiones del cuerpo, fue capaz entonces de construir, mediante el uso sucesivo de tales módulos, cada figura sobre el plano del cuadro como por ensamblaje, «con una abertura de compás constante», y todo ello con una gran rapidez y con una independencia casi absoluta de la estructura orgánica del cuerpo³⁷. En el arte bizantino, este método, que implica un dominio esquemático, gráfico, del diseño plano, ha perdurado hasta los tiempos modernos: Adolphe Didron, el primer editor del *Manual del pintor del Monte Athos*, observó aún a los monjes artistas del siglo XIX emplear un método que consistía en determinar las dimensiones individuales de la figura con el compás y en transferirlas inmediatamente al lienzo de pared.

En consecuencia, la teoría bizantina de las proporciones se ocupó de determinar incluso las medidas de los pormenores de la cabeza según el sistema modular, esto es, tomando como unidad la longitud de la nariz (1/3 de la longitud de la cara). Según el *Manual del Monte Athos*, la longitud de la nariz coincide no sólo con la de la frente y con la de la parte inferior del rostro (lo que se halla de acuerdo con el canon de Vitrubio y con la mayor parte de los cánones renacentistas), sino también con la longitud de la parte superior de la cabeza, con la distancia entre la punta de la nariz y el ángulo del ojo, y con la longitud del cuello hasta la garganta. Esta reducción de las dimensiones verticales y horizontales de la cabeza a una sola unidad hace posible un procedimiento que revela de modo muy evidente la tendencia medieval a la esquematización planimétrica: esto es, un procedi-

miento por el cual no sólo las dimensiones, sino las formas incluso podían ser establecidas *geometrico more*. Pues cuando fue posible expresar las medidas de la cabeza, tanto las horizontales como las verticales, como múltiplos de una unidad constante, la «longitud de la nariz», también resultó viable determinar la configuración entera de la cabeza misma por medio de tres círculos concéntricos, cuyo centro común se situaba en la raíz de la nariz. El círculo interno (con radio igual a una longitud de nariz) circunscribe la frente y las mejillas; el círculo mediano (con un radio de dos «narices») define el contorno interno de la cabeza (incluidos los cabellos) y fija el límite inferior de la cara; el círculo externo (con un radio de tres «narices») pasa por el hoyo de la garganta y generalmente forma también el halo (il. 2)³⁸. Este método produce automáticamente aquella particular exageración de la altura y de la anchura del cráneo que, en las figuras de este estilo, tan a menudo da la impresión de una vista desde arriba, pero que puede explicarse por el empleo de lo que podría llamarse «el esquema bizantino de los tres círculos»: esquema que demuestra cuán poco la



2. El «esquema de tres círculos» del arte bizantino y bizantinizante.

teoría medieval de las proporciones, únicamente preocupada por racionalizar de una forma fácilmente manejable las dimensiones «técnicas», se dejó inquietar por la inexactitud «objetiva». El canon de las proporciones aparece aquí no sólo como un sintoma de la *Kunstwollen*, sino casi como el vehículo de una particular fuerza estilística³⁹.

Este «esquema de tres círculos» (a modo de ilustración reproducimos una página del mismo manuscrito del que hemos tomado la Madonna reproducida en la fig. 19, y que contiene comparativamente un notable número de cabezas «construidas» [fig. 20]) fue bastante popular en el arte bizantino y bizantinizante: tanto en Alemania⁴⁰ como en Austria (fig. 21)⁴¹, en Francia⁴² como en Italia⁴³, en la pintura monumental⁴⁴ como en las artes menores⁴⁵, pero sobre todo en innumerables miniaturas de los manuscritos⁴⁶. E incluso donde (especialmente en las obras de reducido formato) no puede decirse que exista una construcción exacta realizada con regla y compás, el carácter mismo de las formas a menudo revela su derivación del esquema tradicional⁴⁷.

En el arte bizantino y bizantinizante, la tendencia hacia la esquematización planimétrica llegó a tal extremo que aun las cabezas vistas de tres cuartos se construían con un sistema análogo⁴⁸. Exactamente como en el caso del rostro contemplado de frente, el rostro «en escorzo» se construía mediante un esquema plano operando con módulos iguales y círculos; y este esquema se empleaba para producir la impresión de un escorzo efectivo, aunque bastante «incorrecto», aprovechándose del hecho de que, en una pintura, las distancias gráficamente iguales puedan «significar» distancias objetivamente desiguales.

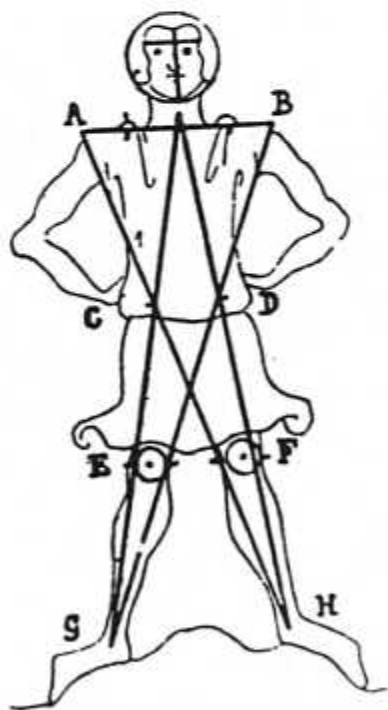
Representando, por así decirlo, un suplemento al «esquema de tres círculos» utilizado para el rostro colocado de frente, esta construcción del rostro de tres cuartos sólo era aplicable bajo la hipótesis de que la cabeza, al girarse, no se doblara hacia adelante, sino que simplemente se inclinara hacia la derecha o hacia la izquierda (figs. 22 y 23)⁴⁹. En tal caso, dado que las dimensiones verticales permanecían inalteradas, bastaba con operar un escorzo esquemático de las horizontales, lo que podía realizarse bajo dos condiciones: primero, que la unidad habitual (la longitud de la nariz) siguiera siendo válida; segundo, que aún fuera posible, a

pesar de los cambios cuantitativos, determinar el contorno de la cabeza mediante un círculo con un radio de dos longitudes de nariz, y el halo (si es que lo había) mediante un círculo concéntrico con un radio de tres longitudes de nariz. Debido a la rotación lateral, el centro de ese círculo, o de esos círculos, no podía coincidir ya con la raíz de la nariz, sino que tenía que asentarse en la mitad del rostro que estaba vuelta hacia nosotros, y con el fin de que coincidiera con un punto característico de la fisonomía se tendía a situarlo ya fuera en el ángulo externo del ojo o de la ceja, ya en la pupila. Si se supone a este punto, que llamaremos A, como el centro de un círculo con un radio de dos longitudes de nariz, tal círculo define la curva del cráneo y determina (en el punto C) la anchura de la mitad del rostro que se aparta de nosotros⁵⁰; el efecto de «escorzo» resulta del hecho de que la distancia AC (dos longitudes de nariz), que en la vista frontal hubiera representado sólo una mitad de la anchura de la cabeza, representa una mayor extensión en la vista de tres cuartos (esto es, tanto mayor cuanto más alejado se encuentra el punto A de la mediana del rostro). Puede obtenerse entonces una subdivisión de las dimensiones horizontales mediante un procedimiento típicamente medieval de esquematización: o sea, con la simple bisección y división en cuatro de la distancia AC (por lo que, naturalmente, el significado objetivo de los puntos J, D y K es diverso, según se sitúe el centro del círculo en el ángulo o en la pupila del ojo)⁵¹.

Las dimensiones verticales permanecen, como ya dijimos, inalteradas: la nariz, la parte inferior del rostro y el cuello tienen todos ellos la longitud de una nariz. Pero la frente y la parte superior de la cabeza deben contentarse con menores dimensiones, pues la raíz de la nariz (B), a partir de la cual se fijan las dimensiones verticales, no está ya (como ocurre con la cabeza vista de frente) en la misma línea del centro del círculo que circunscribe el contorno del cráneo; puesto que éste coincide ya sea con el ángulo del ojo, ya sea con la pupila, debe necesariamente situarse algo más arriba. Consecuentemente, si AE es igual a dos longitudes de nariz, BL debe valer algo menos que dos longitudes de nariz.

A pesar de todas sus tendencias hacia la esquematización, el canon bizantino se basaba, al menos en un cierto grado, en la

estructura orgánica del cuerpo humano; y la tendencia a la determinación geométrica de la forma se compensaba por un interés persistente por las dimensiones. El sistema gótico da un paso más en el distanciamiento de lo antiguo: sirve casi exclusivamente para determinar los contornos y las direcciones del movimiento. Lo que el arquitecto francés Villard de Honnecourt quiere hacer llegar a sus colegas como «art de pourtraicture» es un «méthode expéditive du dessin», que poco tiene que ver con el cálculo de las proporciones, y desde un comienzo ignora la estructura natural del organismo. Aquí ya la figura no se "mide" en absoluto, ni siquiera conforme a las longitudes de la cabeza o del rostro; el esquema ha renunciado completamente, por así decirlo, al objeto. El sistema de líneas (a menudo concebido desde un punto de vista puramente ornamental, y a veces del todo comparable con



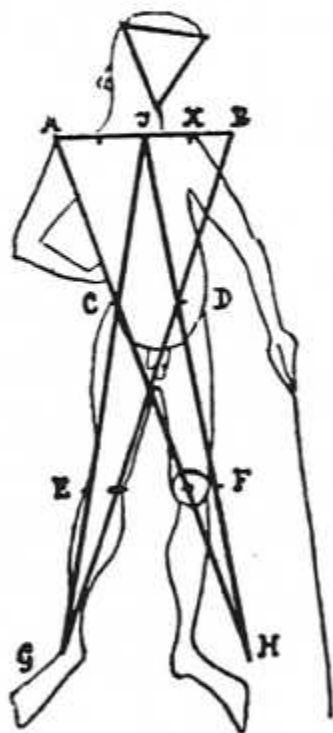
3 Construcción de la figura frontal, sobre el principio de Villard de Honnecourt. París, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 19093, fol. 19.

los motivos de una tracería gótica) se superpone a la forma humana como una tela metálica autónoma. Las líneas rectas son «líneas de guía» en lugar de líneas de medida: no siempre coextensivas a las dimensiones naturales del cuerpo, determinan la apariencia de la figura sólo en la medida en que su posición indica la dirección en la que se supone que se mueven los miembros, y en la medida en que sus puntos de intersección coinciden con singulares y característicos *loci* de la figura. Así, la figura masculina en pie (il. 3) procede de una construcción que no tiene absolutamente relación con la estructura orgánica del cuerpo: la figura (excepto cabeza y brazos) se inscribe en una estrella de cinco puntas verticalmente alargada cuyo vértice superior está aplastado y cuyo lado horizontal AB mide aproximadamente un tercio de los lados AH y BG⁵². Por tanto, los puntos A y B coinciden con las articulaciones de los hombros; G y H, con los talones; J, el punto medio de la línea AB, determina el emplazamiento del hoyo de la garganta, y los puntos que dividen los lados largos en tercios (C, D, E y F) determinan, respectivamente, la posición de las caderas y de las rodillas⁵³.

Incluso las cabezas, lo mismo humanas que animales, se construyen no sólo sobre la base de formas tan «naturales» como puedan serlo las de los círculos, sino también sobre la base de un triángulo o aun de la estrella de cinco puntas ya mencionada, que de por sí es totalmente ajena a la naturaleza⁵⁴. Las figuras de animales (suponiendo que algún esfuerzo se realice por articularlas) se construyen, de una manera del todo inorgánica, sobre la base de triángulos, cuadrados y arcos de círculos (il. 5)⁵⁵. E incluso ahí donde parece prevalecer un cierto interés por las simples proporciones (como en el caso de la cabeza reproducida en la fig. 24, inscrita en un cuadrado grande subdividido en 16 cuadrados iguales, cada uno con la longitud de una nariz como en el canon de Monte Athos)⁵⁶, un cuadrado puesto de punta, constituido por diagonales e inscrito en el cuadrado grande (como en la típica planta de los remates del gótico), introduce inmediatamente un principio planimétrico, esquemático, que determina más bien la forma que las proporciones. Esta misma cabeza, dicho sea de paso, nos da a entender que todo esto no es en absoluto, como podría tenerse la tentación de suponer, una mera fantasía (por más que a menudo esté muy cerca de tal cosa); una cabeza de una vidriera contemporánea de Reims

(fig. 25) corresponde exactamente a la construcción de Villard, no sólo en cuanto a las dimensiones⁵⁷, sino también por el hecho de que los pormenores del rostro están claramente determinados por la idea de un cuadrado inscrito y puesto de punta.

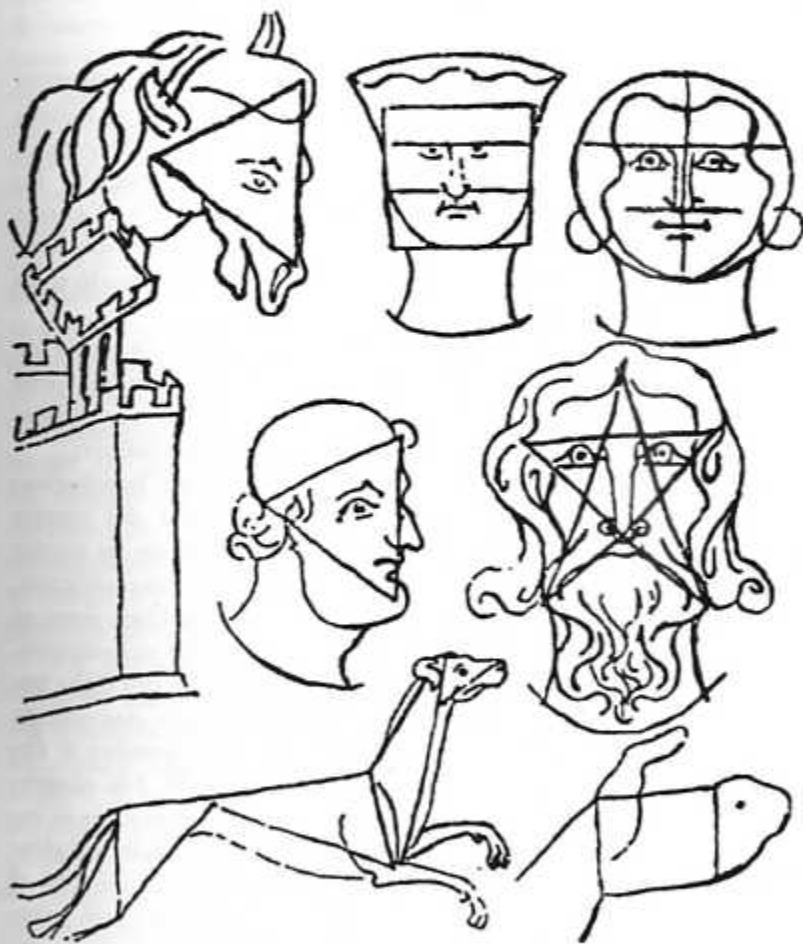
Villard de Honnecourt, como los artistas bizantinos y bizantinizantes, llevó a efecto una interesante tentativa de aplicar el esquema elaborado con vistas a la construcción de la vista frontal a la vista de tres cuartos; pero intentó así construir figuras enteras en lugar de cabezas aisladas, y acometió su tarea de una forma



4 Construcción de la figura de tres cuartos, sobre el principio de Villard de Honnecourt. París, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 19093, fol. 19.

aún más arbitraria y menos diferenciada (il. 4). Recurrió al esquema de estrella de cinco puntas más arriba descrito, sin introducir el menor retoque, exceptuando la traslación de la articulación del

hombro izquierdo, que antes caía en el punto B, al punto X, aproximadamente a la mitad de la distancia JB. Exactamente como en la construcción bizantina del rostro de tres cuartos, la impresión de «escorzo» se realiza de manera que la misma longitud venga a «significar», del lado que se aleja de nosotros, la mitad de la anchura total del torso (esto es, la distancia que separa el hoyo de la garganta y la articulación del hombro), mientras que del lado vuelto hacia



5 Villard de Honnecourt: Construcciones de cabezas, mano y galgo. París, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 19093, fol. 18 v.

nosotros representa sólo un cuarto de esa anchura total. Esta curiosa construcción tal vez sea el ejemplo más elocuente de una teoría de las proporciones que —«pour légèrement ouvrier»— se ocupaba exclusivamente de una esquematización geométrica de las dimensiones "técnicas", en tanto que la teoría clásica, que se fundaba sobre principios diametralmente opuestos, se había limitado a una determinación antropométrica de las dimensiones «objetivas».

IV. La importancia práctica de los procedimientos que acabamos de analizar fue naturalmente mayor allí donde el artista se hallaba más estrechamente condicionado por la tradición y el estilo general de su tiempo: esto es, en el arte bizantino y románico⁵⁸. En los períodos siguientes parece que su uso ha declinado, y el gótico tardío de los siglos XIV y XV, fiándose de la observación subjetiva y del sentimiento no menos subjetivo, parece haber rechazado todo método auxiliar de construcción⁵⁹.

Sin embargo, el Renacimiento italiano consideró la teoría de las proporciones con una especie de veneración sin límites; pero a diferencia de la Edad Media, no la concibió como un recurso técnico, sino como la realización de un postulado metafísico.

Es cierto que la Edad Media se hallaba perfectamente familiarizada con una interpretación metafísica de la estructura del cuerpo humano. Vimos una muestra de esta forma de pensar en las teorías de los «Hermanos de la Pureza», y las especulaciones cosmológicas, centradas en torno a la correspondencia querida por Dios entre el universo y el hombre (y, por consiguiente, el edificio eclesiástico), desempeñaron un importantísimo papel en la filosofía del siglo XII. En los escritos de santa Hildegarda de Bingen ha sido descubierta una prolija exposición en la que las proporciones del hombre se explican así por el plan armónico de la creación divina⁶⁰. No obstante, en la medida en que la teoría medieval de las proporciones se internaba en la senda de una cosmología armónica, quedaba sin relación con el arte, y en la medida en que entraba en relación con el arte, degeneraba al propio tiempo en un código de preceptos prácticos⁶¹, que había perdido toda conexión con una cosmología armónica⁶².

Sólo con el Renacimiento italiano las dos corrientes volvieron

a unirse. En una época en la que la escultura y la pintura comenzaban a gozar de la consideración de *artes liberales*, y en la que los artistas se esforzaban por asimilar todo cuanto la cultura científica de su tiempo les brindaba (y en cambio los eruditos y los hombres de letras trataban de comprender la obra de arte como una manifestación de las leyes más sublimes y universales), era bien natural que incluso la teoría práctica de las proporciones se revistiera de nuevo de un significado metafísico. Esta teoría fue estimada tanto como una cuestión previa a la producción artística como una expresión de la armonía preestablecida entre microcosmo y macrocosmo; por añadidura, fue considerada como el fundamento racional de la belleza. El Renacimiento, puede decirse, fundió la interpretación cosmológica de la teoría de las proporciones (interpretación corriente en la época helenística y en la Edad Media) con la noción clásica de «simetría», entendida como el principio fundamental de la perfección estética⁶³. De la misma manera que se tendía hacia una síntesis entre el espíritu místico y el racional, entre el neoplatonismo y el aristotelismo, así también se interpretó la teoría de las proporciones desde los dos puntos de vista de una cosmología armónica y de una estética normativa. Parecía tender un puente sobre el abismo que separaba la fantasía de los últimos tiempos de la época helenística y el orden clásico de Policleto. Tal vez la teoría de las proporciones pareció tan infinitamente valiosa al pensamiento del Renacimiento precisamente porque sólo ella, matemática y especulativa a un tiempo, podía satisfacer las dispares exigencias espirituales de la época.

Así, doblemente o tres veces santificada (como valor adicional debemos considerar el interés histórico que los «herederos de la Antigüedad» se sentían obligados a prestar a las parcas alusiones de los autores clásicos, por la simple razón de que éstos eran clásicos)⁶⁴, la teoría de las proporciones alcanzó en el Renacimiento un prestigio insólito. Las proporciones del cuerpo humano fueron elogiadas como una encarnación visual de la armonía musical⁶⁵; se redujeron a principios generales aritméticos o geométricos (particularmente a la «sección áurea», a la que este período adorador de Platón atribuyó una importancia casi exorbitada)⁶⁶; se las puso en relación con las diversas divinidades clásicas, de manera que parecían revestidas de una significación arqueológica e histórica

e igualmente mitológica y astrológica⁶⁷. Y se realizaron nuevos intentos (en relación con una observación de Vitrubio) con objeto de identificar las proporciones humanas con las de los edificios o partes de edificios, a fin de demostrar tanto la «simetría» arquitectónica del cuerpo humano como la vitalidad antropomórfica de la arquitectura⁶⁸.

Esta elevada estimación de la teoría de las proporciones no fue, sin embargo, correspondida siempre por la aptitud para perfeccionar sus métodos. Cuanto más entusiastas se mostraban los autores del Renacimiento en exaltar la significación metafísica de las proporciones humanas, menos dispuestos parecían, en general, al estudio y a la verificación empíricos. Lo que realmente produjeron no fue sino una recapitulación (en el mejor de los casos, una rectificación) de Vitrubio, o aún más a menudo, la reproducción del sistema de las nueve unidades ya conocido de Cennini. Sólo ocasionalmente trataron de definir las medidas de la cabeza por un método nuevo⁶⁹, o, para ponerse a la altura de la conquista de la tercera dimensión, intentaron completar las normas relativas a la longitud y a la anchura con otras referidas a la profundidad⁷⁰. Se advierte principalmente el amanecer de una nueva era en el hecho de que los teóricos comenzaran a someter a prueba los datos proporcionados por Vitrubio midiendo las estatuas clásicas (y en esta operación los datos de Vitrubio resultaron al principio confirmados del todo⁷¹, pero posteriormente, en algunos casos, se obtuvieron datos divergentes⁷²) y en el de que algunos de ellos, a menudo por referencia a la mitología clásica, insistieran en la necesidad de una cierta diferenciación dentro del canon ideal.

La coexistencia de las dos tradiciones, la de Vitrubio y la pseudo-varrónica, implicaba, *per se*, dos tipos diferentes: uno de nueve cabezas, otro de diez. Y cuando a éstos vino a agregarse un tercer tipo, aún menos alto, los teóricos llegaron a una tríada que podía ponerse en relación, según el capricho, con determinadas divinidades⁷³, con los tres estilos de la arquitectura clásica⁷⁴ o con las categorías de nobleza, belleza y gracia⁷⁵. Es significativo, no obstante, que nuestra espera de hallar estos tipos elaborados pormenorizadamente resulte siempre frustrada. Cuando se llega a las medidas individuales, exactas, los autores callan de pronto, o bien, admitiendo

una pluralidad de tipos, se limitan a definir uno solo que, en un examen ulterior, resulta ser idéntico a una de las antiguas variantes de los cánones de Vitrubio o de Cennini⁷⁶. Si el Libro I del *Trattato della pittura* de Lomazzo se distingue por la gran variedad de los tipos a la vez que por la exactitud de sus medidas, ello se debe al simple hecho de que Lomazzo, que escribía en fecha tan tardía como la de 1584, tenía tras de sí a unos predecesores a los cuales podía expoliar sin reservas: el hombre de una altura de nueve cabezas (cap. 9) es idéntico al «Tipo D» de Durero; el de una altura de ocho cabezas (cap. 10) es igual al «Tipo B» del mismo; el de una altura de siete cabezas (cap. 11) corresponde al «Tipo A» de Durero; la figura delgadísima del capítulo 8 corresponde al «Tipo E» de Durero, etcétera.

En cuanto concierne a un conocimiento sólido y a unos procedimientos metódicos, sólo dos artistas-teóricos del Renacimiento italiano realizaron decisivos progresos en la evolución de la teoría de las proporciones más allá de los esquemas medievales: Leone Battista Alberti, el profeta del «nuevo, gran estilo» en el arte, y Leonardo da Vinci, su iniciador⁷⁷.

Ambos tenían en común el propósito de exaltar la teoría de las proporciones al nivel de una ciencia empírica. Insatisfechos con los datos insuficientes de Vitrubio y de sus propios predecesores italianos, desdeñaron la tradición en beneficio de una experiencia fundada en la observación atenta de la naturaleza. Siendo como eran italianos, no trataron de reemplazar el tipo ideal, único, por una pluralidad de tipos «característicos». Pero dejaron de determinar tal tipo ideal sobre la base de una metafísica armónica o aceptando los datos de alguna autoridad consagrada: se aventuraron a enfrentarse con la naturaleza misma y abordaron el cuerpo humano viviente provistos del compás y la regla, con la sola reserva de que entre una multitud de modelos seleccionaron los que, a su propio juicio y de acuerdo con la opinión de competentes consejeros, aparecían como los más bellos⁷⁸. Su intento era el de descubrir el ideal con el fin de definir lo normal, y en vez de limitarse a determinar las dimensiones de modo sumario y sólo en la medida en que eran visibles sobre el plano, pretendieron aproximarse al ideal de una antropometría puramente científica precisando las medidas con una extremada exactitud y prestando la mayor atención a la es-

estructura natural del cuerpo, no sólo en altura, sino también en anchura y profundidad.

Así pues, Alberti y Leonardo complementaron una práctica artística que se había emancipado de las restricciones medievales con una teoría de las proporciones que procuraba al artista algo más que un esquema planimétrico de dibujo: una teoría que, fundándose en la observación empírica, era capaz de definir la figura humana normal en su articulación orgánica y en su plena tridimensionalidad. No obstante, estas dos grandes personalidades «modernas» difieren en un punto muy importante: Alberti trató de alcanzar la meta común a entrambos perfeccionando el método, y Leonardo, ampliando y elaborando el material. Con la amplitud de miras que también caracterizó su aproximación a lo antiguo⁷⁹, Alberti se emancipó, en cuanto al método concierne, de cualquier tradición. Ideó (vinculando sólo muy vagamente su procedimiento a la afirmación de Vitrubio de que el pie es igual a una sexta parte de la longitud total del cuerpo) un nuevo e ingenioso sistema de medición al que llamó «Exempeda»: dividió la longitud total en seis *pedes* (pies), sesenta *unceolae* (pulgadas) y seiscientas *minuta* (unidades mínimas)⁸⁰, con el resultado de poder fácilmente (y con precisión incluso) obtener y ordenar tabularmente las medidas tomadas del modelo vivo (il. 6): las cantidades podían incluso sumarse y substraerse como fracciones decimales, como por otra parte son. Las ventajas de este nuevo sistema son bien evidentes. Las unidades tradicionales —*teste* o *visi*— eran demasiado grandes para una medición detallada⁸¹. Expresar las medidas en fracciones comunes de la longitud total resulta incómodo, por cuanto es imposible determinar cuántas veces una longitud desconocida se halla contenida en otra conocida sin una prolongada serie de experiencias (se requiere la *unica et infinita diligentia* de un Durero para operar de esta manera sin perder al cabo la paciencia). Por otro lado, aplicar las unidades comerciales de medida (como, por ejemplo, el «codo florentino» o la «*canna romana*»), con sus subdivisiones, hubiera sido inútil al tratar de definir no las dimensiones absolutas del objeto, sino las relativas del mismo: al artista sólo podía valerle un canon que le permitiera representar su figura cualquiera que fuese la escala requerida.

Los resultados obtenidos por el mismo Alberti son, debe admi-

tirse, algo pobres; consisten en una tabla única de medidas, que Alberti pretende, sin embargo, haber verificado analizando un número considerable de personas diversas⁸². Leonardo, en lugar de afinar el método de medidas, consagró sus esfuerzos a ampliar el campo de observación. Operando sobre las proporciones humanas (en contraposición a lo que hizo respecto a las equinas), recurrió generalmente, inspirándose en el modelo de Vitrubio y en evidente contraste con los demás teóricos italianos⁸³, al método de las fracciones comunes sin rechazar por ello del todo la división «italo-bizantina» del cuerpo en nueve o diez cabezas⁸⁴. Podía contentarse con estos métodos relativamente simples por cuanto interpretaba la prodigiosa cantidad de material visual que recogió (sin que, desgraciadamente, lo sintetizara nunca) desde un punto de vista absolutamente original. Identificando lo bello con lo natural, trataba de definir no tanto la excelencia estética cuanto la uniformidad orgánica del cuerpo humano; y para él, cuyo pensamiento científico tanto dependía de la analogía⁸⁵, el criterio de tal uniformidad orgánica estribaba en el hecho de que se verificaran «correspondencias» entre el mayor número posible de partes del cuerpo humano, sin importar que a menudo fueran éstas dispares⁸⁶. Así, muchas de sus afirmaciones se expresan de la siguiente forma: «da x a y è simile a lo spatio che è infra v e z » («La distancia xy es igual a la distancia vz »). Pero, sobre todo, Leonardo abrió a la propia antropometría unos nuevos horizontes: se embarcó en una investigación sistemática de los procesos mecánicos y anatómicos a través de los cuales las dimensiones objetivas de un cuerpo humano, de pie y en reposo, se modifican según las circunstancias, y de este modo vino a fusionar la teoría de las proporciones humanas con una teoría del movimiento humano. Determinó el espesamiento de las articulaciones al doblarse, o la dilatación y la contracción de los músculos al plegarse o extenderse la rodilla o el codo, y finalmente logró reducir todos los movimientos a un principio general que puede describirse como el principio del movimiento circular continuo y uniforme⁸⁷.

Estas dos contribuciones iluminan lo que tal vez constituya la diferencia más substancial entre el Renacimiento y todas las fases precedentes del arte. Hemos visto ya en diversas ocasiones que pueden ser tres las circunstancias que obliguen al artista a



6 Seguidor de Leonardo da Vinci: Figura proporcionada según la «Exempeda» de L. B. Alberti. Dibujo del *Codex Vallardi*. Foto Giraudon, núm. 260. La subdivisión de la sección superior ha sido añadida por el presente autor.

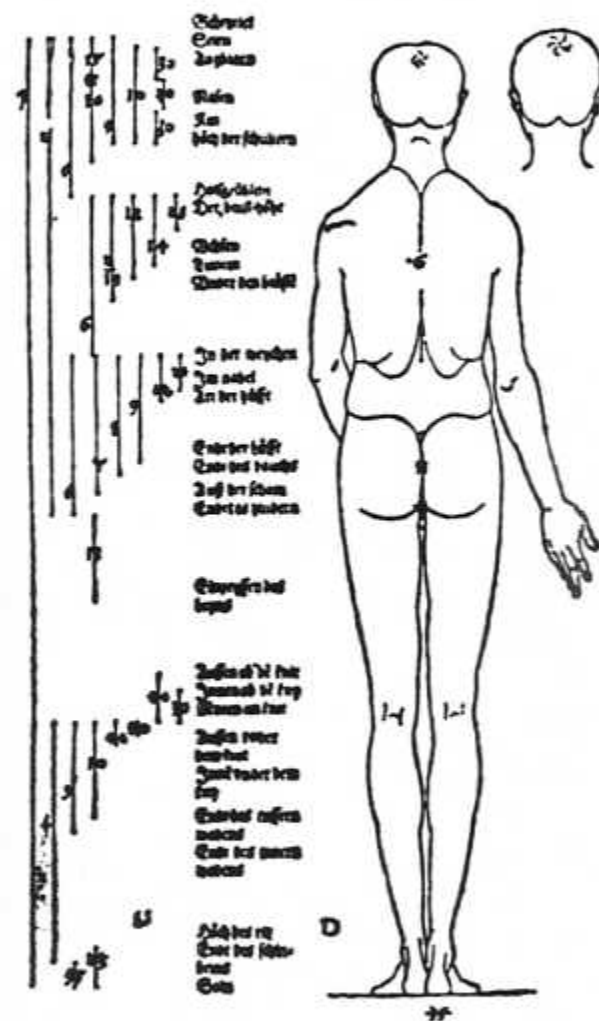
distinguir entre proporciones «técnicas» y proporciones «objetivas»: la influencia del movimiento orgánico, la influencia del escorzo y la preocupación por la impresión óptica que reciba el observador. Estos tres factores de variación tienen esto en común: que todos ellos presuponen el reconocimiento, en el plano artístico, de la subjetividad. El movimiento orgánico introduce en los cálculos de la composición artística la voluntad subjetiva y las emociones subjetivas del objeto representado; el escorzo introduce la experiencia visual objetiva del artista; y esos ajustes «eurítmicos» que contribuyen a modificar lo que es justo en favor de lo que parece justo, introducen la experiencia visual subjetiva del observador en potencia. Ahora bien, es el Renacimiento el que, por vez primera en la historia, no sólo ha afirmado, sino también ha legitimado formalmente y ha racionalizado estas tres formas de subjetividad.

En el arte egipcio, sólo el aspecto objetivo se tenía en cuenta, porque los seres representados no se movían por voluntad y conciencia propias, sino que parecían, en virtud de leyes mecánicas, detenidos por toda la eternidad en una u otra posición; porque no existía en aquel arte el escorzo, y porque no se hacía concesión alguna a la experiencia visual del observador⁸⁸. En la Edad Media, el arte tomó partido, por así decirlo, en favor de la causa de la superficie plana y en detrimento tanto de la del tema como de la del objeto; produjo aquel estilo en el cual, aun cuando interviniera el movimiento «en acto» (por oposición al «potencial»), las figuras parecían actuar bajo la influencia de un poder superior, más bien que por iniciativa propia, y en el cual, a pesar de girarse y de torcerse los cuerpos de modos diferentes, no se perseguía ni se alcanzaba ninguna impresión efectiva de profundidad. Sólo en la Antigüedad clásica, los tres factores subjetivos del movimiento orgánico, del escorzo y del ajuste óptico habían sido reconocidos; pero —y en esto está la diferencia fundamental— tal admisión había sido, por así decirlo, puramente oficiosa. La antropometría de Policleto no se había encontrado respaldada por una teoría del movimiento igualmente desarrollada, ni por una teoría de la perspectiva que hubiera alcanzado idéntico grado de desarrollo; el escorzo, cuando se encuentra en el arte clásico, no procede de una interpretación de la imagen visual como proyección central, construíble a través de métodos estrictamente geométricos, y, en fin, los ajustes

que tendían a rectificar la visión del observador eran determinados, por lo que sabemos, «a ojo». Fue, por consiguiente, una innovación fundamental del Renacimiento la de completar la antropometría mediante una teoría filosófica (y psicológica) del movimiento y una teoría de la perspectiva matemáticamente exacta⁸⁹.

Cuanto gustan de interpretar los hechos históricos simbólicamente pueden reconocer en ello el espíritu de una concepción específicamente «moderna» del mundo, que permite al tema o asunto afirmarse en oposición al objeto como algo igual e independiente. La Antigüedad clásica no había llegado a autorizar una formulación explícita de esta contraposición, y la Edad Media estimaba que el tema y el objeto se encontraban inmersos en una más elevada unidad.

El tránsito efectivo de la Edad Media al Renacimiento (y en cierto sentido, más allá del Renacimiento) puede observarse, casi en las mismas condiciones de una experiencia de laboratorio, en la evolución del primer teórico alemán de las proporciones humanas: Alberto Durero. Heredero de la tradición nórdica, gótica, partió de un esquema planimétrico de superficie (que al principio ni siquiera comprendía los datos de Vitrubio); su propósito, como en la «pourtraicture» de Villard, era el de determinar la posición, el movimiento, los contornos y las proporciones al propio tiempo (fig. 26)⁹⁰. Bajo la influencia de Leonardo y de Alberti, sin embargo, Durero se orientó hacia una ciencia puramente antropométrica, cuyo valor, como él mismo estimaba, era más bien instructivo que práctico: «En las posiciones rígidas en las que aparecen dibujadas en las páginas precedentes —escribe acerca de sus numerosos y elaborados paradigmas—, las figuras no son de ninguna utilidad.»⁹¹ En su búsqueda disciplinada y desinteresada del saber por el saber, Durero utilizó el método clásico y leonardesco de las fracciones comunes (il. 7) en los libros I y II, y de la «Exempeda» de Alberti (subdividiendo por tres veces su unidad mínima de 1/600) en el libro III⁹². Pero superó a sus dos modelos italianos no sólo por la variedad y la precisión de sus mediciones, sino también por los límites auténticamente críticos que supo imponerse. Renunciando decididamente a la ambición de descubrir un único canon ideal de belleza, emprendió la tarea muchísimo más laboriosa de crear diversos tipos «característicos» que, cada cual a su manera, pudieran «evitar

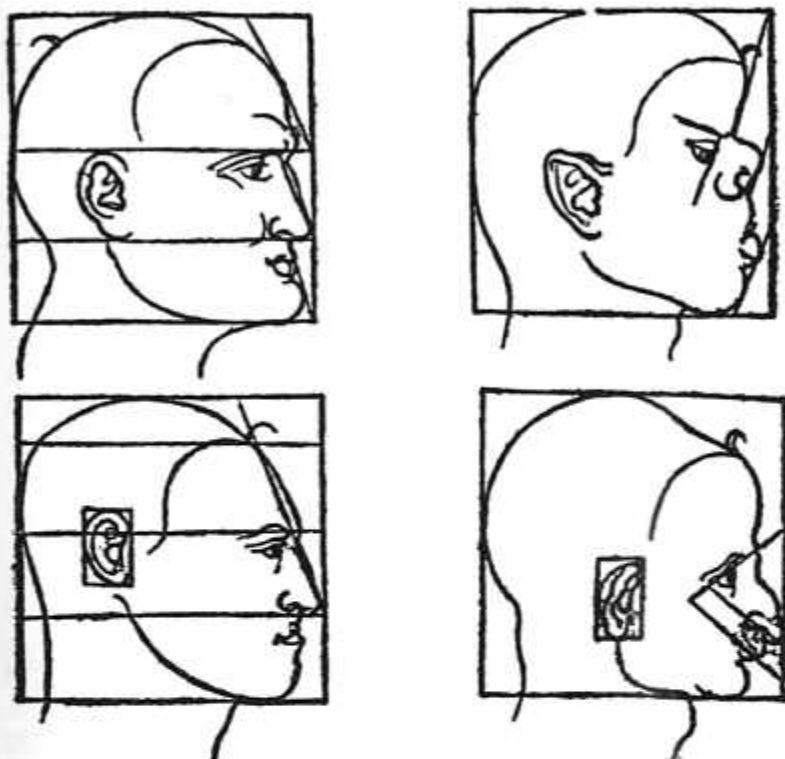


7 Alberto Durero: «Hombre D». Del libro Primero de los *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nuremberg, 1528.

la pura fealdad». De esta forma acumuló no menos de veintiséis series de proporciones, además de una muestra de figura infantil y las medidas detalladas de la cabeza, del pie y de la mano⁹³. No satisfecho aún con esto, indicó los modos y los medios apropiados para variar ulteriormente estos diversos tipos, en orden a captar lo anormal y lo grotesco con métodos estrictamente geométricos (il. 8)⁹⁴.

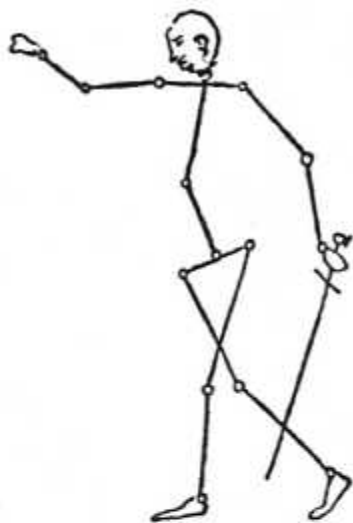
Asimismo, intentó Durero completar su teoría de la medición con una teoría del movimiento (que, sin embargo, resultó poco afortunada y mecánica⁹⁵, a falta de conocimientos adecuados de anatomía y de fisiología) y con una teoría de la perspectiva⁹⁶. Dado que, como el pintor y teórico italiano Piero della Francesca, pretendía ver la perspectiva aplicada tanto a las figuras humanas como a los objetos inanimados, trató así de facilitar este complejo proceso reduciendo las superficies irracionales del cuerpo humano a formas definibles con simples planos⁹⁷, y resulta extraordinariamente instructivo comparar estos esquemas, elaborados en los años de 1520-30, con las construcciones de alrededor de 1500 (fig. 26). En lugar de preocuparse por la representación final, el Durero tardío se limita a prepararla; en lugar de definir los contornos con arcos de circunferencia, inscribe unidades plásticas en sólidos estereométricos; a la esquematización matemática del dibujo lineal opone una clarificación matemática de los conceptos plásticos (fig. 27)⁹⁸.

V. Los *Vier Bücher von menschlicher Proportion* de Durero representan un apogeo que la teoría de las proporciones no había nunca alcanzado, ni volvería a alcanzar. Pero señalan igualmente el comienzo de su decadencia. El mismo Durero, en cierto grado, sucumbió a la tentación de cultivar el estudio de las proporciones humanas como un fin en sí mismo: por su exactitud y su complejidad mismas, sus investigaciones trascendían cada vez más los límites de la utilidad artística, y finalmente perdieron casi todo contacto con la práctica del arte. En su propia obra, el efecto de esta técnica antropométrica superdesarrollada no se evidencia tanto como el de sus ensayos anteriores, imperfectos. Y si recordamos que la menor unidad de su sistema métrico, la llamada «partícula» (*Trümlein*), era inferior al milímetro, el abismo existente entre la teoría y la práctica se hace evidente.



8 Alberto Durero: Cuatro perfiles caricaturescos. Del Libro Tercero de los *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nuremberg, 1528.

Los esfuerzos de Durero en torno a la teoría de las proporciones, como rama autónoma de la teoría artística, fueron por ello seguidos, de un lado, por una serie de insignificantes obras de taller, todas ellas más o menos dependientes de su *opus maius*, como los opúsculos de Lautensack⁹⁹, Beham¹⁰⁰, Schön¹⁰¹, van der Heyden¹⁰² o Bergmüller¹⁰³, y de otro, por textos áridamente dogmáticos como los de un Schadow¹⁰⁴ o un Zeising¹⁰⁵. Pero aunque sus métodos no sirvieran, como él había esperado, a la causa del arte, resultaron ser, en cambio, de un gran valor para el desarrollo de ciencias nuevas como la antropología, la criminología y, lo que es aún más sorprendente, la biología¹⁰⁶.



9 Erhard Schön (?): Esquemización del movimiento humano (reducción lineal). Nuremberg, Stadtbibliothek, Cod. Cent. V. Ap. 34aa, fol. 82.

Este desarrollo final de la teoría de las proporciones corresponde, por lo demás, a la evolución general del arte mismo. El valor y la significación artística de una teoría que se ocupaba exclusivamente de las dimensiones objetivas de los cuerpos contenidos dentro de límites definibles, debían necesariamente depender del hecho de que la representación de objetos así definidos fuera reconocida o no como el fin último de la actividad artística. Su importancia estaba por esto destinada a decrecer en la proporción misma en que el genio artístico comenzaba a subrayar la concepción subjetiva del objeto con preferencia al objeto mismo. En el arte egipcio, la teoría de las proporciones lo significaba casi todo, porque el tema casi no significaba nada; estaba destinada a perderse en la insignificancia apenas esta relación se invirtiera. El triunfo del principio subjetivo fue preparado, recordémoslo, por el arte del siglo xv, que afirmó la movilidad autónoma de las cosas representadas y la autonomía de la experiencia visual tanto del artista como del observador. Cuando, transcurrido el momento del «renacer de la Antigüedad clásica», estas primeras concesiones al principio subjetivo se explotaron al máximo, el papel desempeñado por

la teoría de las proporciones humanas como rama de la teoría artística había periclitado. Los estilos que pueden ser agrupados bajo el término de subjetivismo «pictórico» —sus representantes más significativos son la pintura holandesa del xvii y el impresionismo del xix— no tenían nada que hacer con una teoría de las proporciones humanas, puesto que para ellos los objetos sólidos en general, y la figura humana en particular, significaban poco en comparación con la luz y el aire difusos en el espacio ilimitado¹⁰⁷. Los estilos que pueden ser agrupados bajo el término de subjetivismo «no pictórico» —el manierismo anterior al barroco y el «expresionismo» moderno— no tenían nada que hacer con una teoría de las proporciones humanas, puesto que para ellos los objetos sólidos en general, y la figura humana en particular, sólo podían tener alguna significación en la medida en que podían ser arbitrariamente acortados y alargados, torcidos y, en fin, desintegrados¹⁰⁸.

En los tiempos «modernos», por tanto, la teoría de las proporciones humanas, abandonada por los artistas y los teóricos del arte, fue dejada a los científicos (con excepción de ciertos círculos fundamentalmente hostiles al progresivo desarrollo que tendía hacia la subjetividad). No es accidental que el Goethe maduro, abandonado el romanticismo de su juventud en provecho de una concepción del arte esencialmente clasicista, consagrara una cálida y activa atención a la que había sido la disciplina favorita de Leonardo y de Durero: «Elaborar un canon de las proporciones masculinas y femeninas —le escribe a J. H. Meyer—, indagar las variaciones de las que resulta el carácter, examinar más de cerca la estructura anatómica y buscar las formas bellas que significan la perfección exterior: a estas difíciles investigaciones deseo que aporte usted su contribución, igual que yo, por mi parte, he realizado algunos estudios preliminares.»¹⁰⁹

¹ Y en cierta medida en el arte estilísticamente análogo de Asia y de la Grecia arcaica.

² Sólo una notable excepción (en lo concerniente a la pintura y al relieve) puede observarse en la parte situada sobre las caderas; pero incluso aquí no se trata tampoco de un verdadero escorzo (de la representación naturalista de una parte del cuerpo «en movimiento»); trátase más bien de una transición gráfica entre la proyección frontal del busto y la proyección en perfil de las

piernas, una forma que resultaba casi automáticamente cuando estas dos partes se juntaban a través de los contornos. Fueron los griegos quienes reemplazaron esta configuración gráfica por una forma que expresara una torsión efectiva, esto es, un «cambio» que realiza una transición fluida entre dos «estados»: así como la mitología griega sentía predilección por las metamorfosis, así también el arte griego insistió en estos movimientos de transición (o como hubiera dicho Aristoxeno, «críticos») que solemos denominar *contrapposto*. Esto es singularmente evidente en las figuras reclinadas; compárese, por ejemplo, el dios egipcio de la tierra Keb con ciertas figuras arrojadas al suelo como los gigantes del frontón del «segundo templo de Atenea».

³ El plano en proyección horizontal era necesario cuando las dimensiones principales de la figura eran horizontales en lugar de verticales, como en las representaciones de animales, esfinges o figuras humanas reclinadas, o en grupos compuestos de varias figuras separadas.

⁴ *Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen*, XXXIX, 1917, col. 105 y ss. (Borchardt).

⁵ La subdivisión en dieciocho cuadrados caracteriza el «canon antiguo», la de veintidós el «canon reciente». Pero en uno y otro caso la parte superior de la cabeza (la parte situada por encima del *os frontale* en el canon antiguo y la situada por encima de los cabellos en el reciente) no se tiene en cuenta, pues la variedad de los peinados y de los tocados requería en este punto una cierta libertad. Véase H. Schäfer, *Von ägyptischer Kunst*, Leipzig, 1919, II, pág. 236, n. 105, y el artículo realmente iluminador de C. C. Edgar, «Remarks on Egyptian 'Sculptors' Models», en *Recueil de travaux relatifs à la philologie... égyptienne*, XXVII, págs. 137 y ss.; del mismo autor, introducción al *Catalogue général des Antiquités Égyptiennes du Musée du Caire*, XXV, *Sculptors' Studies and Unfinished Works*, El Cairo, 1906.

⁶ Particularmente numerosos en el Museo de El Cairo; véase también el interesante ciclo de pinturas murales de Ptolomeo I en el Pelizaeus Museum de Hildesheim.

⁷ Edgar, *Catalogue*, pág. 53; cf. también A. Erman, en *Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen*, XXX, 1908, págs. 197 y ss.

⁸ Cf., por ejemplo, E. Mackay, en *Journal of Egyptian Archaeology*, IV, 1917, lám. XVII. En otras facetas, sin embargo, no parece que el artículo de Mackay alcance la solidez de las obras de Edgar.

⁹ A la inversa, las dimensiones absolutas se hallan, naturalmente, determinadas por las de un sólo cuadrado de la retícula, posibilitando así al egiptólogo la reconstrucción de toda la figura a partir del más pequeño fragmento de aquella.

¹⁰ Es esta «peculiar desviación de los otros dibujos en retícula» lo que presta una especial importancia al papiro con la Esfinge de Berlín: que tres diferentes sistemas de proporciones fueran utilizados (anomalía fácilmente explicable por el hecho de que el organismo en cuestión no es homogéneo sino heterogéneo) demuestra conclusivamente que el sistema egipcio de cuadrados iguales no era un método de traslado sino un canon. Para una simple *mise au carreau*, los artistas utilizan siempre, lógicamente, una cuadrícula uniforme.

¹¹ Cf. la anécdota a menudo citada de una *Atenea* de Fidias, estatua cuya parte inferior, aunque «objetivamente» demasiado corta, no dejó de aparecer «correcta» cuando la obra fue colocada en un plano muy superior al de la vista (J. Overbeck, *Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen*, Leipzig, 1868, núm. 772). De gran interés es también este pasaje raramente señalado de *El sofista* de Platón (235 E/236 A): Οὐκ οὐκ οἶσι γε τῶν μεγάλων ποῖ τι πλάττουσιν ἔργων ἢ γράφουσιν. εἰ γὰρ ἄποσι δοῖεν τὴν τῶν καλῶν ἀληθινὴν συμμετρίαν, οἷσθ' ὅτι σμικρότερα μὲν τοῦ δέοντος τὰ ἄνω, μείζω δὲ τὰ κάτω φαίνονται ἄν ἀπὸ τῶ τὰ μὲν πορρωθεν, τὰ δ' ἐγγύθεν ἰφ' ἡμῶν ὀρῶσθαι. ἄρ' οὖν οὐ χρεῖται τὸ ἀληθὲς ἐσθάντες οἱ δῆμοι οὐκ οὐδὲν οὐδὲν οὐδὲν οὐδὲν, ἀλλὰ τὰς δοξοῦσας εἶναι καλὰς τοῖς εὐδαίμοις ἐναπεργάζονται; «No sólo quienes ejecutan alguna gran obra de escultura o pintura (*scil.*, usan la 'ilusión'). Pues si reprodujeran las verdaderas proporciones de las formas bellas, date cuenta de que las partes superiores parecerían más pequeñas y las inferiores más grandes de lo que deberían ser, ya que vemos las primeras a distancia, las segundas casi al alcance de la mano... Así pues, ¿no es cierto que los artistas abandonan lo verdadero y dan a sus figuras no las proporciones reales sino aquellas que parecen ser bellas?»

¹² El conocido Relieve Metrológico de Oxford (*Journal of Hellenic Studies*, IV, 1883, págs. 335 y ss.) nada tiene que ver con la teoría de las proporciones en arte, es sólo un medio para fijar un patrón de las medidas de orden comercial: 1 braza (δρῦνίξ) = 7 pies (πόδες) = 2,07 m., cada pie equivaliendo a 0,296 m. Por consiguiente, no existe tentativa alguna de dividir proporcionalmente la figura humana que ejemplifica aquí estas medidas.

¹³ De los teóricos de las proporciones que cita Vitrubio (Melanthius, Pollis, Demophilus, Leonidas, Euphranor, etcétera) nada conocemos salvo sus nombres. Kalkmann (*Die Proportionen des Gesichts in der griechischen Kunst*, Berliner Winckelmanns-programm, núm. 53, 1893, págs. 43 y ss.) ha intentado, sin embargo, hacer remontar las medidas de Vitrubio al canon de Euphranor. Un artículo más reciente de Foat (*Journal of Hellenic Studies*, XXXV, 1914, págs. 225 y ss.) no ha aportado ningún dato substancial a nuestro conocimiento acerca de la teoría antigua de las proporciones.

¹⁴ Galeno, *Placita Hippocratis et Platonis*, V, 3.

¹⁵ La unidad misma de medida corresponde a la altura del pie, desde la planta hasta el límite superior del tobillo [y ha sido definida recientemente como 1 «puño» o $1 \frac{1}{3}$ «palmos» (véase Iversen, obra citada en pág. 10). Sin embargo, la relación de esta unidad con las dimensiones de los distintos miembros, y con la longitud del pie mismo, no es constante; en realidad, cabe dudar de que alguna vez se haya intentado establecer semejante relación. En el canon antiguo la longitud del pie suele ser igual a 3 unidades (cf., no obstante, Edgar, *Travaux*, pág. 145), en el canon reciente es igual aproximadamente a 3 unidades y media, etcétera.

¹⁶ Este hecho ha sido justamente subrayado por Kalkmann (*op. cit.*, págs. 9 y ss.) para refutar las razones de quienes pretendían deducir del texto de Galeno la descripción de un sistema modular. Estos autores fueron probablemente engaña-

dos por la interpretación del δάκτυλος (dedo) como unidad de medida, cuando se trata simplemente de la parte más pequeña del cuerpo que sea medida.

Para comodidad del lector, hago constar las medidas de Vitrubio:

- a) rostro (desde el comienzo del cabello hasta la barbilla) = 1/10 (de la longitud total);
- b) mano (desde la muñeca hasta la punta del dedo corazón) = 1/10;
- c) cabeza (desde la barbilla hasta la coronilla) = 1/8;
- d) del hoyo de la garganta hasta el comienzo del cabello = 1/6;
- e) del hoyo de la garganta hasta la coronilla = 1/4;
- f) longitud del pie = 1/6;
- g) codo = 1/4;
- h) grosor del pecho = 1/4.

Además, se especifica que el rostro está dividido en tres partes iguales (frente, nariz, parte inferior comprendidas la boca y la barbilla) y que el cuerpo entero en posición erguida y con los brazos abiertos se inscribe en un cuadrado, y en cambio, con piernas y brazos separados, en un círculo que tiene su centro en el ombligo. [Sobre la significación mitológica de estas últimas especificaciones, véase ahora F. Saxl, obra citada en la pág. 3].

Las medidas (a) y (c) están en contradicción evidente con las medidas (d) y (e), según las cuales quedaría 1/12 en lugar de 1/40 para la parte superior del cráneo. Puesto que sólo este último valor puede ser correcto, la corrupción del texto debe hallarse en (d) o en (e). De ahí que los teóricos del Renacimiento, como Leonardo, introdujeran en este punto varias correcciones (cf. nota 83).

¹⁷ Kalkmann, *op. cit.*, págs. 36-37.

¹⁸ E. Diels, en *Archäologischer Anzeiger*, 1889, núm. 1, pág. 10.

¹⁹ Puede convenir a este propósito discutir los tres conceptos pertinentes de la teoría estética de Vitrubio: *Proportio*, *symmetria* y *eurythmia*. De éstos es el de *eurythmia* el que menos dificultades presenta. Como más de una vez hemos recordado (cf. también Kalkmann, *op. cit.*, págs. 9 y s., nota, y también págs. 38 y ss., nota), deriva de la adecuada aplicación de esos «correctivos ópticos» que, aumentando o disminuyendo las dimensiones objetivamente correctas, neutralizan las distorsiones subjetivas de la obra de arte. De donde, según Vitrubio, I, 2, la *eurythmia* consiste en una «venusta species commodusque aspectus» (o sea, «una apariencia agradable y un aspecto o vista convenientes»); es la cualidad distintiva de lo que Filón Mecánico (citado por Kalkmann) llama τὰ ὁμόλογα τῆ ὁράσει καὶ εὐρυθμῶ φαινόμενα, de «lo que aparece agradable y eurítmico al sentido de la vista».

Así, en arquitectura designa el engrosamiento de las columnas angulares de los templos peripteros, que de otro modo, debido a la irradiación, parecerían más delgadas que las otras, y también las curvaturas de los estilobatos y epistilos. La diferencia entre *proportio* y *symmetria* es más difícil de captar, pues ambos términos están aún vigentes, aunque han cobrado una significación bien distinta de la original. En el uso que de ellas hace Vitrubio, me parece que *symmetria* («simetría» en el sentido original) es con respecto a *proportio* lo que la definición de una

norma con respecto a la aplicación de la misma. La *symmetria*, definida (I, 2) como «ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus» («la pertinente armonía que resulta de las partes de la obra misma y la correspondencia métrica que deriva de las partes separadas en relación con el aspecto de la configuración entera»), equivale a lo que puede llamarse el principio estético: la mutua relación entre los miembros y la consonancia entre las partes y el todo. Por otro lado, *proportio*, definida (en III, 1) como «ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio» («la coordinación métrica, en toda la obra, de la rata pars [módulo, unidad] y del todo»), es el procedimiento técnico por medio del cual estas relaciones de armonía «se ponen en práctica» (para emplear los términos de Durero): el arquitecto adopta un módulo (*rata pars*, ἑμβάτης), y multiplicándolo (IV, 3) obtiene las dimensiones efectivas y métricas de la obra —igual que un arquitecto moderno que ha decidido construir una sala de estar según las proporciones de 5:8 le da como dimensiones efectivas 5,70 m. por 9,20 m—. La *proportio*, por tanto, no es algo que determine la belleza, sino que simplemente garantiza su realización práctica, y Vitrubio es perfectamente consecuente al caracterizarla como aquello por lo que *symmetria efficitur*, insistiendo al propio tiempo en que la *proportio* debe ser a su vez «acordada a la simetría» («universaeque proportionis ad symmetriam comparatio»). En suma, la *proportio*, mejor traducida por «reducción a igual escala», es un procedimiento de técnica arquitectónica que, desde el punto de vista clásico, ofrece poca importancia para las artes figurativas. Es perfectamente lógico que Vitrubio incluya su examen de las proporciones humanas no en la exposición de la *proportio* sino en la de la *symmetria*, y las exprese, como ya hemos visto, no como múltiplos de un módulo, sino como fracciones de la longitud total del cuerpo. Se interesa por el empleo del módulo (*commodulatio*) sólo en cuanto procedimiento práctico de medida; en cambio, sólo puede imaginarse la «pertinente armonía» de las dimensiones, cuya determinación debe preceder a esta *commodulatio*, en términos de relaciones (expresables en fracciones) que derivan de la articulación orgánica del cuerpo mismo (o del edificio en otro caso). Véase también Kalkmann, *op. cit.*, pág. 9, nota 2: «*Proportio* concierne únicamente a la construcción con la ayuda de un módulo, la *rata pars*. *Symmetria* es un factor adicional: las partes integrantes deben ser bellas y deben acordarse convenientemente las unas a las otras, exigencia que la *proportio* no había aún planteado»; también A. Jolles, *Vitruvius Aesthetic* (Tesis, Friburgo, 1906, págs. 22 y ss.).

²⁰ Existe una notable analogía entre esta descripción y el versículo de Isaías (44,13) en el que la actividad de los «escultores de ídolos» asirio-babilónicos se describe del siguiente modo: «El escultor tallista toma la medida, hace un diseño con el lápiz, trabaja con la gubia, diseña a compás de puntos y le da figura varonil y belleza humana.»

²¹ Hay que advertir que Diodoro habla, a propósito de los griegos, de «συμμετρῶν» («proporción armoniosas»), pero al referirse a los egipcios de «κατασκευῆν» («estructura», «construcción»).

²² Existe aquí un ligero error en cuanto que las partes en que se dividía la figura eran veintidós. No obstante, el principio se ha entendido perfectamente,

en especial el hecho de que para el ápice de la cabeza hay que reservar una pequeña parte (un cuarto) fuera del cuadrículado real. También merece destacarse la perspicacia de Diodoro como historiador del arte, cuando percibe entre el arte egipcio y el arte griego arcaico una afinidad de estilo que permite tratarlos en contraposición al estilo clásico. Véase también el capítulo precedente, en el que se trata del mítico fundador de la escultura griega: τὸν τε ρυθμὸν τῶν ἀρχαίων κατ' Αἴγυπτον ἀνδριάντων τὸν αὐτὸν εἶναι τοῖς ὑπὸ Διόδορου κατασκευασθεῖσι παρὰ τοῖς Ἑλλήσι.

²³ Hay que discrepar, pues, de Jolles, *op. cit.*, págs. 91 y ss., cuando relaciona el texto aquí citado con una dicotomía que supone existente dentro del propio arte griego clásico, dicotomía que caracteriza como oposición entre una concepción «simétrica» y una concepción «eurítmica» del arte, y esta última, no la primera, se fundaría por lo que él afirma en la «κατὰ τὴν ὄρασιν φαντασία». El relato de Diodoro sobre Telekles y Teodoros no se refiere de ningún modo al concepto de συμμετρία de hecho, utiliza la expresión συμμετρία refiriéndose propiamente a aquel estilo clásico (más moderno con relación a Telekles y Teodoros) que, según Jolles, correspondería a una concepción del arte no «simétrica», sino «eurítmica».

²⁴ Como hizo Wahnemann en su traducción de Diodoro (1869). Tal interpretación fue correctamente rechazada por Kalkmann (*op. cit.*, pág. 38, nota), como en desacuerdo con el concepto mismo de «simetría», concepto que de por sí implica que la obra de arte no sea configurada sólo «a ojo», sino basándose en determinadas normas de medida.

²⁵ Suponer, como hace Kalkmann, que Diodoro pensó aquí tan sólo en las *temperaturae* «eurítmicas», me parece fruto de una lectura demasiado restrictiva.

²⁶ Por consiguiente, L. B. Alberti, quien, por extraño que ello sea, menciona también la posibilidad de ejecutar una estatua en dos partes y en dos lugares diferentes (*Leone Battista Alberti's kleinere kunsttheoretische Schriften*, ed. H. Janitschek, *Quellenschriften für Kunstgeschichte*, XI, Viena, 1877, pág. 199), considera tal posibilidad sólo en el caso de que se trate de producir la réplica exacta de una estatua preexistente. No lo hace para ilustrar un procedimiento de labor creativa, sino para subrayar la precisión del procedimiento traspositivo por el mismo ideado.

²⁷ En la alta Edad Media, incluso las formas de luces y sombras tienden a resolverse en elementos puramente lineales.

²⁸ En sí mismo es esto característico de la mentalidad de la época. Desde el punto de vista clásico, los valores métricos del rostro, del pie, del codo, de la mano, del dedo presentaban idéntico interés; ahora, por el contrario, el rostro, asiento de la expresión espiritual, se toma como unidad de medida «a causa de su importancia, belleza y divisibilidad», como diría Averlino Filarete a mediados del siglo xv; cf. *Antonio Averlino Filarete's Traktat über die Baukunst*, ed. W. von Oettingen (*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, nueva serie, III), Viena, 1890, pág. 54.

²⁹ *Das Handbuch der Malerei vom Berge Athos*, ed. Godehard Schäfer, 1855, pág. 82. En el comentario magistral de Julius von Schlosser sobre los *Commentarii* de Ghiberti (*Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten*, Berlin, 1912, II, pág. 35) se encuentra la afirmación (que el propio Schlosser acompaña con un signo de inte-

rrogación) de que el canon del Monte Athos prescribe la «altura del pie» como igual a una unidad entera. Trátase de una ligera inexactitud debida a una confusión con la longitud del pie «del tobillo a los dedos del mismo», longitud que, igual que en Cennini, se reduce a una unidad. La altura del pie, verosíblemente también en esto de acuerdo con Cennini, es expresamente dada como igual a una «longitud de nariz» (o sea 1/3 de unidad); con el cuello y la coronilla (cada uno equivalente a 1/3 de unidad), proporciona la última unidad que faltaba para que la longitud total del cuerpo fuera igual a nueve longitudes del rostro.

El valor documental de las indicaciones contenidas en el *Manual del pintor del Monte Athos* no ha sido, a mi juicio, adecuadamente estimado en los estudios recientes. Aunque la edición que nos ha llegado sea de fecha tardía y (como señalan determinadas expresiones, como τὸ νατουράλε) revele el influjo de fuentes italianas, gran parte del contenido principal de este documento parece remontarse a las prácticas de la alta Edad Media. Que esto es cierto en el capítulo relativo a las proporciones, lo demuestra el hecho de que las dimensiones fijadas en el canon del Monte Athos pueden ser confirmadas con obras bizantinas y bizantinizantes realizadas en los siglos XII y XIII e incluso en fecha más temprana (cf. más abajo). Esto se aplica también a los preceptos que no pueden hacerse remontar hasta la Antigüedad clásica: así, por ejemplo, la división de la figura entera en nueve cabezas (según Vitrubio, 10); la afirmación de que la parte superior de la cabeza sea igual a la longitud de la nariz o a 1/27 de la altura total (según Vitrubio, 1/40), y la atribución de sólo el valor de 1/9 a la longitud del pie (1/6, según Vitrubio). Así, aun cuando las proporciones de Cennini están conformes con el canon del Monte Athos en todos estos puntos, no hay que inferir de ello que el canon del Monte Athos dependa de fuentes italianas, sino más bien que una tradición bizantina sobrevive en Cennini.

Por otra parte, no se niega que el *Manual del pintor* haya asimilado muchos elementos recientes, occidentales. En las prescripciones para ilustrar el capítulo XII del *Apocalipsis*, por ejemplo, se recomienda al artista que represente al «Niño conducido al cielo por dos ángeles en un paño» (ed. Schäfer, pág. 251), y esto, por lo que conozco, es una innovación de Durero, que aparece por vez primera en su xilografía B. 71. [Más tarde, L. H. Heydenreich, «Der Apokalypsenzyklus im Athosgebiet und seine Beziehungen zur deutschen Bibelillustration», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, VIII, 1939, págs. 1 y ss., ha podido probar que el *Apocalipsis* de Durero fue conocido por los artistas bizantinos a través de las xilografías de Holbein para el Nuevo Testamento publicado en Basilea (Wolff) en 1523].

³⁰ Los cánones aquí mencionados de comienzos del Renacimiento son citados en extractos por Schlosser, *op. cit.* Me gustaría añadir las indicaciones no tan conocidas de Francesco di Giorgio Martini en el *Trattato di architettura civile e militare* (ed. C. Saluzzo, Turín, 1841, I, págs. 229 y ss.), que poseen un gran interés por cuanto atestiguan todavía una marcada tendencia a la esquematización planimétrica. Para el período más tardío podrían citarse, entre otros, los nombres de Mario Equicola, Giorgio Vasari, Raffaele Borghini y Daniele Barbaro. Este último autor (*La pratica della prospettiva*, Venecia, 1569, págs. 179 y ss.) transmite, junto con el de Vitrubio, un canon «de su propia invención», que no difiere, sin

embargo, del tipo bien conocido de nueve *teste* sino en que $1/3$ de una *testa* (una longitud de nariz) se eleva al rango de módulo, designado como *pollice* (pulgar). Luego el ápice de la cabeza es igual a un pulgar, la altura del cuello y del pie a $1\ 1/2$ pulgares cada uno. Por tanto, la suma total final viene a ser de $9\ 1/2$ *teste*; las otras 8 *teste* que quedan se reparten del modo acostumbrado.

³¹ Schlosser, *op. cit.*, pág. 35, nota. El tercio suplementario se asigna a la rodilla, por lo cual este canon pseudo-varrónico parece en cierto modo análogo a la distribución de las proporciones de Ghiberti: Ghiberti fija la longitud del muslo, incluida la rodilla, en $2\ 1/2$ unidades, y sin la rodilla, en $2\ 1/6$, de manera que también aquí queda $1/3$ de unidad para la rodilla en sí.

³² Kalkmann, *op. cit.*, pág. 11.

³³ F. Dieterici, *Die Propädeutik der Araber*, Leipzig, 1865, págs. 135 y ss. Aquí, no obstante, no es la altura de la cabeza la que se toma como unidad, sino el palmo (de la mano), que es equivalente a $4/5$ de la altura de la cabeza.

³⁴ Según lo que amablemente me comunica el profesor Helmut Ritter, hasta la fecha no se ha localizado en las fuentes árabes ninguna indicación relativa a las proporciones del cuerpo humano. Sin embargo, si nos han llegado instrucciones sobre la manera de proporcionar las letras; y también éstas se basan en un sistema modular más que en el principio de las fracciones comunes.

³⁵ M. Simon, *Geschichte der Mathematik im Altertum in Verbindung mit antiker Kulturgeschichte*, Berlín, 1909, págs. 348 y 357.

³⁶ El recién nacido es el ser sobre el que el poder de las fuerzas que rigen el universo, en especial el influjo de los astros, se ejerce de modo más directo y exclusivo que sobre el adulto, condicionado por muchos otros factores.

³⁷ Una vez establecido, el canon podía ser provechosamente aplicado tanto a figuras sentadas como a figuras en pie (fig. 19). En este ejemplo, las «longitudes del rostro» no son calculadas hasta el nacimiento de los cabellos, sino hasta la orilla del velo que cubre la cabeza: para un estilo básicamente no naturalista, la apariencia gráfica tiene mayor importancia que los datos anatómicos. Como lo exige el canon, esta longitud del rostro determina automáticamente la longitud de la mano.

³⁸ Además, la pupila de los ojos acostumbra a estar situada a media distancia entre la raíz de la nariz y la periferia del primer círculo, y la boca divide el espacio entre el primer y el segundo círculo en la relación de 1:1, o de 1:2 en el canon del Monte Athos.

³⁹ En la pintura bizantina, incluso esta costumbre de determinar el contorno de la cabeza con el compás se ha mantenido hasta fecha reciente; véase Didron, *op. cit.*, pág. 83, nota.

⁴⁰ Numerosos ejemplos, p. ej. en P. Clemen, *Die romanische Wandmalerei in den Rheinlanden*, Düsseldorf, 1916, *passim*.

⁴¹ Véase, p. ej., P. Buberl, «Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg». *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentral-Kommission...*, III, 1909, págs. 25 y ss., figs. 61 y 63. Para reproducciones mejores, véase H. Tietze, *Die*

Denkmale des Stiftes Nonnberg in Salzburg (*Oesterreichische Kunsttopographie*, VII), Viena, 1911. Por cuanto yo conozco, Buberl fue el primero en observar la existencia de un sistema de construcción en la época anterior al gótico. [Véase ahora el artículo de K. M. Swoboda citado en pág. 11].

⁴² Véase, por ej., *Album de Villard de Honnecourt*, edición autorizada de la Bibliothèque Nationale, lám. XXXII (marcado influjo bizantino aun en el estilo).

⁴³ Véanse, por ej., las cabezas de Pietro Cavallini en S. Cecilia in Trastevere, bien reproducidas en F. Hermanin, *Le Galerie nazionali d'Italia*, Roma, 1902, V, en especial la lám. II.

⁴⁴ Incluidas las vidrieras: véanse, por ej., las vidrieras de los Apóstoles en el coro occidental de la catedral de Naumburg.

⁴⁵ Véase, por ej., el esmalte reproducido en O. Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, Berlín-Neubabelsberg, 1924, II, pág. 602, así como numerosos marfiles.

⁴⁶ Véase especialmente A. Haseloff, *Eine thüringisch-sächsische Malerschule des 13. Jahrhunderts*, Estrasburgo, 1897, en particular figs. 18, 44, 66, 93, 94.

⁴⁷ Este esquema (que se presenta también en forma abreviada, con sólo los contornos de la cabeza determinados con el compás, pero no los rasgos del rostro) fue ocasionalmente modificado con el fin de evitar la elevación «antinatural» del cráneo; la relación entre los radios de los tres círculos ya no es 1:2:3, sino 1:1 $1/2$:2 $1/2$. Así, la altura del cráneo se reduce a una unidad y la boca no se sitúa ya en el intervalo entre el primero y el segundo círculo, sino sobre el segundo círculo mismo. Tal es el caso de las pinturas murales de la iglesia del convento del Nonnberg en Salzburgo (cf. nota 41 y fig. 21), o, entre otros ejemplos, el de los retratos de los Apóstoles de finales del románico en la galería meridional del coro occidental (de San Pedro) de la catedral de Bamberg (y en este caso de modo particularmente claro debido a las malas condiciones de la pintura).

⁴⁸ Así se advierte, p. ej., en la cabeza de la Madonna Rucellai de Santa Maria Novella, pero no en la de la Madonna de la Academia, obra de Giotto.

⁴⁹ Las cabezas de la Madonna están casi siempre inclinadas hacia la derecha del observador.

⁵⁰ Se puede mostrar que este esquema, en forma algo rudimentaria, fue empleado en una cabeza románica en Santa María del Capitolio en Colonia (Clemen, *op. cit.*, lám. XVII): el círculo que define el contorno de la cabeza puede verse claramente, si bien el artista no lo ha seguido estrictamente en la ejecución.

⁵¹ En el primer caso, D (el punto medio de AC) designa el ángulo interior del ojo izquierdo, en el segundo su pupila; I (el punto medio de AD) designa, en el primer caso, la pupila del ojo derecho, y en el segundo, su ángulo interior. Así, en los dos casos, es sugerido un «escorzo» por el hecho de que cantidades técnicamente iguales «significan» un valor más grande del lado alejado del observador que del lado vuelto hacia éste.

⁵² Se crea así una falsa impresión cuando, al tratar de estas figuras de Villard, B. Haendke, «Dürers Selbstbildnisse und konstruierte Figuren», *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, V, 1912, pág. 185 y ss. (pág. 188) habla de «construcción proporcional de la figura entera, de ocho rostros».

⁵³ La significación mágica de la estrella de cinco puntas no ha desempeñado ciertamente un papel más importante en la *pourtraicture* de Villard que las significaciones místicas o cosmológicas de las medidas numéricas en el canon bizantino de las proporciones humanas.

⁵⁴ Similares «ayudas para el dibujo» sobreviven, incidentalmente, en la práctica de los talleres hasta los tiempos modernos; véase, por ej., J. Meder, *Die Handzeichnung*, Viena, 1919, pág. 254, donde esta costumbre se califica correctamente de «medieval». Puede observarse incluso en Miguel Ángel: véase el dibujo reproducido en K. Frey, *Die Handzeichnungen Michelagniolos Buonarroti*, Berlín, 1909-1911, núm. 290. Una supervivencia más completa de la «*pourtraicture*» de Villard de Honnecourt se da en un manuscrito francés de mediados del siglo XVI (Washington, D. C., en la Biblioteca del Congreso, Department of Arts, MS. 1) en el que animales y figuras humanas de todas las especies son esquematizados fielmente a la manera de Villard, salvo en el hecho de que, de acuerdo con la época, el método planimétrico del siglo XIII se asocia en ciertos casos con la aproximación estereométrica de los teóricos del Renacimiento. [Véase ahora Panofsky, *Codex Huygens*, (citado en pág. 10), pág. 119, figs. 97-99.]

⁵⁵ Incluso las figuras humanas, representadas sentadas o en otras posiciones menos corrientes, se obtienen ocasionalmente combinando triángulos, etc. Véase, por ej., Villard, lám. XLII.

⁵⁶ Particularmente llamativa es la altura del cráneo, que como en el canon del Monte Athos es igual a una longitud de nariz. El que también uno de los 26 tipos de Durero muestre un cráneo elevado en una longitud de nariz no debe interpretarse como prueba de una relación efectiva (como hace V. Mortet, «La mesure de la figure humaine et le canon des proportions d'après les dessins de Villard de Honnecourt, d'Albert Dürer y de Léonard de Vinci», en *Mélanges offerts à M. Emile Chatelain*, París, 1910, págs. 367 y ss.).

⁵⁷ La única diferencia consiste en una relativa ampliación del globo ocular.

⁵⁸ Ni siquiera aquí debe sobreestimarse esta importancia práctica. Las figuras construidas con precisión son, en su conjunto, una minoría frente a los dibujos realizados a mano alzada, e incluso cuando los artistas se preocupaban de construir las líneas directrices, frecuentemente se apartaban de ellas durante la ejecución (cf., p. ej., la fig. 20 o la figura de Santa María del Capitolio citada en la nota 50).

⁵⁹ La indicación bastante frecuente de una vertical central que, por así decirlo, soporta la figura, no puede considerarse como una ayuda para la construcción ni como recurso para determinar las proporciones.

⁶⁰ Pater Ildefons Herwegen, «Ein mittelalterlicher Kanon des menschlichen Körpers», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXII, 1909, págs. 445 y ss. Cf. también la Crónica de St. Trond (G. Weise, en *Zeitschrift für Geschichte der Architektur*, IV, 1910-11, pág. 126). Apenas hay duda de que una investigación más profunda de las fuentes revelaría otros muchos casos en Occidente.

⁶¹ Cf. una vez más la frase de Villard: «manière pour légèrement ouvrier». Es característico de la teoría medieval de las proporciones el hecho de que el *Manual del pintor del Monte Athos* proporcione una indicación específica de en qué

medida una figura vestida debe ser más ancha que una desnuda («debe añadirse 1/2 unidad para el ropaje»).

⁶² Que en el origen haya existido una tal conexión es históricamente plausible (véase anteriormente, págs. 92 y s.). También la sustitución de un tipo de diez cabezas por otro de nueve puede basarse en una mística de los números o en concepciones cosmológicas (¿la teoría de las esferas?) [Véase ahora F. Saxl, citado en pág. 11.]

⁶³ Julius von Schlosser ha demostrado que uno de los primeros exponentes postclásicos de esta doctrina, Ghiberti, la extrajo —quizá a través de un intermediario occidental, véase más adelante— de una fuente árabe, la *Optica* de Alhazen. Mayor interés posee el hecho de que Ghiberti, incluso apoyándose en Alhazen, diera a la idea de proporcionalidad un valor completamente distinto. Alhazen no la considera como el principio fundamental de la belleza; más bien la menciona, por así decirlo, *en passant*. En su notable «excursus» sobre lo que nosotros llamaríamos la estética, enumera no menos de veintiún principios o criterios de la belleza, por cuanto se halla convencido de que no existe ninguna categoría de percepción óptica (color, luz, tamaño, posición, continuidad, etc.) que no pueda actuar, en determinadas condiciones, como criterio estético, y en el contexto de esta larga lista aparece, sin ninguna relación orgánica con las otras «categorías», el elogio de la «relación entre las partes». Ghiberti ha ignorado, pues, todas las demás categorías, y, mostrando un notable instinto de lo clásico, retiene tan sólo el pasaje en el que figura la palabra clave: «proporcionalidad».

La estética de Alhazen no es sólo notable por dividir lo bello en tantos criterios cuantas son las categorías de la experiencia visual, sino, principalmente, por su constante relativismo. La distancia puede llevar a la belleza en cuanto atenúa las imperfecciones y las irregularidades, pero lo mismo puede decirse de la proximidad en cuanto permite apreciar la escrupulosidad del dibujo, etc. (cf., a modo de contraste, el absolutismo de los estoicos [Aëtius, *Stoicorum veterum Fragmenta*, ed. J. ab Armin, Leipzig, II, 1903, pág. 299 y ss.]: «el color más bello es el azul oscuro, «la» forma más bella es la esfera, etc.). En conjunto, el pasaje en cuestión de la *Optica* (que fue transcrito palabra por palabra, sin previa selección, por un autor medieval como Vitelio) merece la atención de los orientalistas, aunque sólo fuera por el simple hecho de que una aproximación tan puramente estética a la belleza resulta ajena a los otros pensadores árabes. Véase, p. ej., Ibn Chaldún (Jaldún), *Prolegomena* (trad. francesa en *Notices et Extraits de la Bibliothèque Impériale*, París, 1862-65, XIX-XX), vol. II, pág. 143: «... y esto [a saber, las proporciones correctas, en un sentido aquí tanto ético como estético] es lo que se indica con el término «bello» y «bueno».

⁶⁴ Vitrubio, explotado e interpretado con tanto celo por los escritores del Renacimiento, no era desconocido en la Edad Media (cf. Schlosser, *op. cit.*, página 33 [y ahora H. Koch, citado en pág. 10]; pero son precisamente las indicaciones específicas que daba sobre las proporciones lo que acostumbraban a desdeñar los autores medievales. Por regla general, sólo transmitieron, además de la división del rostro en tercios, la conocida afirmación acerca de la posibilidad de inscribir la figura humana en un cuadrado y en un círculo (afirmación

o tesis que se prestaba a una interpretación cosmológica). Ninguna tentativa se hizo para comprobar experimentalmente los datos de Vitrubio, ni siquiera con el fin de corregir la evidente corrupción de su texto (ver notas 16 y 83). Ghiberti propuso describir el círculo en torno a la figura no a partir del ombligo, sino a partir de la entrepierna; Cesare Cesariano, *M. Vitrubio Pollione, De Architectura Libri Decem*, Como, 1521, fols. XLIX y I, utilizó la división vitrubiana del rostro en tres partes iguales, cada una de las cuales equivale a 1/30 de la longitud total, para constituir una «red calibrada» que comprendiera la figura entera, etc.

⁶⁵ Cf., p. ej., Pomponio Gaurico, *De sculptura* (ed. por H. Brockhaus, Viena, 1886, págs. 130 y ss.). Más avanzada en tal dirección es una obra publicada en Venecia en 1525: *Francisci Giorgii Veneti de harmonia mundi totius cantica tria*. El autor (el mismo Francesco Giorgi que compuso la célebre relación sobre San Francesco della Vigna en Venecia) deduce de la posibilidad de inscribir la figura humana en un círculo (cuyo centro, como había hecho Ghiberti, traslada a la entrepierna) una correspondencia entre microcosmo y macrocosmo que no sería, según él, nada insólita. Pero establece asimismo una conexión entre las relaciones de altura, anchura y grosor del cuerpo y las dimensiones del Arca de Noé (300:50:30), y muy seriamente establece semejanzas entre ciertas proporciones y los antiguos intervalos musicales, por ej.:

longitud total: longitud menos la cabeza = 9:8 (*tonus*)

longitud del torso: longitud de las piernas = 4:3 (*diatessaron*)

busto (del hoyo de la garganta al ombligo): abdomen = 2:1 (*diapason*), etc.

El autor debe su conocimiento del libro de Francesco Giorgi, que aun cuando escasamente citado en la literatura histórico-artística no carece de importancia por su posible relación con la teoría de las proporciones de Durero, a la que en otro tiempo fuera Biblioteca Warburg de Hamburgo y es hoy el Instituto Warburg de la Universidad de Londres.

⁶⁶ Cf., p. ej., Luca Pacioli, *La divina proportione*, ed. por C. Winterberg (*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, nueva serie, II), Viena, 1889, págs. 130 y ss. Además: Mario Equicola, *Libro di natura d'amore*, citado según la edición de Venecia, 1531, fol. 78 r/v.

⁶⁷ Giovanni Paolo Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, Milán, 1584 (reimpreso en Roma en 1844), libro IV, cap. 3; libro I, cap. 31.

⁶⁸ Así, p. ej., Filarete, *op. cit.*; L. B. Alberti, *De re aedificatoria*, VII, cap. 13; después de él, Giannozzo Manetti (ed. Muratori, *SS. rer. Ital.*, III, segunda parte, pág. 937); Lomazzo, *op. cit.*, Libro I, cap. 30, etcétera. Semejantes correspondencias son de un particular interés cuando vienen acompañadas de un intento de ilustrarlas pictóricamente, como, p. ej., en el «Codex Angelo da Cortina», actualmente en la Stadtbibliothek de Budapest, o por Francesco di Giorgio Martini (tratado citado más arriba, nota 30), volumen de láminas, lám. I.

⁶⁹ Véase Ghiberti, *loc. cit.*, que, por cierto, repite el canon de Vitrubio junto al suyo propio; cf. también Luca Pacioli, *loc. cit.*

⁷⁰ Esto vale asimismo para Pomponio Gaurico, quien, ciertamente bajo el influjo de Leonardo da Vinci, como se observa también en otros aspectos,

suministra una información comparativamente más detallada que los demás autores.

⁷¹ Luca Pacioli, *op. cit.*, págs. 135-36.

⁷² Cesare Cesariano, *op. cit.*, fol. XLVIII.

⁷³ Véase Lomazzo, *op. cit.*, IV, 3. Su identificación de las divinidades paganas con figuras cristianas la anticipó Durero.

⁷⁴ Filarete, *loc. cit.*; cf. también Francesco Giorgi, *op. cit.*, I, págs. 229 y ss., donde un tipo de una altura de nueve cabezas se distingue de otro de siete cabezas.

⁷⁵ Así Federigo Zuccari (cf. Schlosser, *Die Kunstliteratur*, Viena, 1924, págs. 345 y s.)

⁷⁶ Idéntica a este último es, p. ej., la figura «dórica» de Filarete, que, de forma bastante singular, resulta más ágil y fina que la «jónica» y la «corintia».

⁷⁷ Hay que esperar que los estudios de Bramante sobre las proporciones, cuya existencia atestiguan los textos, sean descubiertos algún día.

⁷⁸ Alberti, *op. cit.*, pág. 201. Leonardo (*Leonardo da Vinci, das Buch von der Malerei*, ed. H. Ludwig [*Quellenschriften für Kunstgeschichte*, XV-XVII], Viena, 1881, artículos 109 y 137) incluso admite la validez de la opinión pública general (cf. Platón, *Politicus*, 602b).

⁷⁹ Véase también, p. ej., Dagobert Frey, *Bramantestudien*, I, Viena, 1915, pág. 84.

⁸⁰ Alberti, *op.*, págs. 178 y ss. El término «exempeda» se supone derivado del verbo «ἐξεμπεδοῦν» (observar exactamente); según otros autores el término implicaría, en un griego discutible, la idea de un sistema «de seis pies».

⁸¹ El sistema de Alberti, por otro lado, resultaba en muchos aspectos demasiado intrincado para su uso práctico. En su mayoría, los artistas prefieren recurrir a la unidad de una *testa* dividida en mitades o en tercios (cf. el célebre dibujo de Miguel Angel, Thode 532 (fotografía Braun 116). Según sus propias afirmaciones, Miguel Angel se interesaba, en realidad, no tanto en compilar medidas numéricas como en observar los *atti e gesti*.

⁸² Alberti, *op. cit.*, págs. 198 y ss.

⁸³ Los extractó y rectificó sus errores (Richter, *The Literary Works of Leonardo da Vinci*, Londres, 1883, núm. 307, lám. XI). El hecho de que Lomazzo utilizara el procedimiento de las fracciones comunes se explica por su directa dependencia de Durero (cf. anteriormente, pág. 105).

⁸⁴ En los estudios de Leonardo coexisten sin distingos ambos tipos (uno correspondiente a las proporciones de Vitrubio, el otro al canon de Cennini y Gaurico): hasta tal punto que es difícil o imposible relacionar una afirmación particular con uno u otro. [Para el sistema, mucho más elaborado, seguido por Leonardo para la determinación de las proporciones del caballo, véase ahora E. Panofsky, *The Codex Huygens and Leonardo da Vinci's Art Theory* (Studies of the Warburg Institute, XIII), Londres, 1940, págs. 51 y ss.]

⁸⁵ Cf. L. Olschki, *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur*,

I, Heidelberg, 1919, págs. 369 y ss. Sin embargo, no estoy de acuerdo con la interpretación general de Obschki sobre Leonardo.

⁸⁶ Cf. E. Panofsky, *Dürer Kunsttheorie*, Berlin, 1915, págs. 105 y ss. El método de «analogías determinantes» fue adoptado por Pomponio Gaurico y, entre otros, por Affricano Colombo, que agregó a su breve obra sobre los planetas (*Natura et inclinazione delle sette Pianeti*) una teoría de las proporciones para uso de pintores y escultores (que en todos los otros aspectos se funda en Vitrubio). La fusión que propone de teorías astrológicas y la teoría de las proporciones es un característico intento de reinterpretar el naturalismo científico de Leonardo según el espíritu del misticismo cosmológico.

⁸⁷ *Trattato della pittura*, artículos 267 y ss. Alberti ya había observado (*op. cit.*, pág. 203) que la anchura y grosor del brazo cambian según su movimiento; pero no había intentado aún determinar la magnitud de esos cambios en términos numéricos. [Sobre la teoría del movimiento circular de Leonardo, véase ahora Panofsky, *The Codex Huygens*, págs. 23 y ss., 122 y ss., figs. 7-13.]

⁸⁸ Dejando aparte toda consideración estilística, hemos de tener en cuenta que las obras de arte egipcias más importantes no se hicieron para ser vistas: estaban colocadas en tumbas oscuras e inaccesibles, apartadas de la vista de todos.

⁸⁹ En el Renacimiento, incluso las alteraciones «eurítmicas» a que había que someter las medidas en las obras situadas por encima del nivel ocular (o, por ejemplo, sobre superficies abovedadas) se determinaban mediante una construcción geométrica exacta. Véanse las instrucciones de Leonardo para pintar objetos sobre paredes curvas (Richter, *op. cit.*, lám. XXXI; *Trattato*, artículo 130), o las instrucciones de Durero para el trazado a escala de letras que, aunque situadas a distintos niveles, parezcan ser de igual tamaño (*Underweysung der Messung...*, 1525, fol. K 10); el método de Durero, transferido de inscripciones murales a pinturas murales, se repite en Barbaro, *op. cit.*, pág. 23.

⁹⁰ Es esta afinidad estructural, más que la correspondencia fortuita observada por Mortet (cf. anteriormente, nota 56), lo que constituye una relación intrínseca entre Durero y la Edad Media, especialmente Villard de Honnecourt. H. Wölfflin (en *Monatshfte für Kunstwissenschaft*, VIII, 1915, pág. 254) parece, pues, exagerar la cuestión cuando afirma que Mortet había reconocido correctamente la relación existente entre los primeros estudios de Durero sobre las proporciones humanas y la tradición gótica. Cabe mencionar aquí que el doctor Edmund Schilling ha logrado descubrir arcos de círculo, trazados sin compás, en el dibujo de Sebastián L. 190, que el presente autor había declarado perteneciente a la serie de dibujos construidos que se inicia con L. 74/75 (nuestra fig. 26).

⁹¹ «Dann die Bilder döchten so gestrackt, wie sie vorn beschrieben sind, nichts zu brauchen». Cf. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, págs. 81 y ss., en particular págs. 89 y ss. y 111 y ss.

⁹² Es cuestión muy debatida la de cómo pudo Durero conocer la «Exempeda» de Alberti, dado que el *De Statua*, donde se describía, no fue publicado hasta muchos años después de la muerte de aquél. Cabe pensar que la fuente de Durero fuese la *Harmonia mundi totius* de Francesco Giorgi (véase anteriormente,

nota 65); esta obra contiene (fol. C.1) una descripción circunstancial del método de Alberti, que —salvo en una incompreensión terminológica— es bastante exacta y equivale a una cita directa: «Attendendum est ad mensuras, quibus nonnulli microcosmographi metiuntur ipsum humanum corpus. Dividunt enim id per sex pedes... et mensuram unius ex iis pedibus hexipedam [!] vocant. Et hanc partiuntur in gradus decem, unde ex sex hexipedis gradus sexaginta resultant, gradum vero quemlibet in decem... minuta». «Hay que prestar atención a las medidas que ciertos microcosmógrafos aplican al propio cuerpo humano. Lo dividen en seis pies... y a la medida de uno de esos pies llaman *exempeda* [!]. Esta medida la dividen en diez partes [gradus, llamados *uniceolae* por Alberti]; de manera que de seis pies resultan sesenta partes, y de cada parte diez unidades mínimas [*minuta*, el auténtico término albertiano]». El propio autor, sin embargo, prefiere una división en 300 más que en 600 *minuta*, a fin de conservar las correspondencias ya mencionadas (nota 65) entre el cuerpo humano y el arca de Noé. La fecha de publicación de la obra de Francesco Giorgi, 1525, concuerda con nuestra hipótesis, pues se puede demostrar (cf. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, pág. 119) que Durero conoció la «Exempeda» entre 1523 y 1528. [Es posible que Agrippa de Nettesheim haya empleado la misma fuente, como quiera que alude al sistema de la «Exempeda» en la edición impresa de su *De occulta philosophia* (publicado en 1531), II, 27, pero no en la versión original de 1509.]

⁹³ Alberto Durero, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nuremberg, 1528, libros I y II.

⁹⁴ *Ibidem*, libro III.

⁹⁵ *Ibidem*, libro IV.

⁹⁶ Alberto Durero, *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit*, Nuremberg, 1525, fol. P.L.v. y ss.

⁹⁷ Durero, *Vier Bücher...*, libro IV, y numerosos dibujos. Me refiero al famoso «sistema cúbico» que, según Lomazzo, se remonta a Foppa, y que más tarde fue retomado y desarrollado por Holbein, Altdorfer, Luca Cambiaso, Erhard Schön y otros (cf. Meder, *op. cit.*, pág. 624, figs. de las págs. 319, 619, 623). Este sistema está relacionado con los dibujos de Durero que representan cabezas cuyas superficies aparecen reducidas a polígonos (ilustradas en Meder, *op. cit.*, pág. 622), procedimiento cuyos orígenes quien esto escribe ha tratado de descubrir en fuentes italianas (*Kunstchronik*, nueva serie, XXVI, 1915, cols. 514 y ss.), y respecto al cual Meder (pág. 564, fig. 267) ha presentado una analogía más concluyente.

⁹⁸ De otra manera, que tampoco es ya planimétrica, la figura en movimiento se esquematiza en una serie de dibujos, atribuidos a Erhard Schön, de los cuales damos un ejemplo en la il. 9 (hay también reproducciones en Fr. W. Ghillany, *Index rarissimorum aliquot librorum, quos habet bibliotheca publica Noribergensis*, 1846, pág. 15). Sobre el método seguido en estos dibujos, cf. la ilustración del *Trattato* de Leonardo, artículo 173.

⁹⁹ H. Lautensack, *Des Circkels und Richtscheits, auch der Perspective und Proportion der Menschen und Rosse kurtze doch gründliche Underweysung*, Nuremberg, 1564.

¹⁰⁰ H. S. Beham, *Dies Büchlein zeyget an... ein Mass oder Proportion des Ross*, Nuremberg, 1528; *idem*, *Kunst und Lere Büchlein...*, Francfort, 1546 (y con frecuencia a partir de entonces); cf. también sus grabados, págs. 219-221.

¹⁰¹ E. Schön, *Underweysung der Proportion und Stellung der Possen*, Nuremberg, 1542 (edición facsimil. ed. por L. Baer, Francfort, 1920).

¹⁰² J. van der Heyden, *Reissbüchlein...*, Estrasburgo, 1634.

¹⁰³ J. G. Bergmüller, *Anthropometria oder Statur des Menschen*, Augsburg, 1723.

¹⁰⁴ G. Schadow, *Polyklet oder von den Massen der Menschen*, Berlin, 1834 (11.^a ed., Berlin, 1909).

¹⁰⁵ A. Zeising, *Neue Lehre von den Proportionen des Körpers*, Leipzig, 1854; *idem*, *Aesthetische Forschungen*, Francfort, 1855.

¹⁰⁶ Me refiero a la muy seria restauración de la doctrina de la «variación geométrica» de Durero (*Vier Bücher...*, libro III) en el famoso libro de D'Arcy W. Thompson *On Growth and Form*, publicado por primera vez en 1917.

¹⁰⁷ Al arte norteño lo dicho se aplica en fecha aún anterior (siglos xv y xvi), salvo en el caso de artistas como Durero y sus seguidores, que cayeron bajo el hechizo de las tendencias clásicas.

¹⁰⁸ Cf. la afirmación de Miguel Ángel a que se aludía en la nota 81. Dentro incluso de la literatura teórica sobre el arte, que, en cuanto tal, necesariamente gravita hacia el clasicismo «objetivista», se observa en ciertos lugares y en ciertas épocas una disminución del interés por la teoría científica de las proporciones. Vincenzo Danti, el epigono de Miguel Ángel, proyectó una obra (publicada sólo en pequeños fragmentos) que, pese a su título *Delle perfette proportioni*, no procede matemáticamente, sino que aborda el tema desde un punto de vista anatómico, mimico y patognómico (véase J. von Schlosser, *Die Kunstliteratur*, págs. 343 y ss., 359, 396); y el neerlandés Carel van Mander trató el problema de las proporciones con extraordinaria indiferencia (véase Schlosser, *ibid.*). [Cf. asimismo E. Panofsky, *Idea* (Studien der Bibliothek Warburg, V), Leipzig y Berlín, 1924, págs. 41 y ss.; en la traducción italiana, Florencia, 1952, págs. 57 y ss.] Tanto más sorprendente es que Rembrandt, quien desde luego no tenía ningún especial interés por la teoría de las proporciones, dibujara en una ocasión un vitrubiano hombre-en-un-cuadrado; pero le «disfrazó» tan bien que no se le ha reconocido como tal: como oriental, dibujado del natural y ataviado con turbante y larga túnica, cuya postura es más descuidada que rígida, y con la cabeza ligeramente ladeada. Si no fuera por el cuadrado y las líneas cruzadas que dividen el torso, el dibujo (C. Hofstede de Groot, *Die Handzeichnungen Rembrandts*, Haarlem, 1906, núm. 631) pasaría por ser un estudio de traje del natural, y los brazos extendidos se interpretarían como ademán expresivo.

¹⁰⁹ Goethe, carta a Meyer del 13 de marzo de 1791 (edición de Weimar, IV, 9, pág. 248).

Capítulo 3

El abad Suger de Saint-Denis

Muy raras veces (en realidad, casi nunca) ha experimentado un gran mecenas de las artes la comezón de componer por escrito una relación retrospectiva de las intenciones que lo inspiraron y de los resultados obtenidos. Muchos han sido los hombres de acción, desde los Césares hasta los médicos rurales, que nos han transmitido sus hechos y sus propias experiencias a sabiendas de que no alcanzarían la merecida fama si no era a través de la escritura. También los hombres de expresión, desde los poetas y escritores hasta los pintores y escultores (ya elevada a la categoría de arte la labor artística por el Renacimiento), habían recurrido a la autobiografía y a la autointerpretación siempre que temieron que sus obras solas, en cuanto productos singulares y cristalizados de un continuo proceso de creación, no fueran capaces de transmitir un mensaje vívido y unificado a la posteridad. No sucedió lo mismo con el mecenas, con el individuo cuyo prestigio e iniciativa hizo nacer las obras de otros hombres: el príncipe de la Iglesia, el gobernante, el aristócrata y el plutócrata. Desde este punto de vista, la obra de arte debería ensalzar al mecenas, y no el mecenas a la obra de arte. Los Adrianos y los Maximilianos, los Leones y los Julios, los Jean de Berry y los Lorenzo de Médicis decidieron lo que deseaban, escogieron a los artistas, se inmiscuyeron en la concepción de la obra, aprobaron o bien censuraron la ejecución de la misma y pagaron —o bien no pagaron— las cuentas. No obstante, encomendaron a los funcionarios o secretarios de su corte la misión de redactar los inventarios, y a sus historiógrafos, poetas y humanistas la de componer las descripciones, los panegíricos y las exégesis.

Se requería una particular concatenación de circunstancias y una combinación singular de cualidades personales para que cobraran existencia los documentos legados por Suger, abad de Saint-Denis, y conservados por la gracia de los años.

I. Como cabeza visible y reorganizador de una abadía que por su relieve político y por su riqueza territorial superaba a numerosos obispados, como regente de Francia durante la Segunda Cruzada, y en cuanto «fiel consejero y amigo» de dos reyes de Francia en un período en el que la Corona comenzaba a ver restablecida su potestad después de una dilatada etapa de debilidad, Suger (nacido en 1081 y abad de Saint-Denis desde 1122 hasta su muerte, acaecida en 1151) es una figura sobresaliente de la historia de Francia. No sin razón se le ha llamado el padre de la monarquía francesa que había de culminar con el régimen de Luis XIV. Combinando la sagacidad de un gran hombre de negocios con un sentido natural de la equidad y una personal rectitud (*fidelitas*) que le reconocieron incluso quienes no lo amaban, conciliador y enemigo de toda violencia, aunque nunca vacilante ni carente de valor personal, incansablemente activo y muy diestro en el arte de esperar la ocasión oportuna, con la preocupación del detalle y capaz también de ver las cosas en perspectiva, puso todas estas cualidades contradictorias al servicio de dos ambiciones: fortalecer el poderío de la Corona de Francia y engrandecer la abadía de Saint-Denis.

Estas ambiciones no estaban reñidas en Suger. Por el contrario, se le presentaban como aspectos de un único ideal, que él estimaba de acuerdo tanto con la ley natural como con la voluntad divina. Pues estaba convencido de tres verdades principales. Primera, que un rey, y más singularmente el rey de Francia, era un «vicario de Dios», «que llevaba la imagen de Dios en su persona y le infundía vida», pero este hecho, lejos de implicar que el rey no se podía equivocar, traía consigo el postulado de que el rey no debe equivocarse («deshonra a un rey quebrantar la ley, pues el rey y la ley —*rex et lex*— son los receptáculos del mismo supremo poder de gobierno»). Segunda, que todo rey de Francia, pero muy especialmente el muy amado señor de Suger, Luis el Gordo, que en su coronación en 1108 se había despojado de la espada secular

y había ceñido la espada espiritual «para defensa de la Iglesia y del pobre», poseía a la vez el derecho y el deber sagrado de sojuzgar a todas las fuerzas que condujeran a luchas internas y se opusieran a su autoridad central. Tercera, que esta autoridad central, y por tanto, la unidad de la nación, estaban simbolizadas, incluso encarnadas, en la abadía de Saint-Denis, que albergaba las reliquias del «Apóstol de las Galias», el «particular y, después de Dios, único protector del reino».

Fundada por el rey Dagoberto en honor de san Dionisio y sus legendarios compañeros, santos Rústico y Eleuterio (usualmente mencionados por Suger como «los Santos Mártires» o «nuestros Santos Patronos»), Saint-Denis había sido la abadía «real» durante muchos siglos. «Como por derecho natural» albergaba las sepulturas de los reyes franceses; Carlos el Calvo y Hugo Capeto, el fundador de la dinastía reinante, habían sido sus abades titulares, y muchos príncipes de la sangre recibieron en ella su primera educación (fue, en efecto, en la escuela de St.-Denis-de-l'Estrée donde Suger, siendo un niño, forjó su permanente amistad con el futuro Luis el Gordo). En 1127 san Bernardo resumió con bastante exactitud la situación al escribir: «Este lugar ha gozado de especial preeminencia y de dignidad real ya desde antiguo. Solía destinarse a las cuestiones legales de la corte y a las huestes del rey. Sin vacilaciones ni engaños, aquí se ha dado al César lo que es del César, pero no se ha dado con igual fidelidad a Dios lo que es de Dios.»

En esta tan citada epístola, escrita en el sexto año del abadiato de Suger, el abad de Claraaval felicita a su más mundano *confrère* por haber «reformado» tan satisfactoriamente la abadía de Saint-Denis. Sin embargo, esta «reforma», lejos de menoscabar la importancia política de la abadía, le proporcionó una independencia, un prestigio y una prosperidad que le permitieron a Suger estrechar y formalizar sus tradicionales lazos con la Corona. Con reforma o sin ella, no dejó nunca de promover los intereses de Saint-Denis y de la Casa Real de Francia con la misma ingenua convicción (en su caso no del todo injustificada) de que coincidían con los de la nación y con la voluntad divina, igual que un moderno magnate del petróleo o del acero que estimulara una legislación favorable a su compañía y a su banca considerándolo beneficioso para el

bienestar de su país y el progreso de la humanidad*. Para Suger, los amigos de la Corona eran y seguían siendo los «partidarios de Dios y de Saint-Denis», así como un enemigo de Saint-Denis era y seguía siendo un «hombre sin respeto por el rey de los francos ni por el Rey del Universo».

Por naturaleza amante de la paz, Suger intentó alcanzar sus fines, siempre que fuera posible, por medio de la negociación y de las transacciones financieras, con preferencia al empleo de las armas. Desde el inicio de su carrera había trabajado incansablemente en favor de una mejora de las relaciones existentes entre la Corona de Francia y la Santa Sede, que habían sido algo más que tirantes durante el reinado de Felipe I, progenitor y antecesor de Luis el Gordo. Mucho antes de ser nombrado abad, se habían encomendado a Suger delicadas misiones en Roma: en el curso de una de estas embajadas recibió la nueva de su elección. Bajo su hábil gobierno, las relaciones entre la Corona y la Curia evolucionaron hasta cristalizar en una firme alianza que no sólo consolidó la posición interior del monarca, sino que también neutralizó a su enemigo exterior más peligroso, el emperador germano Enrique V.

Ningún trámite diplomático pudo impedir una serie de conflictos bélicos con el otro gran enemigo del rey Luis, el soberbio y brillante Enrique I Beauclerc de Inglaterra. Hijo de Guillermo el Conquistador, Enrique se negaba naturalmente a renunciar a su herencia continental, el ducado de Normandía, en tanto que Luis, con la misma razón, pretendía transferirlo a sus vasallos menos poderosos y más seguros, es decir, a los condes de Flandes. No obstante, Suger (que sentía verdadera admiración por el genio militar y administrativo de Enrique) logró milagrosamente ganar y conservar su confianza y amistad personal. Una y otra vez actuó como intermediario entre éste y Luis el Gordo, y es en relación con esto que el monje Willelmus de St.-Denis, protegido y devoto biógrafo de Suger (relegado al priorato de St.-Denis-en-Vaux apenas fallecido su protector), produjo una de esas fórmulas felices que se

* [Esta frase fue escrita casi diez años antes de que un conocido industrial norteamericano, en vísperas de su transformación en estadista, declarase: «Lo que es bueno para la General Motors es bueno para los Estados Unidos».]

deben a veces a la devoción de las gentes sencillas más que a la perspicacia crítica: «¿No fue el mismo Enrique, el rey poderoso de Inglaterra —escribe—, quien se enorgulleció de la amistad de este hombre y se complació en su trato? ¿No lo eligió éste como intermediario con Luis, rey de Francia, y como vínculo de la paz?»

Mediator et pacis vinculum: estas cuatro palabras encierran casi todo lo que pueda decirse de los intentos de Suger en cuanto hombre de estado, tanto respecto a la política exterior como a la política interior. Teobaldo IV (el Grande) de Blois, sobrino de Enrique I de Inglaterra, tomó generalmente el partido de su tío. Pero también con él mantuvo Suger excelentes relaciones y consiguió al fin asentar una paz duradera entre este último y el rey de Francia, que entonces era Luis VII, sucesor de su padre en 1137. El hijo de Teobaldo, Enrique, habría de convertirse en uno de los más fieles servidores del joven monarca. Cuando Luis VII, caballeroso y temperamental, se enemistó con su canciller, Algrin, fue Suger quien consiguió que se reconciliaran. Cuando Godofredo de Anjou y Normandía, segundo marido de la única hija de Enrique Beauclerc, amenazó con la guerra, fue Suger quien lo disuadió. Cuando Luis VII halló justas razones para querer separarse de su bella esposa, Leonor de Aquitania, fue Suger quien en vida logró evitar lo peor, de suerte que la ruptura, políticamente desastrosa, no se consumó hasta 1152.

No es obra del azar que las dos mayores victorias de la vida pública de Suger fueran incruentas. La primera consistió en frustrar un golpe de estado maquinado por el hermano de Luis VII, Roberto de Dreux, que Suger, regente entonces, ya a los 68 años de edad, «sofocó en nombre de la justicia y con la seguridad de un león». La segunda victoria, más considerable aún, consistió en hacer fracasar una invasión planeada por Enrique V, emperador de Alemania. Sintiendo lo bastante fuerte tras el Concordato de Worms, había dispuesto un poderoso ataque, pero se vio obligado a retirarse ante una «Francia cuyas fuerzas se habían unificado». Por una vez, todos los vasallos del rey, aun los más potentes y recalcitrantes, abandonaron sus conflictos y agravios y obedecieron a la llamada de Francia (*ajuracio Franciae*): fue éste un éxito no sólo de la política general de Suger, sino también de su delicado cargo.

Mientras las huestes se congregaban, se depositaron las reliquias de san Dionisio y sus compañeros en el altar mayor de la abadía, para ser más tarde devueltas a la cripta «en hombros del propio rey». Día y noche rezaron los monjes. Y Luis el Gordo aceptó de manos de Suger el estandarte de Saint-Denis, «invitando a toda Francia a seguirlo», y así fue proclamado el rey de Francia vasallo de la abadía, uno de cuyos dominios, Le Vexin, tenía enfeudado. Poco después de la muerte del rey Luis se convirtió el estandarte en la famosa «Oriflamme» que cerca de tres siglos debía permanecer como el símbolo visible de la unidad nacional.

Sólo en una ocasión aconsejó Suger y aun preconizó insistentemente el empleo de la fuerza contra sus paisanos: fue cuando los «rebeldes» pretendieron violar lo que Luis el Gordo había prometido proteger, es decir, los derechos de la Iglesia y el pobre. Podía Suger considerar con respeto a Enrique Beauclerc y con discreta estimación a Teobaldo de Blois, que se oponían por casi iguales razones al monarca; sin embargo, no tenía límites la aversión y el desprecio que sentía por «serpientes» y «alimañas» tales como Thomas de Marle, Bouchart de Montmorency, Milon de Bray, Matthieu de Beaumont o Hugues du Puiset (muchos de ellos miembros de la pequeña nobleza), que se habían consolidado como tiranos locales o comarcales, atacando a sus leales vecinos, saqueando las poblaciones, oprimiendo a los campesinos y penetrando hasta en los dominios eclesiásticos (incluidos los de Saint-Denis). Contra ellos, Suger aconsejó, a la vez que colaboraba a aplicarlas, las más severas medidas posibles, respaldando a los oprimidos no sólo por razones de justicia y humanidad (aun cuando fuera, por naturaleza, hombre justo y humanitario), sino también porque era lo bastante inteligente para darse cuenta de que un mercader arruinado no podía pagar los tributos, y de que un granjero o un propietario de viñas, sometido constantemente al pillaje y a la extorsión, no tendría finalmente otra solución que la de abandonar sus campos o sus viñas. Cuando Luis VII regresó de Tierra Santa, Suger consiguió restituirle un país pacificado y tan unido como pocas veces lo había estado antes, y lo más milagroso de todo, con un tesoro bien repleto. «Desde entonces en adelante —escribe Willelmus—, el pueblo y el príncipe lo llamaron el Padre de la Patria»; y (con especial referencia a la pérdida de

la Aquitania resultante del divorcio de Luis VII), «no bien hubo sido arrebatado de esta tierra, el cetro del reino sufrió daño por causa de su ausencia».

II. Lo que a Suger sólo le fue dado realizar en parte dentro de los confines del macrocosmo del reino, consiguió realizarlo plenamente dentro del microcosmo de su abadía. Aun si restamos algo de la noble condena de san Bernardo, que comparaba al Saint-Denis anterior a la reforma con una «fragua de Vulcano» y una «sinagoga de Satanás», y si descontamos un tanto de las amargas invectivas del pobre, descontentadizo Abelardo, que habla de «obscenidades intolerables» y describe al predecesor de Suger, Adam, como «un hombre tanto más corrompido y famoso por su infamia cuanto más por encima de los otros se hallaba en razón de su cargo», no podemos por menos de reconocer aún que las condiciones de Saint-Denis antes de Suger estaban lejos de ser satisfactorias. El propio Suger con gran tacto elude toda acusación personal dirigida contra Adam, «su padre espiritual y adoptivo». Pero nos habla de grandes brechas en los muros, de columnas deterioradas y de torres «que amenazan ruina»; de lámparas y otros accesorios que se caen a pedazos por falta de cuidados; de preciosos marfiles «que se reducen a polvo bajo las arcas del tesoro»; de cálices «perdidos al empeñarlos»; de compromisos incumplidos con príncipes benefactores; de diezmos entregados a legos; de lejanas posesiones no cultivadas adecuadamente o abandonadas por sus arrendadores debido a la opresión ejercida por los nobles y los barones vecinos; y, lo peor de todo, a causa de los continuos litigios con los «alguaciles reales» (*advocati*) que poseían un derecho hereditario sobre determinados ingresos de los dominios de la abadía a cambio de su protección contra los enemigos exteriores (*advocationes*), pero que muchos no eran capaces, o no querían, cumplir sus deberes y aún más a menudo abusaban de sus prerrogativas con impuestos arbitrarios, alistamientos y *corvées*.

Mucho antes de convertirse en cabeza de Saint-Denis, Suger había adquirido un conocimiento de primera mano de estas desgraciadas circunstancias. Después de haber servido como vicario del

abad (*praepositus*) por casi dos años en Berneval-le-Grand en Normandía, donde tuvo ocasión de familiarizarse, quedando vivamente impresionado, con las innovaciones administrativas de Enrique Beauclerc, fue trasladado con el mismo cargo, y a la edad de veintiocho años, a una de las posesiones más preciadas de la abadía, Toury-en-Beauce, no lejos de Chartres. Pero se encontró con que peregrinos y mercaderes la evitaban y con que apenas había campesinos en ella, debido a las vejaciones del que se convertiría en su *bête noire*, Hugues du Puiset: «Los que se habían quedado difícilmente podían vivir bajo la carga de tan nefanda opresión». Después de haberse asegurado el sostén moral de los obispos de Chartres y de Orléans y la ayuda material de los clérigos y feligreses del lugar, requirió la protección del mismo rey y combatió, con gran valor y varia fortuna, hasta que el castillo de Le Puiset sucumbió al último de los tres asedios sufridos en dos años y fue destruido, o al menos puesto fuera de combate, en 1112. El malvado Hugues consiguió mantenerse en sus posesiones por otros diez o quince años, pero parece que dejó su castillo en poder de un preboste y desapareció al fin en Tierra Santa. Suger, sin embargo, comenzó a restaurar el dominio de Toury, redimiéndolo «de la esterilidad hasta la fecundidad», y apenas hubo sido nombrado abad consolidó la situación de una vez por todas. Construyó alojamientos estables, «defendibles», fortificó todo el lugar mediante empalizadas, con un sólido fuerte y una torre nueva sobre la puerta de acceso; arrestó, «cuando apareció en las proximidades con una fuerza armada», al preboste de Hugues, que había comenzado «a desquitarse de sus pasados reveses», y resolvió el problema de la *advocatio* de un modo singularmente personal. La *advocatio* había venido a parar a manos, por herencia, de una muchacha, nieta de un tal Adam de Pithiviers, que no era mucho el bien que podía hacer, y sí mucho el daño que pudiera provocar de casarse con un malvado. Así, pues, se las compuso Suger para «dar a la doncella junto con la *advocatio*» a un apuesto mozo de su propia corte, y ofreció un centenar de libras para que se distribuyeran entre los nuevos esposos y sus padres, que no se hallaban en una situación muy próspera al parecer, quedando así todos contentos: la joven dama encontró una dote y un marido; el joven mozo, una esposa y unos ingresos modestos pero seguros; la familia, una partici-

pación en las cien libras donadas por Suger; «la intranquilidad en el lugar se desvaneció», y los ingresos de la abadía procedentes de Toury aumentaron de veinte a ochenta libras.

Esta historia de una sola propiedad es bien característica de todo el sistema de gobierno seguido por Suger. Ahí donde era necesaria la fuerza, la aplicaba con energía y sin temor por su propia persona; alude a otros diversos casos en que tuvo que recurrir a las armas «en los primeros tiempos de su abadiato». Pero se trata de algo más que de hipocresía profesional (aun cuando no pueda negarse que haya un tanto de esta última) cuando se lamenta de ello; de haber estado en su poder, habría resuelto todos los problemas del mismo modo en que había resuelto el de la nieta de Adam de Pithiviers.

Además de obtener numerosas donaciones y privilegios reales (entre los cuales los más importantes fueron la extensión de la jurisdicción local de la abadía y la concesión de la gran feria anual conocida como la «Foire du Lendit») y de asegurarse beneficios privados de toda especie, Suger se mostró infatigable en el descubrir olvidadas reclamaciones de tierras y de derechos feudales. «En la época dócil de mi juventud —escribe él mismo—, acostumbraba a manosear los documentos de nuestras propiedades en la biblioteca y a consultar los diplomas de nuestras inmunidades considerando la deshonestidad de muchos calumniadores». No dudó en impulsar reclamaciones de este género en nombre de los santos mártires, pero parece haberlo hecho generalmente «sin trapacerías» (*non aliquo malo ingenio*), con la única posible excepción del desahucio de las monjas del convento de Argenteuil. Tal providencia fue solicitada no sólo sobre la base de razones legales, sino también morales (lo que proyecta ciertas dudas sobre la validez de las primeras), e incluso ha llegado a sospecharse que Suger haya sido influido por el hecho de que la Eloisa de Abelardo fuera la priora de Argenteuil. Es cierto, no obstante, que las reclamaciones de Saint-Denis fueron sustentadas por un sínodo en el cual se encontraba presente un defensor tan decidido de los derechos de Abelardo como Geoffroy de Lèves, obispo de Chartres; y por lo que sabemos de Suger cabe dudar que haya recordado el viejo escándalo en relación con el caso.

En todos los otros casos conocidos, Suger parece haber actuado

con una absoluta buena fe. Se adquirieron nuevos bienes y se arrendaron a buen precio. Fastidiosos aunque legítimos créditos pasivos fueron abolidos pagando a los beneficiarios de los títulos, aunque se tratara de judíos. A los *advocati* indeseables se les brindó una oportunidad de renunciar a sus privilegios a cambio de una compensación que podía acordarse directamente o fijarse a través del procedimiento canónico. Apenas restablecida la seguridad física y legal, Suger se embarcó en un programa de reconstrucción y de reivindicación que, como en Toury, resultó positivo tanto para el bienestar de los arrendatarios como para las finanzas de la abadía. Los edificios y los útiles echados a perder fueron reemplazados y se hicieron otros nuevos. Se adoptaron medidas contra las talas precipitadas. Nuevos arrendatarios se establecieron en muchos lugares con el fin de transformar en trigales y en viñas tierras que hasta entonces habían permanecido yermas. Las obligaciones de los arrendatarios fueron concienzudamente revisadas distinguiendo con escrúpulo entre la legítima «costumbre» y la «exacción» arbitraria, y teniendo también en cuenta las necesidades y capacidades de los individuos. Y todo esto se realizó bajo la supervisión personal de Suger, quien, aun con todos sus compromisos como «príncipe de la Iglesia y del reino», se movía por sus dominios como un torbellino, fijando los planes para nuevas instalaciones, indicando los lugares más aptos para campos y viñas, ocupándose de hasta el mínimo detalle y aprovechando toda ocasión favorable. De la posesión de Essonnes, por ejemplo, poco había quedado, tras las reiteradas depredaciones de los condes de Corbeil, si se exceptúa una pequeña capilla en ruinas conocida como Notre-Dame-des-Champs, donde «ovejas y cabras venían a pastar incluso sobre el altar cubierto de yerbas». Un buen día se informó a Suger que se habían visto arder unas velas en la capilla abandonada y que los enfermos se curaban allí milagrosamente. Advirtiendo en seguida la oportunidad que se le ofrecía, envió a su prior Hervée —«hombre de gran santidad y admirable llaneza aunque no muy erudito»— con doce monjes, restauró la capilla, levantó edificios monásticos, plantó viñas, proporcionó arados, lagares, cálices y ornamentos sagrados y hasta una pequeña biblioteca; y en el transcurso de unos pocos años el lugar se convirtió en el equivalente medieval de un sanatorio autosuficiente y próspero.

III. Mejorando y ampliando así los dominios de la abadía, Suger asentó las bases para una reorganización completa del convento mismo.

Recordemos que en 1127 Saint-Denis fue «reformado», y esta «reforma» produjo la célebre carta congratulatoria de san Bernardo ya mencionada anteriormente. Sin embargo, esta carta es algo más que una simple manifestación de pia complacencia. Señalando el final de una campaña de insinuaciones —mejor dicho, de ataques—, lanzada aparentemente por el propio san Bernardo, sella un armisticio y ofrece condiciones de paz. Describiendo con sombrías tintas la situación de Saint-Denis y poniendo de manifiesto la indignación de las «personas santas», san Bernardo da a entender con toda claridad que fue Suger el único objeto de esta indignación:

Era contra vuestros propios errores, no contra los de vuestros monjes, que el celo de las personas santas dirigía sus críticas. Era por vuestros excesos, no por los de aquéllos, por lo que estaban irritadas. Fue contra vos, no contra la Abadía, que se alzaron las murmuraciones de vuestros hermanos. Sólo vos érais el objeto de sus acusaciones. Si hubierais enmendado vuestros métodos, nada hubiera quedado que pudiera prestar alas a la calumnia. En fin, si hubierais cambiado, todo el tumulto se hubiese apaciguado, todo clamor se hubiese apagado. Esto era lo único que nos movía: que, si hubierais continuado, vuestra pompa y circunstancia hubiesen podido aparecer un poco demasiado insolentes... Al fin, sin embargo, habéis dado satisfacción a vuestros censores y añadido incluso algo que justamente podemos ensalzar. ¿Qué cosa, en verdad, entre las cosas humanas se podrá con justicia ensalzar si no se estimara digno de la más alta alabanza y admiración este simultáneo y tan repentino cambio de tantos hombres, aunque en verdad sea ello obra de Dios? Gran júbilo habrá en el cielo por un pecador que se convierte, pero ¿cuál no será este júbilo si la que se convierte es una congregación entera?

Así, todo parece conforme con Suger, que (juego de palabras poco excusable aun en un santo) ha aprendido a amamantarse (*sugere*) de los pechos de la Divina Sabiduría en lugar de hacerlo de los labios de los aduladores. Pero después de tantas amenidades,

san Bernardo declara resueltamente que la continuidad de su buena voluntad depende de la conducta que Suger observe en el futuro, y finalmente aborda la cuestión principal: desea la eliminación de Etienne de Garlande, senescal de Luis el Gordo, que reunía en su sola persona un alto cargo en la Iglesia y una influencia todavía mayor en la corte y constituía el principal obstáculo entre la abadía de Claraval y la Corona.

Nada sabemos de la respuesta de Suger (que llevaba a san Bernardo nueve años) a este documento tan sorprendente; pero por los hechos podemos deducir que entendió cuál era su propósito. A finales del año mismo de 1127, Etienne de Garlande cayó en desgracia. Aunque más tarde recobró el favor perdido, no volvió nunca al poder. Y el 10 de mayo de 1128 «el abad de Claraval se encontró por vez primera en relaciones directas y oficiales con el rey de Francia»; Suger y san Bernardo habían llegado a un acuerdo. Comprendiendo cuánto podían perjudicarse como enemigos (uno era consejero de la Corona y la figura política más poderosa de Francia, el otro mentor de la Santa Sede y la mayor fuerza espiritual de Europa), decidieron ser amigos.

De entonces en adelante no se sentirán de labios de san Bernardo más que alabanzas de Suger (aunque haya conservado el santo una cierta tendencia a considerar a Suger como responsable de la dudosa conducta de otros y en cierta ocasión le pidiera maliciosamente a él, «el abad rico», que prestara ayuda a «uno pobre»). Se dirigieron el uno al otro con términos tales como *vestra Sublimitas*, *vestra Magnitudo*, o incluso *Sanctitas vestra*. Poco antes de su muerte, Suger manifestó el deseo de ver «el angélico rostro» de Bernardo y quedó confortado con una edificante epístola y un precioso pañuelo, y ante todo evitaron con todo cuidado cualquier interferencia de uno de ellos en los intereses del otro. Suger observó la más estricta neutralidad cuando san Bernardo persiguió a sus herejes y nombró obispos y arzobispos casi a su capricho, y nada hizo por impedir la Segunda Cruzada, que de antemano no podía sino haber desaprobado. San Bernardo, a cambio, se abstuvo de lanzar ulteriores condenas contra Saint-Denis y no modificó nunca su interpretación optimista de la conversión y de la reforma de Suger, sin preocuparse por averiguar en qué consistían realmente.

Ciertamente, era Suger un hombre temeroso de Dios como cualquier otro fiel eclesiástico de su siglo y mostraba las oportunas emociones en las circunstancias oportunas: «anegaba el pavimento de lágrimas» ante la tumba de los santos mártires (lo que no era demasiado excepcional en una época en la que los reyes caían de rodillas sollozando ante las reliquias sagradas y se derretían en lágrimas en los funerales oficiales), y se mostraba «devotamente festivo, festivamente devoto» en las fiestas jubilosas de Navidad y de Pascua. Pero estuvo lejos de experimentar una conversión parecida a la del eclesiástico alemán Mascelinus, que fue inducido por san Bernardo a abandonar el servicio del arzobispo de Maguncia para ingresar en el monasterio de Claraval, o la del propio hermano del santo, Guy, al que separó de la esposa amada y de sus dos retoños. Ciertamente es que Suger abolió todo género de irregularidades en la Abadía, pero también lo es que no la transformó en un lugar donde «ningún seglar tiene acceso a la casa de Dios», donde «los curiosos no son admitidos a los objetos sagrados», donde «el silencio y una perpetua lejanía de todo tumulto mundano obligan a la mente a meditar sobre las cosas celestiales».

En primer lugar, la reforma de Saint-Denis se produjo no tanto a causa de un repentino cambio de corazón por parte de la comunidad, como por una previsora y meditada reeducación de esta misma. Mientras san Bernardo habla de la «conversión de toda una congregación», Suger, de modo característico, se congratula de haber «restablecido el propósito de la Santa Orden pacíficamente, sin trastornos o discrepancias de los monjes, aunque no estuvieran acostumbrados a esto». En segundo lugar, esta reforma, aunque hubiera desterrado la disipación declarada y el desorden, estuvo bien lejos de conseguir, y aun de proponérselo, nada parecido al austero ideal de vida monástica de san Bernardo. Como ya se ha mencionado, Saint-Denis siguió dando al César lo que del César era, y de modo tanto más efectivo cuanto más seguros habían llegado a ser sus dominios, más saneadas las finanzas y más firme la autoridad del abad sobre su comunidad; y la vida de los monjes, aunque probablemente más rigurosamente fiscalizada que antes, se hizo lo más agradable posible.

San Bernardo concebía la vida monástica como una vida de ciega obediencia y completa renuncia en todo lo que se refiere

a la comodidad personal, al sueño y a la comida; de él mismo se dice que velaba y ayunaba *ultra possibilitatem humanam*. Suger, por otra parte, era decidido partidario de la disciplina y de la moderación, pero del todo opuesto a la sumisión y al ascetismo. Con admirado asombro de su biógrafo, no engordó tras su subida al poder; pero no convirtió nunca la automortificación en una cuestión de principio. «Negándose a distinguirse en un u otro sentido, gustaba que la comida no fuera "ni muy exquisita ni muy ordinaria"; su celda sólo media tres por cinco metros, pero su lecho no era "ni demasiado blando ni demasiado duro" y estaba (rasgo delicado) "cubierto de bellos lienzos durante el día». Y lo que no se exigía a él mismo menos lo exigía a sus monjes. Sostenía que la relación entre preladados y subordinados fuera prefigurada por la corriente entre los sacerdotes del Antiguo Testamento y el Arca de la Alianza; como había sido obligación de estos sacerdotes proteger su Arca con pieles de animales por miedo de que la dañaran la lluvia o el viento, así, pensaba, era obligación de un abad procurar el bienestar de sus monjes «por que no cayeran en el camino». Así, los fríos sitials del coro, de mármol y cobre (verdadera tortura en invierno), fueron sustituidos por otros más confortables de madera. El régimen alimenticio de los monjes fue constantemente mejorado (con el precepto especial de dar a los pobres su parte); y fue con obvio entusiasmo que Suger rehabilitó las olvidadas observancias en memoria de Carlos el Calvo, que comportaban, en honor de «tan gran emperador y tan íntimo y cordial del beato Dionisio», una comida excepcionalmente buena cada mes. Mientras san Bernardo hizo un culto del silencio, Suger era lo que un estudioso francés llama un «causeur infatigable». «Muy humano y jovial» (*humanus satis et jocundus*), le gustaba tener a los monjes alrededor de él hasta la medianoche, hablando de hechos memorables que «había visto o de los cuales había oído contar» (y eran muchos los que había visto y los que había oído contar), refiriendo las hazañas de uno u otro rey o príncipe francés que se le citara, o recitando de memoria largos fragmentos de las obras de Horacio.

El Saint-Denis reformado, tal como fue concebido por Suger, difería así bastante del Saint-Denis reformado que había imaginado san Bernardo, y en una cuestión fundamental no sólo existía

una simple diferencia, sino una discrepancia irreconciliable entre ambos. Nada más extraño a la mente de Suger que la idea de mantener a los seglares alejados de la casa de Dios: su deseo era, por el contrario, el de dar acogida al mayor número posible de ellos y el de poder hacerlo sin incomodidades —por eso necesitaba una iglesia más amplia. Nada hubiera podido parecerle menos razonable que el no admitir el acceso de los curiosos a los objetos sagrados: su deseo era, por el contrario, el de mostrar las reliquias de la manera más «noble» y «conspicua» posible y el de evitar únicamente el tumulto y la confusión (por eso hizo trasladar las reliquias desde la cripta y desde la nave a ese magnífico coro superior que debía convertirse en el modelo insuperable del *chevet* de la catedral gótica). Pensaba que nada podía constituir un mayor pecado de omisión que el pretender excluir del servicio de Dios y de sus santos lo que Dios mismo había permitido a la naturaleza proveer y al hombre perfeccionar: vasos de oro y de piedras preciosas, adornados con perlas y gemas, candelabros y paneles de altar dorados, esculturas y vidrieras, esmaltes y mosaicos, vestiduras y tapices suntuosos.

Esto era precisamente lo que el *Exordium Magnum Ordinis Cisterciensis* había condenado y contra lo que había tronado san Bernardo en la *Apologia ad Willelmum Abbatem Sancti Theodorici*. No se toleraban las pinturas o esculturas de figuras, con excepción de los crucifijos de madera; las gemas, las perlas, el oro y la seda estaban prohibidos; los ornamentos sacerdotales debían ser de lino o de fustán, los candelabros y los incensarios de hierro; sólo los cálices se permitía que fueran de plata o de plata dorada. Sin embargo, Suger era francamente aficionado al esplendor y a la belleza en todas las formas concebibles, y cabe decir que su reacción ante el ceremonial eclesiástico era principalmente estética. Para él, la bendición del agua bendita era una danza maravillosa, con incontables dignatarios de la Iglesia, «con decoro en las blancas vestiduras, espléndidamente ataviados con mitras pontificales y preciosas capas pluviales embellecidas con ornamentos circulares», que andan «todos alrededor del cáliz» como un «coro celeste más que terrenal». La celebración simultánea de las primeras veinte misas en el nuevo *chevet* forma una «sinfonía más angélica que humana». Así, si la preeminencia espiritual de Saint-Denis era para

Suger una convicción, su embellecimiento material lo apasionaba: los santos mártires, cuyas «sagradas cenizas» sólo podían ser llevadas por el rey y tenían preferencia sobre cualquier otra reliquia, por venerada que fuera, debían tener la iglesia más bella de Francia.

Desde los primeros años de su abadiato, Suger había comenzado a recolectar fondos para la reconstrucción y la nueva decoración de la basílica, y a su muerte la dejó «restaurada desde los cimientos» y repleta de tesoros sólo inferiores (tal vez incluso superiores) a los de Santa Sofía. Disponiendo sus procesiones, traslados, ceremonias de fundación y consagraciones, Suger prefigura la técnica de los modernos productores cinematográficos o de los organizadores de exposiciones universales, y en la adquisición de perlas y piedras preciosas, vasos raros, vidrieras, esmaltes y tejidos, muestra anticipadamente la rapacidad desinteresada del director de museo moderno; y también, en fin, nombra a los primeros antepasados conocidos de nuestros conservadores y restauradores.

En suma, por medio de concesiones al celo manifestado por san Bernardo en cuestiones de moral y alta política eclesiástica, Suger conquistó la libertad y la tranquilidad en todo lo demás. Sin sufrir los ataques del abad de Claraval, convirtió su iglesia en la más brillante del mundo occidental y exaltó la pompa y el ritual al nivel de un arte. Si Saint-Denis había dejado de ser una «sinagoga de Satanás», se convirtió ciertamente, en grado hasta entonces desconocido, en una «fragua de Vulcano».

IV. Por consiguiente, después de 1127 Suger no tuvo que sufrir ya los acosos de san Bernardo; pero lo tuvo muy presente, y ésta es una de las diversas razones que lo convirtieron en la gran excepción a la regla, el mecenas que se vuelve *littérateur*.

No cabe duda de que las memorias reimprimadas en este volumen son en parte intencionadamente apologéticas, y que esta apología va dirigida principalmente contra Cîteaux y Claraval. Una y otra vez interrumpe Suger sus entusiásticas descripciones de oro centelleante y de preciosos joyeles para replicar a los ataques de un oponente imaginario, que no es realidad nada imaginario y se identifica con el hombre que había escrito: «Pero nosotros los que por amor a Cristo hemos considerado como estiércol todo cuanto bri-

lla con belleza, encanta al oído, deleita con su fragancia, halaga el gusto, agrada al tacto, me pregunto qué devoción queremos despertar por medio de esas mismas cosas.»

Mientras san Bernardo, con palabras del «pagano Persio», exclama indignado: «¿Qué ha de hacer el oro en el santuario?», Suger pide que todos los suntuosos ornamentos y vasos sagrados adquiridos durante su abadiato sean expuestos en la iglesia el día de su aniversario («pues estamos convencidos de que es útil y conveniente no ocultar sino proclamar los beneficios divinos»). Se lamenta profundamente de que su Gran Cruz, uno de los objetos más suntuosos que nunca haya fabricado el hombre, no tenga completa aún su decoración de gemas y perlas; y se halla muy contrariado por haber tenido que revestir la nueva tumba de los santos mártires con simple cobre dorado en lugar de oro macizo («pues nosotros, los más miserables de los hombres... deberíamos considerar digno de nuestro esfuerzo cubrir las sagradas cenizas de aquéllos cuyos venerables espíritus —resplandecientes como el sol— se encuentran al lado de Dios Omnipotente, con los materiales más preciosos que podamos obtener»).

Al final de la descripción del altar mayor (a cuyo frontal ha añadido otros tres paneles, «de suerte que todo el altar aparezca de oro desde cualquier parte que se lo mire»), Suger pasa a la ofensiva: «Si ánforas y vasijas de oro, pequeños morteros dorados solían servir, por voluntad de Dios o mandato del Profeta, para recoger la sangre de cabras y terneros o de la novilla roja: ¡cuánto más los vasos de oro, las piedras preciosas, y todo lo que mayor valor tiene entre las cosas creadas, han de usarse, con continua reverencia y plena devoción, para la recepción de la sangre de Cristo!... Si, por una nueva creación, viniera nuestra substancia a transformarse en la misma de los santos Querubines y Serafines, todavía sería insuficiente e indigno el servicio que podría ofrecer a tan inefable víctima... Los detractores objetan también que una mente virtuosa, un corazón puro, una intención llena de fe, deberían bastar para esta sagrada función, y nosotros también explicita y esencialmente afirmamos que es esto lo más importante. Pero profesamos que debemos asimismo tributar homenaje mediante los ornamentos exteriores de los vasos sagrados... Pues nos incumbe en grado sumo servir a nuestro Salvador en todas las cosas de manera

universal, a Él que no se ha negado a proveernos en todas las cosas de manera universal y sin excepción alguna.»

Es notable, en declaraciones como ésta, el uso que Suger hace de pasajes de las Escrituras como argumento contra los cistercienses. En la Epístola a los Hebreos, san Pablo había comparado la sangre de Cristo con la de los animales sacrificiales mencionados en el Antiguo Testamento (pero únicamente para ilustrar la superioridad de la santificación espiritual sobre la puramente mágica); Suger deduce de esta comparación que los cálices cristianos deben ser más suntuosos que las vasijas y las ánforas de los hebreos. El Pseudo-Andrés se había dirigido a la Cruz del Gólgota como adornada con los miembros de Cristo «igual que con perlas»: Suger deduce de este poético apóstrofe que un crucifijo litúrgico debería resplandecer con profusión de perlas auténticas. Y cuando termina la descripción de su nuevo *chevet* con una magnífica cita de la Epístola a los Efesios que contiene la frase: «en quien toda edificación se hace un solo templo santo en el Señor», precisa la palabra «edificación» con el inciso «ya sea espiritual o material», con lo que fuerza la metáfora de san Pablo convirtiéndola en justificación de la arquitectura fastuosa.

Esto no quiere decir que Suger «falsificara» deliberadamente la Biblia y los Apócrifos. Como todos los autores medievales, citaba de memoria y no le cabía establecer una clara distinción entre el texto y su interpretación personal, de suerte que sus propias citas (y es la recompensa a la labor de corroborarlas) nos revelan su filosofía misma.

Hablar de la filosofía de Suger tal vez parezca sorprendente. Como uno de los que, para acudir a una frase suya, «son hombres de acción en virtud de su prelación» (y cuya relación con la vida «contemplativa» es simplemente la de un benévolo patrocinio), Suger no tenía ambiciones de pensador. Apasionado por los clásicos y por los cronistas, hombre político, soldado y jurisconsulto, experto en todas aquellas cuestiones que Leon Battista Alberti resumiría bajo el título de *La Cura della Famiglia*, y en apariencia no falto de interés por la ciencia, fue más bien un protohumanista que un escolástico temprano. En ninguna ocasión mostró el más pequeño interés por las grandes controversias teológicas y epistemológicas de su época, como la disputa entre realistas y nominalistas, la amarga po-

lémica acerca de la naturaleza de la Trinidad, o la gran problemática del momento, el tema de la fe frente a la razón. Sus relaciones con el protagonista de este drama intelectual, Pedro Abelardo, fueron, cosa característica, de índole estrictamente oficial y completamente impersonales.

Abelardo era un genio, pero un genio de aquel tipo paranoico que repele el afecto por su excesivo autoritarismo, invita a la persecución efectiva por su constante recelo de imaginarias conspiraciones y, sintiéndose oprimido por toda clase de deudas morales, tiende a convertir la gratitud en resentimiento. Tras los crueles hechos que habían arruinado su vida, había encontrado refugio en Saint-Denis cuando la despreocupada e ineficaz administración del abad Adam. Pronto se lanzó Abelardo a la crítica, la cual, fundada o no, raramente permite a un recién llegado ganarse las simpatías de una comunidad establecida, y finalmente anunció «de modo alegre» un descubrimiento que, desde el punto de vista de Saint-Denis, constituía un delito de *lèse-majesté*: había localizado al azar un pasaje de Beda según el cual el santo titular de la abadía no era la misma persona que el famoso Dionisio el areopagita citado en los Hechos de los Apóstoles y que se sostenía que había sido el primer obispo de Atenas, sino que había que identificarlo con el más reciente y mucho menos conocido Dionisio de Corinto. Abelardo fue acusado de traidor a la Corona, y puesto en prisión consiguió evadirse y buscó amparo en el territorio de Teobaldo de Blois. Así estaban las cosas cuando Suger se convirtió en el sucesor de Adam, y al poco tiempo quedó resuelto el problema: después de algunas calculadas vacilaciones, Suger consintió en olvidar el asunto y permitió a Abelardo vivir en paz donde prefiriera hacerlo, con la única condición de que no entrara en otro monasterio. Esta última condición había sido impuesta, según Abelardo, porque «la abadía no quería renunciar a la gloria que solía derivar de mí»; mucho más probablemente porque Suger, aun satisfecho de librarse de Abelardo, no quería ver a un exmonje de Saint-Denis sometido a la autoridad de otro abad que, en su opinión, había de ser inferior a él mismo. No hizo ninguna objeción cuando Abelardo, dos o tres años más tarde, se convirtió en abad (bien infortunado, por otra parte); no participó en el feroz y cuidadosamente preparado ataque de san Bernardo que condujo a la condena de Abelardo en el sínodo de

Sens del año 1140; y nadie sabe si Suger abrió alguna vez uno de aquellos libros en los cuales el abad de Claraval había descubierto un puro paganismo adobado con las herejías combinadas de Arrio, Nestorio y Pelagio.

Lo que Suger había leído, en cambio, eran los escritos atribuidos al hombre cuya semilegendaria personalidad había producido la ruptura entre Abelardo y Saint-Denis. Dionisio el Arcopagita, del que nada se conoce excepto que «se unió a san Pablo y creyó», había sido identificado no sólo con el genuino San Dionisio, Apóstol de las Galias, sino también con un importantísimo escritor de teología (para nosotros, un anónimo sirio de h. 500), cuyas obras se habían convertido por ello en un patrimonio de la Abadía no menos venerado que el estandarte de Le Vexin y las reliquias de los santos mártires. Un códice de los textos griegos, obtenido por Ludovico Pio del emperador bizantino Miguel el Tartamudo, había sido depositado inmediatamente en Saint-Denis; después de una primera tentativa, no del todo satisfactoria, aquéllos habían sido brillantemente traducidos y comentados por Escoto Eriúgena, el huésped celebrado de Carlos el Calvo; y fue en estas traducciones y comentarios donde Suger descubrió (algo irónicamente si se considera el destino de Abelardo) no sólo el arma más poderosa contra san Bernardo, sino también una justificación filosófica de su actitud entera frente al arte y la vida.

Fundiendo las doctrinas de Plotino, y más particularmente de Proclo, con los principios y creencias del cristianismo, el Pseudo-Dionisio Arcopagita (cuya «teología negativa», que define lo Uno sobreesencial como eterna tiniebla y eterno silencio, e identifica así el conocimiento absoluto con la ignorancia absoluta, nos puede interesar aquí no más de lo que interesó a Suger) combinaba el credo neoplatónico de la fundamental unidad y luminosa vida del mundo con los dogmas cristianos del Dios uno y trino, del pecado original y de la redención. De acuerdo con el Pseudo-Dionisio, el universo es creado, animado y unificado por la auto-realización perpetua de lo que Plotino había llamado «lo Uno», la Biblia había llamado «el Señor», y que él llama «la Luz sobreesencial» o también «el Sol invisible», con Dios Padre designado como «el Padre de las luces» (*Pater luminum*), y Cristo (en una alusión a san Juan 3,19 y 8, 12) como la «primera luminosidad» (φωτοδοσ(α).

«claritas») que «ha revelado al Padre al mundo» («Patrem clarificavit mundo»). Una enorme distancia separa la esfera de existencia más elevada, puramente inteligible, de la más baja, casi puramente material (casi, porque de la simple materia sin forma no puede decirse ni que exista); sin embargo, no existe un insuperable abismo entre ambas. Hay una jerarquía, pero no una dicotomía. Pues hasta las más inferiores de las cosas creadas participan de algún modo de la esencia de Dios (dicho en términos humanos, de las cualidades de verdad, bondad y belleza). Por consiguiente, el proceso por el cual las emanaciones de la Luz Divina descienden hasta casi sumergirse en la materia y se fragmentan en lo que parece una ciénaga sin sentido de burdos cuerpos materiales, siempre puede trastocarse en una ascensión de la contaminación y la multiplicidad a la pureza y la unidad; y por esto el hombre, *anima immortalis corpore utens*, no tiene por qué avergonzarse de depender de la percepción sensible y de la imaginación controlada por los sentidos. En lugar de volver las espaldas al mundo físico, puede esperar trascenderlo absorbiéndolo.

Nuestra mente, dice el Pseudo-Dionisio al comienzo de su obra mayor, el *De Caelesti Hierarchia* (y consiguientemente, Escoto Eriúgena al principio de su comentario), puede elevarse a lo que no es material sólo «de la mano» de lo que sí lo es (*materiali manu ductione*). Incluso a los profetas la Divinidad y las virtudes celestiales sólo pudieron aparecerseles en alguna forma visible. Pero esto es posible porque todas las cosas visibles son «luces materiales» que reflejan las «inteligibles» y, finalmente, la *vera lux* de la Divinidad misma: «Toda criatura, visible o invisible, es una luz traída a la existencia por el Padre de las luces... Esta piedra o ese pedazo de madera es una luz para mí... Porque yo percibo que es bueno y bello; que existe según sus propias reglas de proporción; que difiere en género y especie de todos los demás géneros y especies; que se define por su número, en virtud del cual es «una» cosa; que no quebranta su orden; que busca su lugar de acuerdo con su específica gravedad. Cuando en esta piedra percibo tales y parecidas cosas, éstas se convierten en luces para mí, esto es, me iluminan (*me illuminant*). Pues comienzo a pensar de dónde la piedra está investida de tales propiedades...; y pronto, bajo la guía de la razón, soy conducido, a través de todas las cosas, a aquella causa de todas ellas que les con-

fiere lugar y orden, número, especie y género, bondad y belleza y esencia, y todos los otros dones y propiedades».

Así, todo el universo material se convierte en una gran «luz» compuesta por incontables luces pequeñas igual que otras tantas candelas («...universalis hujus mundi fabrica maximum lumen fit, ex multis partibus veluti ex lucernis compactum»); toda cosa perceptible, fabricada por el hombre o natural, se convierte en símbolo de lo que no es perceptible, un escalón en el camino del Cielo; la mente humana, abandonándose a la «armonía y luminosidad» (*bene compactio et claritas*), que es el criterio de la belleza terrestre, se encuentra «guiada hacia lo alto», hacia la causa trascendente de esta «armonía y luminosidad», que es Dios.

Esta ascensión del mundo material al inmaterial es lo que el Pseudo-Dionisio y Escoto Eriúgena describen —en contraste con el usual empleo teológico de este término— como «aproximación anagógica» (*anagogicus mos*, literalmente: «el método que conduce hacia lo superior»); y esto era lo que Suger profesó como teólogo, proclamó como poeta y llevó a la práctica como protector de las artes y organizador de espectáculos litúrgicos. Una vidriera que exhiba unos temas de carácter más bien alegórico que tipológico (por ejemplo, los profetas que llevan el grano a un molino accionado por san Pablo, o el Arca de la Alianza rematada por la Cruz) «nos eleva de lo material a lo inmaterial». Las doce columnas que sostienen las altas bóvedas del nuevo *chevet* «representan el número de los doce Apóstoles», mientras que las columnas del deambulatorio, igualmente en número de doce, «figuran los Profetas [menores]». Y la ceremonia de consagración del nuevo nártex fue cuidadosamente preparada para simbolizar la idea de la Trinidad; tenía lugar una «gloriosa procesión de tres hombres» (un arzobispo y dos obispos) que realizaban tres distintos movimientos, saliendo del edificio por una puerta lateral, pasando frente a los tres portales principales y, «en tercer término», volviendo a penetrar en la iglesia por una puerta lateral diferente de aquella por la que habían salido.

Estos ejemplos pueden también interpretarse como un usual simbolismo medieval, sin connotaciones particularmente inspiradas en Dionisio. Pero el fragmento justamente famoso en el que Suger refiere su experiencia al contemplar las piedras preciosas que res-

plandecen en el altar mayor y sus ornamentos, o sea, la «Cruz de San Eloy» y el «Escrin de Charlemagne», está lleno de reminiscencias directas: «Cuando —con mi gran deleite en la belleza de la casa de Dios— el encanto de las piedras multicolores me ha arrancado de los cuidados externos, y una digna meditación me ha inducido a reflexionar, transfiriendo lo que es material a lo que es inmaterial, sobre la diversidad de las sagradas virtudes: entonces me parece que me encuentro, por así decirlo, en una extraña región del universo que no existe del todo en el barro de la tierra, ni está enteramente en la pureza del Cielo; y me parece que, por la gracia de Dios, pueda serme dado pasar desde este mundo inferior a aquél superior por vía anagógica». Aquí ofrece Suger una vívida representación de ese estado próximo al trance que se puede alcanzar fijando la mirada sobre objetos brillantes, como bolas de cristal o piedras preciosas. Sin embargo, describe tal estado como una experiencia no psicológica sino religiosa, y su descripción se inspira principalmente en las palabras de Escoto Eriúgena. El término *anagogicus mos*, explicado como transición del mundo «inferior» al «superior», es una cita literal, como lo es la frase *de materialibus ad immaterialia transferendo*; y la «diversidad de las sagradas virtudes», que se manifiesta en las diversas propiedades de las gemas, evoca tanto las «virtudes celestes» que se aparecen a los profetas «en alguna forma visible», como la «iluminación» espiritual que puede derivarse de cualquier objeto físico.

No obstante, aun este espléndido fragmento de prosa no es nada comparado con la orgía de metafísica neoplatónica de la luz a la que se abandona Suger en algunas de sus composiciones poéticas. Sentía una auténtica pasión por acompañar cualquier cosa realizada bajo su administración, desde las partes arquitectónicas de la edificación a las vidrieras, altares y vasos litúrgicos, con lo que él llama *versiculi*: hexámetros o disticos elegiacos no siempre genuinamente clásicos en cuanto al metro, pero llenos de conceptos originales, a veces muy ingeniosos, y en ocasiones casi al borde de lo sublime. Y cuando sus aspiraciones eran más elevadas, recurría no sólo al lenguaje todavía neoplatónico de los *tituli* de los mosaicos paleocristianos, sino también a la fraseología de Escoto Eriúgena:

Pars nova posterior dum jungitur anteriori,
 Aula micat medio clarificata suo.
 Claret enim claris quod clare concopulatur,
 Et quod perfundit lux nova, claret opus
 Nobile...*

Interpretada literalmente, esta inscripción, que conmemora la consagración del nuevo *chevet* y describe sus efectos sobre el resto de la iglesia, una vez completada la reconstrucción de la «parte media», parece parafrasear una experiencia puramente «estética»: el nuevo coro transparente, que ha reemplazado al opaco ábside carolingio, vendrá acompañado de una nave igualmente «luminosa», y todo el edificio quedará inmerso en una luz más brillante que la de antes. Pero las palabras han sido escogidas deliberadamente de suerte que puedan entenderse según dos planos distintos de significación. La fórmula *lux nova* cobra pleno sentido con relación a la mejora de la iluminación aportada por la «nueva» arquitectura; pero al propio tiempo recuerda la luz del Nuevo Testamento en contraste con las tinieblas o la ceguera de la Ley judía. Y el insistente juego de palabras entre *clarere*, *clarus*, *clarificare*, que casi hipnotiza la mente en búsqueda de una significación oculta debajo de sus implicaciones puramente perceptuales, se manifiesta metafísicamente pleno de significación cuando recordamos que Escoto Eriúgena, en una notable discusión sobre los principios que se proponía seguir en su traducción, había explícitamente elegido *claritas* como el término más adecuado para traducir las numerosas expresiones griegas con que el Pseudo-Dionisio denota la luminosidad o el esplendor que emanan del «Padre de las luces».

En otra composición en verso, Suger explica las puertas del pórtico central occidental, que, resplandeciente con sus relieves de bronce dorado, mostraba la «Pasión» y la «Resurrección o Ascensión» de Cristo. En realidad, estos versos vienen a ser una formulación abreviada de toda la teoría de la iluminación «anagógica»:

* Una vez que la nueva parte posterior se une a la delantera, El templo resplandece con su parte media iluminada. Pues luminoso es lo luminosamente unido con lo luminoso, Y luminoso es el nuevo edificio bañado en la luz nueva.

Portarum quisquis attollere quaeris honorem,
 Aurum nec sumptus, operis mirare laborem.
 Nobile claret opus, sed opus quod nobile claret
 Clarificet mentes, ut eant per lumina vera
 Ad verum lumen, ubi Christus janua vera.
 Quale sit intus in his determinat aurea porta:
 Mens hebes ad verum per materialia surgit,
 Et demersa prius hac visa luce resurgit*.

Esta poesía afirma explícitamente lo que la obra sólo implica: la «luminosidad» física de la obra de arte «iluminará» las mentes de los contempladores con una luz espiritual. Incapaz de alcanzar la verdad sin el auxilio de lo que es material, el alma será conducida por las «luces verdaderas» (*lumina vera*), aunque simplemente perceptibles, de los relieves resplandecientes, a la «Verdadera Luz» (*verum lumen*) que es Cristo; y así «surgirá», o mejor «resurgirá» (*surgit, resurgit*), de las ataduras terrenas como se ve a Cristo ascender en la «Resurrectio vel Ascensio» representada en las puertas. Suger no se hubiera atrevido a llamar a los relieves *lumina* si no hubiera estado familiarizado con aquellos pasajes donde se afirma que toda cosa creada «es una luz para mí»; su «Mens hebes ad verum per materialia surgit» no es sino una condensación métrica del fragmento de Escoto Eriúgena: «...Impossibile est nostro animo ad immaterialem ascendere caelestium hierarchiarum et imitationem et contemplationem nisi ea, quae secundum ipsum est, materiali manu ductione utatur» («...es imposible que nuestro espíritu se eleve a la imitación y contemplación de las jerarquías celestiales si no es dejándose llevar por esa guía material que es apropiada a él»). Y es de frases como: «Materialia lumina, sive quae naturaliter in caelestibus spatiis ordinata sunt, sive quae in terris humano artificio efficiuntur,

* Quienquiera que seas, si buscas encomiar la gloria de estas puertas, no te maravilles del oro y el gasto, sino del trabajo empleado en la obra.

Luminosa es la noble obra; mas, siendo noblemente luminosa debe iluminar a los espíritus de modo que éstos viajen, por las luces verdaderas, a la Verdadera luz donde Cristo es verdadera puerta.

En qué manera esté inherente en este mundo, la puerta dorada lo define: el torpe espíritu se eleva a la verdad por medio de lo que es material y, al ver esta luz, resurge de su anterior sumersión.

imagines sunt intelligibilium luminum, super omnia ipsius verae lucis» («Las luces materiales, tanto las dispuestas por la naturaleza en los espacios de los cielos como las producidas sobre la tierra por artificio humano, son imágenes de las luces inteligibles, y sobre todo de la verdadera Luz») de las que se derivan expresiones como: «...ut eant per lumina vera / Ad verum lumen...»

Puede imaginarse el feliz entusiasmo con que Suger debía de haber absorbido aquellas doctrinas neoplatónicas. Aceptando lo que él consideraba el *ipse dixit* de san Dionisio, no sólo rendía tributo al santo patrón de su abadía, sino que también encontraba la más autorizada confirmación de sus propias convicciones e inclinaciones innatas. El mismo san Dionisio parecía sancionar la convicción de Suger (que halló su expresión práctica en su papel como *mediator et pacis vinculum*) de que «el poder admirable de una sola y suprema razón iguala la disparidad entre las cosas humanas y divinas», y también la de que «lo que parece en mutuo conflicto por inferioridad de origen y contrariedad de naturaleza es acordado por la sola, deleitable concordia de una armonía superior, bien temperada». El mismo san Dionisio parecía justificar el gusto de Suger por las imágenes y su insaciable pasión por todo lo bello y precioso, por el oro y el esmalte, el cristal y el mosaico, las perlas y las piedras preciosas de todas clases, por la sardónice en la cual «el color rojo del sardio, variando su propiedad, tan sutilmente compite con la oscuridad del ónice que una propiedad parece inclinada a avasallar a la otra», y por la vidriera dibujada «por las exquisitas manos de muchos maestros de diferentes regiones».

Los eulogistas contemporáneos de san Bernardo nos aseguran (y sus biógrafos modernos parecen estar de acuerdo) que era simplemente ciego frente al mundo visible y su belleza. Se dice que había pasado todo un año en el noviciado de Cîteaux sin notar si el techo del dormitorio era liso o abovedado, y si la capilla la iluminaban una o tres ventanas, y también se nos dice que cabalgó todo un día por las orillas del lago de Ginebra sin mirar una sola vez el paisaje. Sin embargo, no era ciego ni insensible el autor de la *Apología ad Willelmum*: «Y además, en los claustros, bajo la mirada de los frailes entregados a la lectura, ¿qué negocio tiene aquí esa ridícula monstruosidad, esa extraña y deforme belleza y bella deformidad? ¿Esos sucios monos? ¿Esos feroces leones?

¿Esos monstruosos centauros? ¿Esos seres semihumanos? ¿Esos tigres manchados? ¿Esos guerreros en lucha? ¿Esos cazadores que soplan en sus cuernos? Aquí se ven varios cuerpos bajo una sola cabeza; allí, en cambio, varias cabezas sobre un solo cuerpo. Aquí se ve un cuadrúpedo con la cola de una serpiente, allí un pez con la cabeza de un cuadrúpedo. Aquí un animal que parece un caballo visto de frente y una media cabra visto por detrás, allí una bestia con cuernos que tiene la parte trasera de un caballo. En fin, por todas partes surge una variedad de formas tan rica y sorprendente, que resulta más agradable leer los mármoles que los manuscritos, así como pasarse el día admirando una a una estas cosas en lugar de meditar sobre la Ley divina.»

Un moderno historiador del arte daría gracias a Dios de rodillas por lograr una descripción tan minuciosa, tan gráfica, tan fielmente evocadora de un conjunto decorativo de «estilo cluniaciense»; la sola frase *deformis formositas ac formosa deformitas* nos dice mucho más acerca del espíritu de la escultura románica que gran número de páginas de análisis estilístico. Además, todo el fragmento demuestra, sobre todo en su notable conclusión, que san Bernardo desaprobaba el arte, no porque no sintiera su atracción, sino porque la sentía demasiado intensamente para no considerarla peligrosa. Proscribía el arte, igual que Platón (sólo que Platón lo hacía «con pesar»), porque pertenecía al lado condenable de un mundo que sólo le era dado ver como una perpetua rebelión de lo temporal contra lo eterno, de la razón humana contra la fe, de los sentidos contra el espíritu. Suger tuvo la suerte de descubrir, precisamente en las palabras del tres veces beato san Dionisio, una filosofía cristiana que le permitía saludar la belleza material como vehículo de la beatitud espiritual, en lugar de obligarlo a esquivarla como si fuera una tentación, y concebir el universo, tanto moral como físico, no como un monocromo en blanco y negro, sino como una armonía de muchos colores.

V. Pero Suger no tenía que defenderse en sus escritos sólo contra el puritanismo cisterciense. Una parte de la oposición procedía, según parece, de las filas de sus propios monjes.

En primer lugar, estaban los quisquillosos que no aceptaban

el gusto de Suger, o si se quiere definir el «gusto» como sentido de la belleza atemperado por la reticencia, su falta de gusto. Lo mismo como escritor que como mecenas de las artes, prefería aquél la magnificencia al discreto refinamiento. Como su oído se complacía en una suerte de eufuismo medieval, intrincado aunque no siempre gramatical, lleno de juegos de palabras, citas, metáforas y alusiones, y resonante de oratoria (el casi intraducible primer capítulo del *De Consecratione* es como un preludio de órgano que llena la sala con solemne sonoridad antes de la aparición de un tema discernible), así su mirada reclamaba aquello que sus amigos más sofisticados aparentemente consideraban ostentoso y recargado. Se advierte el eco de una tenue y vana protesta cuando Suger se refiere a la combinación incongruente de mosaico y escultura en una portada ya protogótica, combinación hecha «por orden suya y contraria al uso corriente». Cuando exhorta a cualquiera que pretenda apreciar los relieves de la puerta a «no admirar ni el oro ni los gastos, sino la destreza manual de la obra», parece aludir benévola-mente a quienes insistían en recordarle que, según Ovidio, la perfección de la «forma» debía ser valorada en más alto grado que el material precioso. Suger se dirige a estos mismos detractores (y en este caso evidentemente en un tono de amistosa ironía) cuando admite que el nuevo revestimiento dorado de la parte de atrás del altar mayor es realmente un tanto excesivo (principalmente, dice él mismo, porque ha sido realizado por extranjeros), pero se apresura a añadir que los relieves (igual que los del frontal del nuevo «Autel des Reliques») son admirables tanto por la ejecución como por el costoso material; de suerte que «algunas gentes» podrían aplicarle su cita predilecta: «*Materiam superabat opus*».

En segundo lugar, había que contar con el descontento más serio de quienes se oponían a las iniciativas de Suger en nombre de las sagradas tradiciones. Hasta una época reciente, se ha creído que la iglesia carolingia de Saint-Denis había sido construida por el fundador original de la abadía, esto es, el rey Dagoberto; de acuerdo con la leyenda, había sido consagrada por Cristo en persona. La erudición moderna ha corroborado la tradición según la cual la antigua estructura no habría sido nunca modificada hasta la subida al poder de Suger. Pero cuando Suger escribió la relación «De lo que había sido llevado a cabo bajo su administración», había derribado

el antiguo ábside y la antigua fachada occidental (incluido el pórtico que protegía la tumba de Pipino el Breve), había construido un nártex y un *chevet* de nueva planta y había dado comienzo a las obras que eliminarían lo que todavía quedaba de la antigua basilica, o sea, la nave. Era como si el presidente de los Estados Unidos mandase reconstruir la Casa Blanca por Frank Lloyd Wright.

Para justificar esta labor, destructiva y creadora a la vez, y que había de determinar la evolución de la arquitectura occidental durante más de un siglo, Suger insistía incansablemente en cuatro puntos. Primero, todo cuanto se había hecho, se había hecho de común acuerdo con los monjes, «cuyos corazones ardan por Cristo mientras Él hablaba con ellos en el camino», y muchos de ellos lo habían incluso requerido así. Segundo, la obra había claramente hallado gracia a los ojos de Dios y de los santos mártires que milagrosamente habían revelado la presencia de los materiales de construcción necesarios ahí donde no se pensaba que pudieran existir, que habían resguardado las bóvedas inacabadas de una terrible tempestad y habían favorecido la obra de otras muchas maneras, por lo que el *chevet* había podido construirse en el plazo increíblemente corto (y simbólicamente significativo) de tres años y tres meses. Tercero, se había procurado salvar el mayor número posible de las antiguas piedras sagradas «como si fueran reliquias». Cuarto, la reconstrucción de la iglesia era una necesidad evidente debido a su deplorable estado, y aún más, en razón de su relativa pequeñez, que, unida a un insuficiente número de salidas, había sido causa de tumultuosos y peligrosos desórdenes en los días festivos; Suger, libre de «todo deseo de vana gloria» y en absoluto influido por «la recompensa de la alabanza humana y la transitoria compensación», nunca habría «presumido poder acometer tal empresa, ni siquiera concebirla, de no habérselo pedido una ocasión tan grande, tan necesaria, tan útil y honorable.»

Todas estas afirmaciones son enteramente correctas, por lo que expresan. No hay duda de que Suger discutió sus planes con aquellos de sus monjes que vio interesados en el asunto y dispuestos a colaborar con él, y que cuidó de que sus decisiones fueran formalmente aprobadas por el capítulo general. Sin embargo, la falta de unanimidad se vislumbra a veces hasta en su propia relación (como, por ejemplo, cuando nos dice que, una vez concluidos el

nártex y el *chevet*, «algunos» le habían aconsejado que acabara las torres antes de reconstruir la nave, pero que la «Divina inspiración» lo había instado a invertir el orden); y la aprobación formal del capítulo general parece haber sido conseguida *ex post facto* y no de antemano (así, por ejemplo, la construcción y la consagración del nuevo nártex y la colocación de los cimientos del nuevo *chevet* fueron solemnemente registrados en una *Ordinatio* promulgada posteriormente).

No hay duda de que las obras se ejecutaron con inusitada celeridad y regularidad. Pero que el hallazgo de piedras y madera en sitios inesperados y la subsistencia de «arcos aislados, apenas terminados y suspendidos en el aire» haya requerido la personal intercesión de los santos mártires además de la ingeniosidad de Suger y la destreza de sus operarios es ya materia opinable.

Es cierto que Suger reconstruyó la basílica por partes sucesivas y por esto mismo salvó, al menos provisionalmente, las «piedras sagradas» en su integridad. Pero sigue en pie el hecho de que al fin nada quedó de ellas excepto las subestructuras remodeladas del *chevet*; sus mismos encomiadores lo alaban por haber reedificado la iglesia «de arriba a abajo».

Es indudable que el viejo edificio estaba corroído por el paso de los años y no podía acoger, sin graves inconvenientes, a las multitudes atraídas por la feria y las reliquias. Pero es difícil no darse cuenta de que Suger es un tanto exagerado cuando describe estas tribulaciones, sobre todo cuando se advierte que las terribles historias de las devotas que no conseguían llegar al altar sino «andando sobre las cabezas de los hombres como sobre un pavimento», o tenían que ser trasladadas a los claustros «casi al borde de la muerte», se refieren alternativamente para probar la necesidad de un nuevo nártex y la de un nuevo *chevet*. Una cosa es segura: el principal incentivo de la actividad artística de Suger (y de su labor literaria acerca de ella) hay que buscarlo en su propia persona.

VI. No puede negarse, a pesar (o mejor, a causa) de sus insistentes protestas de lo contrario, que Suger se vio espoleado por un apasionado afán de perpetuarse a sí mismo. Para decirlo

1
Roger van der Weyden:
La visión de los tres Reyes Magos (detalle).
Berlín, Kaiser Friedrich Museum.



2
Resurrección del hijo de la viuda de Naim. H. 1000.
Munich, Staatsbibliothek,
Cim. 58, fol. 155 v.



3
Francesco Maffei:
Judit.



4
Cabeza de San Juan.
H. 1500.
Hamburgo, Museum für Kunst und Gewerbe.



5
Hércules llevando el jabali del Erimanto. Siglo III (?).
Venecia, San Marcos.

6
Alegoría de la Salvación.
Siglo XIII.
Venecia, San Marcos.

7
Dido y Eneas. Siglo X.
Nápoles, Biblioteca Nazionale.
Cod. olim. Viena 58, fol. 55 v.

8
Historia de Piramo y Tisbe.
Fechado en 1289.
París, Bibliothèque Nationale,
MS. lat. 15158, fol. 47.

9
San Juan Evangelista. H. 1000.
Roma, Biblioteca Vaticana,
Cod. Barb. lat. 711, fol. 32.

10
Atlas y Nemrod. H. 1100.
Roma, Biblioteca Vaticana,
Cod. Pal. lat. 1417, fol. 1.





11
Los dioses paganos. H. 1100.
Munich, Staatsbibliothek,
Clm. 14271, fol. 11 v.



12
Saturno.
De una copia renacentista del *Cronógrafo*
de 354. Roma.
Biblioteca Vaticana,
Cod. Barb. lat. 2154, fol. 8.



13
Saturno, Júpiter, Jano y Neptuno.
Fechado en 1023. Montecassino,
MS. 132, pág. 386.



14
Saturno, Júpiter, Venus, Marte y Mercurio.
Siglo XIV. Munich, Staatsbibliothek, Clm. 10268, fol. 85.



15

Bootes. Siglo ix. Leyden,
Biblioteca de la Universidad,
Cod. Voss. lat. 79, fol. 6 v./7.

LESSAM HELICEN SEQUITUR SENIOR SACULO Q. MINATO
S. I. UELLE ARTOPHYLAX SEU BACHIO MONERICESUS
I. CARUS EREPTAM SEN SABIT SIDEREVITAM

L pham helicon sequit̄ sc̄itor̄ ianiloq̄ minar̄
me ille artophylax seu bachio minerectus
cates creptam pensabit sidere uitam

Cy fensit le. ij. liure et comance le
uers.



Comment iupiter raii euoix la belle.
istour die quamli auint.
Que iupiter de grece uint.
De il or le regne a ceur.
Si os amours le fist uent.

En ar ou la belle manoit.
P our qui amours il foisenoit.
En ciai ala belle raiue.
Et porta par mer anaue.
Su il auoit un coriel pume.
P our ce dist la flax et fume.
Que semblaice de buex auoit.
Et non pouquant t̄c̄ dur lauort.
Que de legier sul ty seist.
En guise de buex se meist.
Su dautre forme se couuort.

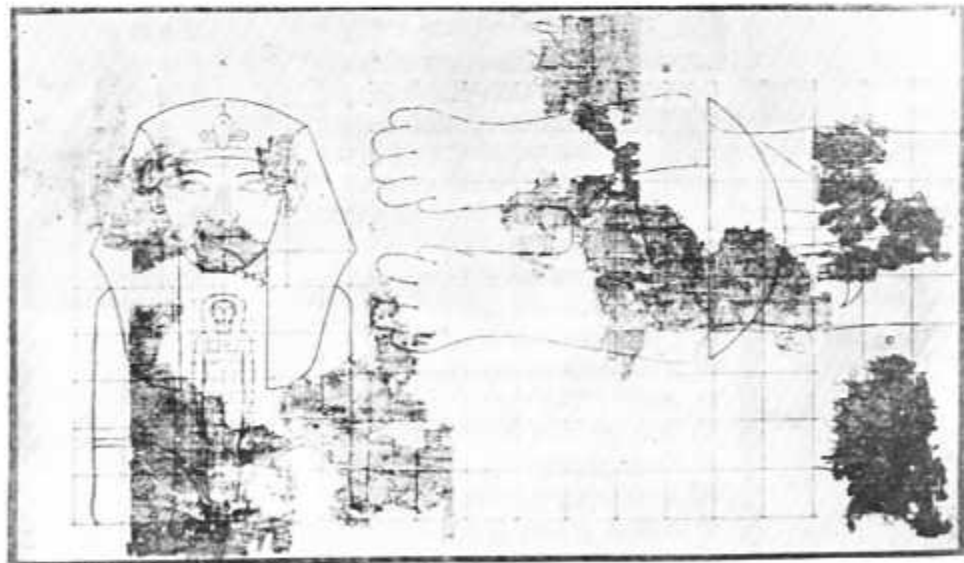
i
u
n
a
r
n
a
d
u
l
c
e
l
a
l
i
e
n
c
i
n
s
c
e
l
e
s
g
r
a
u
a
r
d
i
l
a
u
o
l
t
i
u
m
u
a
n
t
l
a
u
c
i
o
u
r
i
d
i
c
i
o
u
e
n
t
i
s
u
m
a
d
u
a
n
u
b
i
d
i
n
p
i
c
e
l
e
n
t
u
c
o
i
a
o

16

El rapto de Europa.

Siglo xiv. Lyon, Bibliothèque de la Ville,
MS. 742, fol. 10.

17
Estatua egipcia inacabada.
Museo de El Cairo.



18

Dibujo de trabajo de un escultor egipcio (papiro).
Berlín, Neues Museum.



19

La Virgen con el Niño.
Primera mitad del siglo XIII.
Hamburgo, Staats- und Universitätsbibliothek,
MS. in scinio 85, fol. 155 v.

21

Cabeza de San Florián
(pintura mural). Siglo XII.
Salzburgo, convento del Nonnberg.



20

Cabeza de Cristo.
Ibidem, fol. 59.



22

Santa Noemisia (pintura mural).
Siglo XII. Catedral de Anagni.



23

Meo da Siena (?):
La Virgen con el Niño. Siglo XIV.
Florenia, Santa Maria Maggiore.

24

Villard de Honnecourt:
Cabeza construida. París,
Bibliothèque Nationale,
MS. fr. 19093, fol. 19 v.



25

Cabeza de Cristo (vidriera).
H. 1235. Catedral de Reims.



26

Alberto Durero:
Construcción planimétrica
de una figura femenina
(dibujo L. 38). H. 1500.
Berlín, Kupferstichkabinett.



27

Alberto Durero:
Construcción estereométrica
de una figura masculina.
H. 1523. Antes en Dresde,
Sächsische Landesbibliothek.



28

Ticiano:
Allegoria de la Prudencia.
Londres, colección Francis Howard.



29

Escuela de Rossellino:
La Prudencia.
Londres, Victoria and Albert Museum.

30

Alegoría de la Prudencia.
Primera mitad del siglo xv.
Roma, Biblioteca Casanatense,
Ms. 1404, fol. 10.



31
La Prudencia (niel).
Segunda mitad del siglo xiv.
Catedral de Siena.



32
El compañero tricéfalo de Serapis.
Estatuilla greco-egipcia,
según L. Begerus,
Lucernae... iconicae,
Berlín, 1702.



33
El compañero tricéfalo de Serapis.
Estatuilla greco-egipcia,
según B. de Montfaucon,
L'Antiquité expliquée,
Paris, 1722 y ss.

34
Serapis.
Moneda de Caracalla.

Apolo. H. 1420. Roma. Biblioteca Vaticana,
Cod. Reg. lat. 1290, fol. 1 v.



36

Apolo y las Tres Gracias.
Segunda mitad del siglo xv.
Paris, Bibliothèquc Nationale,
MS. fr. 143, fol. 39.



37

Giovanni Zacchi:
La Fortuna. Medalla del dux
Andrea Gritti, fechada en 1536.

Alegoria de la Música.
Frontispicio de la *Practica
musicæ* de Franchinus Gaforius,
Milán, 1496.



Hans Holbein el Joven:
Alegoria del Tiempo.
Frontispicio del *De primatu Petri*
de J. Eck, Paris, 1521.



40

Serapis. Grabado de las
Imagini dei Dei degli Antichi
de Vincenzo Cartari, Padua, 1603.



41

Alegoria del Buen Consejo.
Xilografía de la *Iconologia*
de Cesare Ripa, Venecia, 1643.



42

Jan Collaert, sobre modelo
de Giovanni Stradano:
Sol-Apolo. Grabado.



43

Artus Quellinus el Viejo:
Alegoria del Buen Consejo. Amsterdam, Paleis
(tomado de J. van Campen, *Afbeelding van't
Stad-Huys von Amsterdam*, 1664-1668).

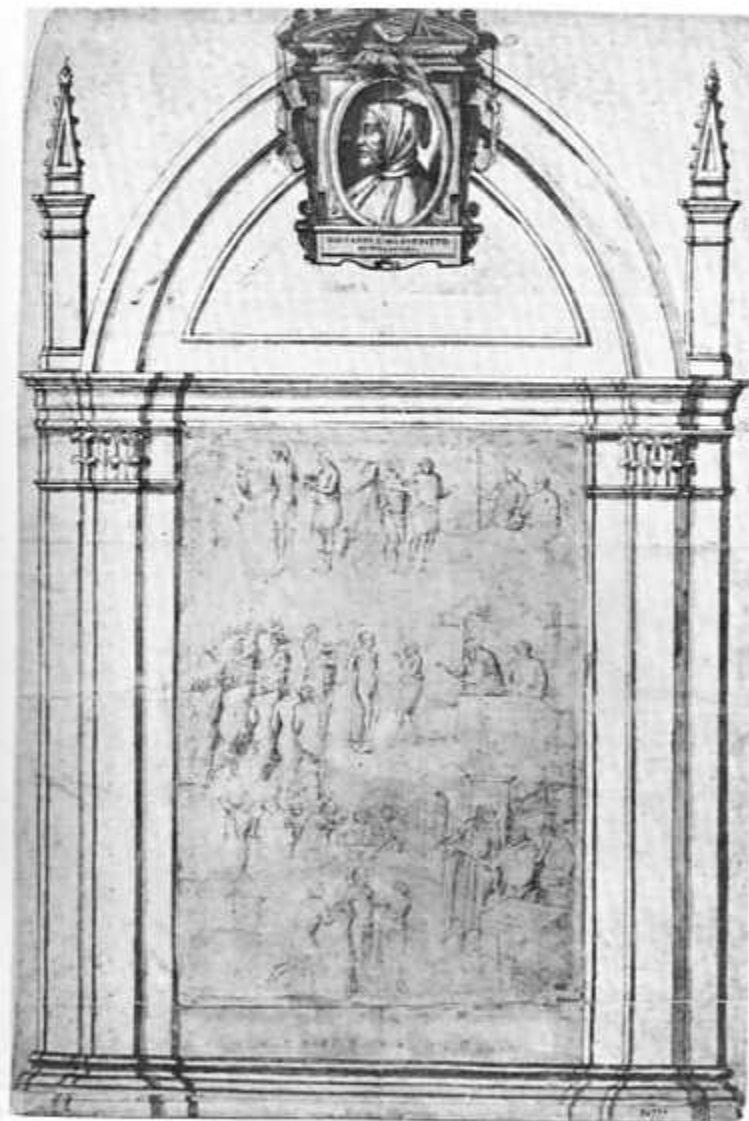
44

Ticiano:
Auto-retrato. Madrid, Prado.



45

Ticiano (y ayudantes):
Mater Misericordiae (detalle).
Florencia, Palazzo Pitti.



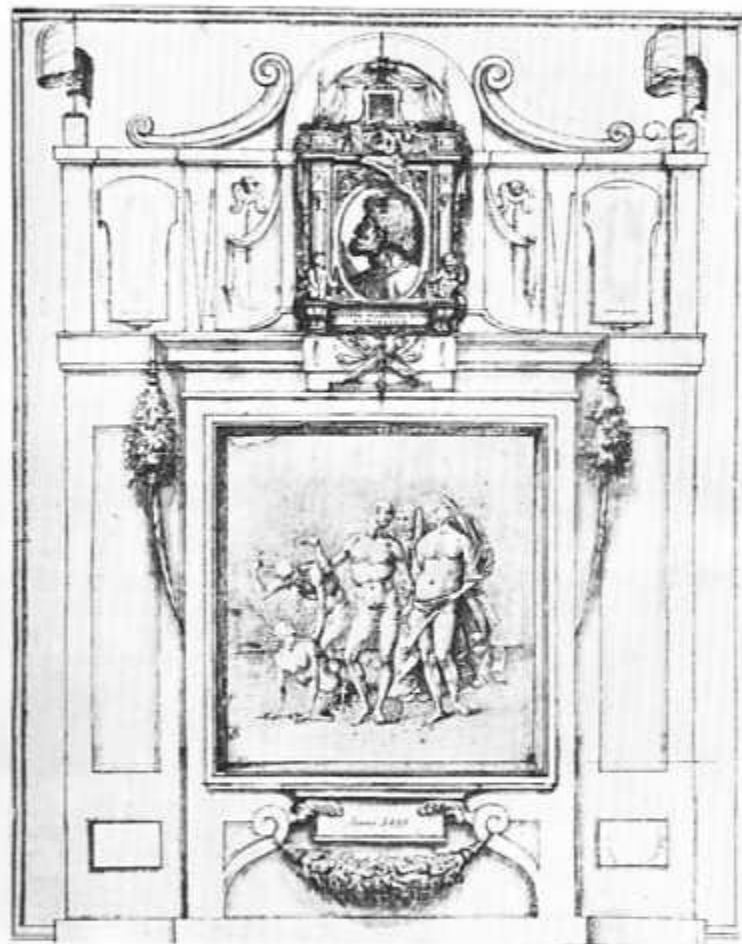
46

Dibujo antiguamente atribuido a Cimabue,
dentro de un marco de Giorgio Vasari, recto.
París, Ecole des Beaux-Arts.



47

Dibujo antiguamente atribuido a Cimabue,
dentro de un marco de Giorgio Vasari, verso.
París, Ecole des Beaux-Arts.



48

Dibujo antiguamente atribuido a Vittore Carpaccio,
dentro de un marco de Giorgio Vasari.
Londres, British Museum.

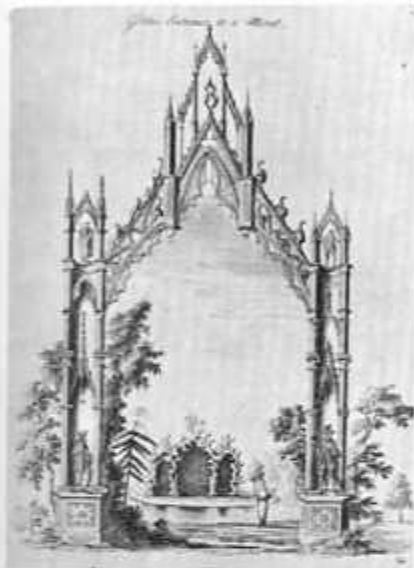


49

La catedral de Maguncia vista desde el oeste.

50

Paul Decker:
Entrada a un foso.
De *Gothic Architecture*,
Londres, 1759.



51

La sibila helespónica.
Siglo xv. Grabado florentino.



52

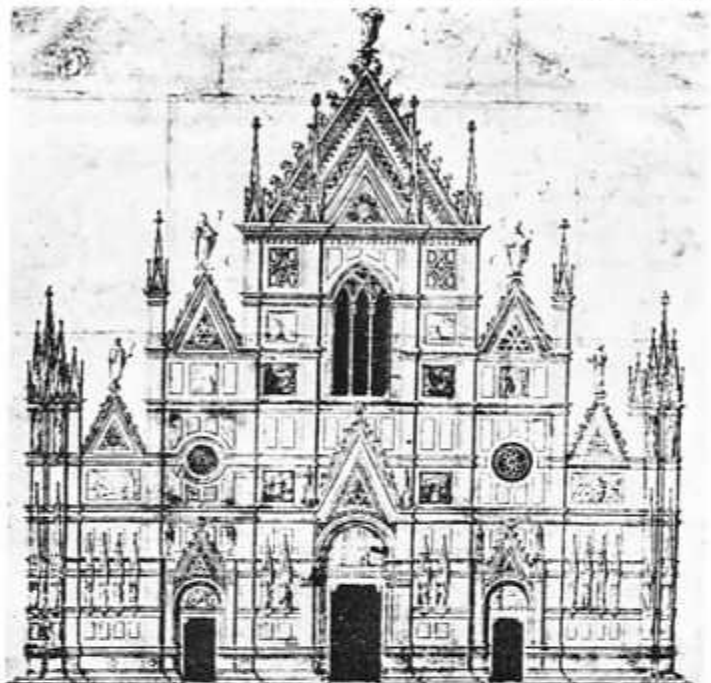
El cimborrio de la catedral de Milán.



53

Copia de la maqueta de Brunelleschi
de la linterna de la catedral
de Florencia. Florencia.

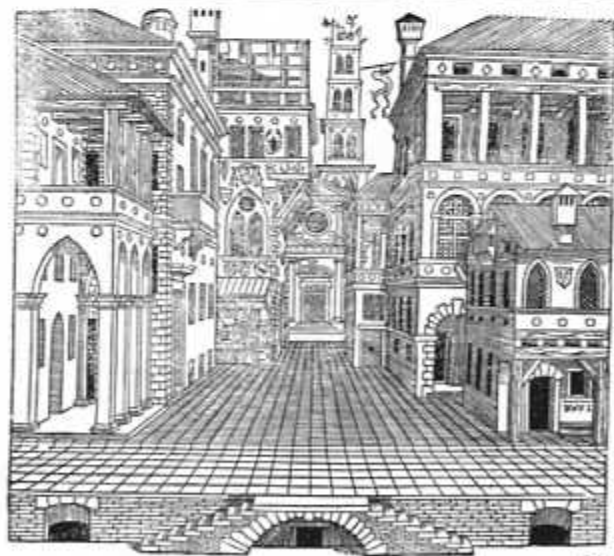
Francesco Terribilia:
 Proyecto de fachada para San Petronio.
 Bologna, Museo di San Petronio.



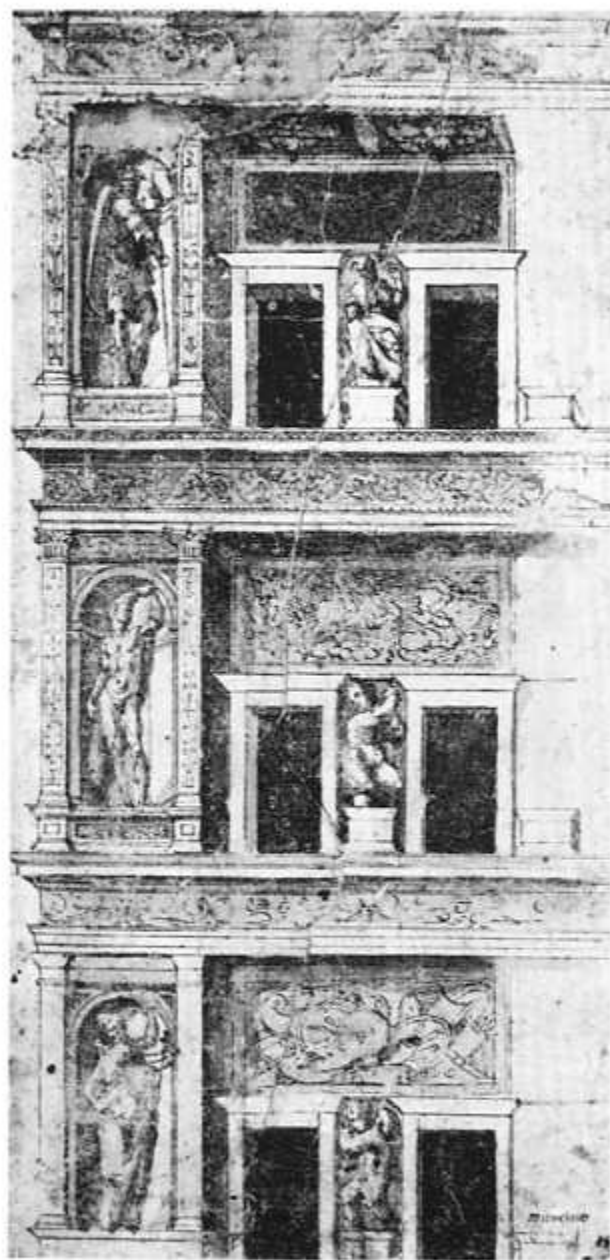
Gherardo Silvani:
 Maqueta de una fachada para la catedral de Florencia.
 Florencia, Museo di Santa Maria del Fiore.



Sebastiano Serlio:
Escenario trágico.
 Xilografía del *Libro primo... d'architettura*,
 Venecia, 1551, fol. 29 v.



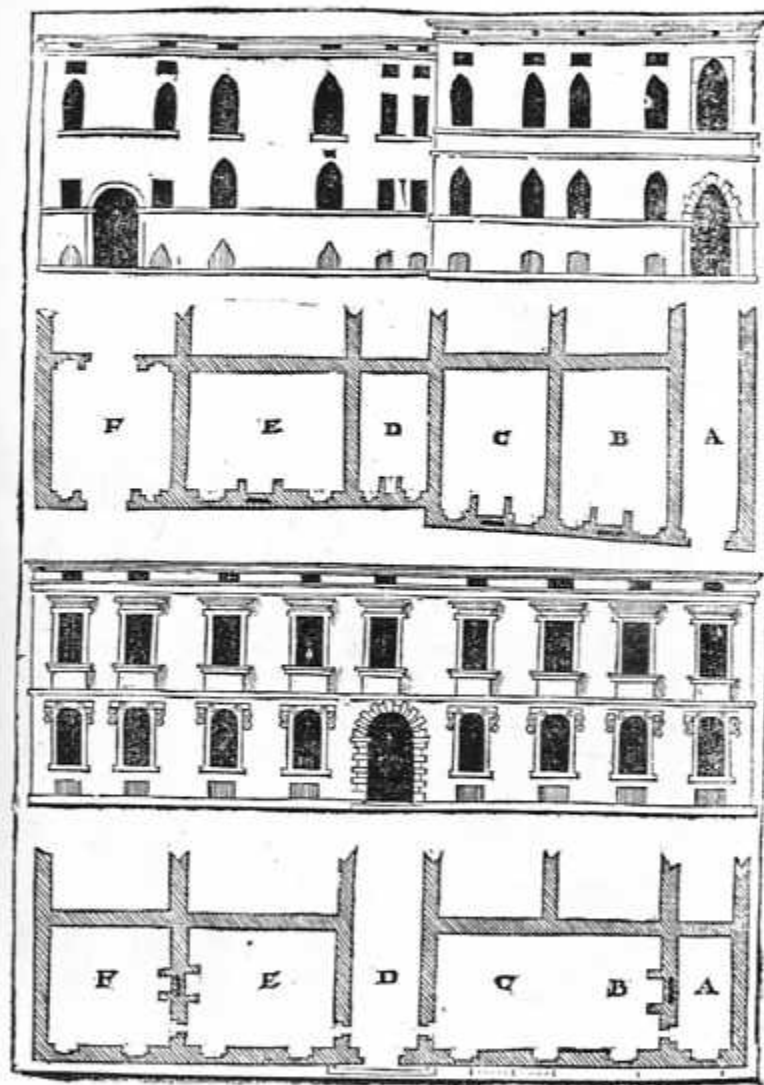
Sebastiano Serlio:
Escenario cómico.
 Xilografía del *Libro primo... d'architettura*,
 Venecia, 1551, fol. 28 v.

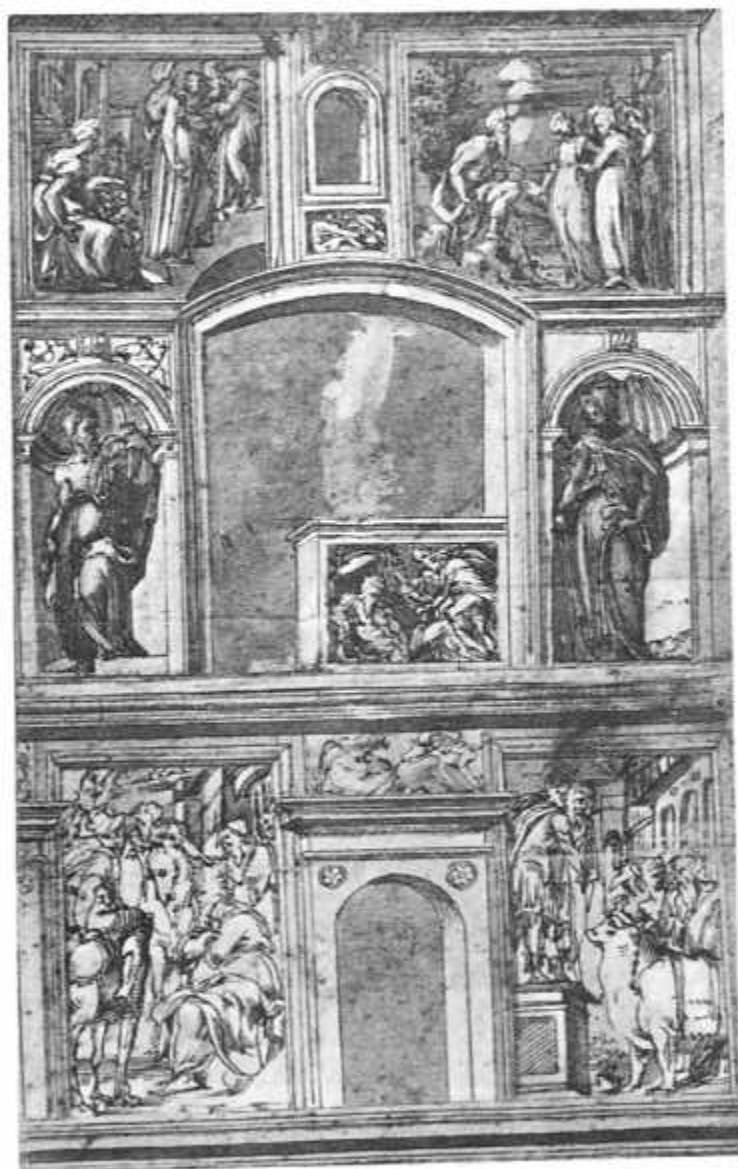


Domenico Beccafumi:
 Proyecto de Remodelación de la «Casa
 dei Borghesi». Londres, British Museum.



La «Casa dei Borghesi» de Siena.





62

Domenico Beccafumi:
Proyecto de decoración de una fachada.

63
El Casino de Pio IV de Roma.



64
Los Uffizi de Florencia.



65

Alberto Dürero:
El rapto de Europa y otros bocetos
(dibujo I. 456) Viena, Albertina.

66

Alberto Dürero:

*Hércules dando muerte a las aves
del lago Estinfalo (detalle).*

Fecha en 1500. Munich, Alte Pinakothek.

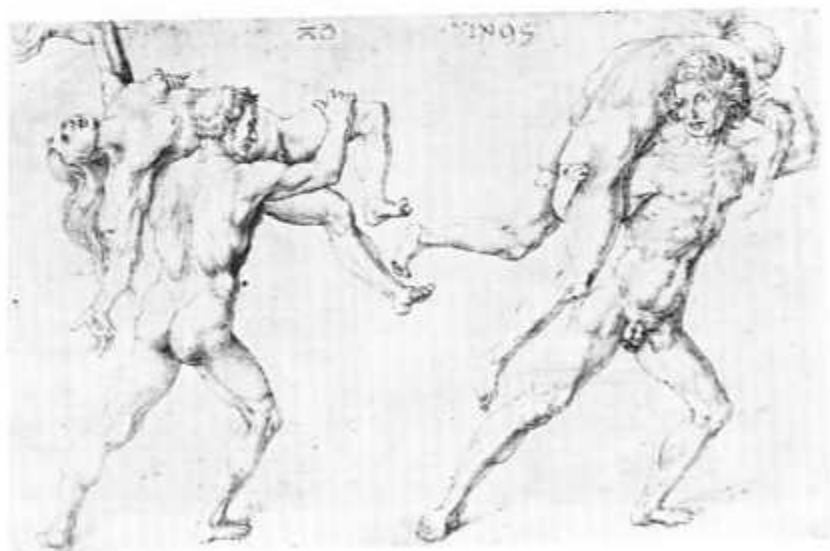


67

Antonio Pollaiuolo:

La muerte de Neso (detalle).

New Haven, Yale University Art
Gallery. Por cortesía de la Yale
University Art Gallery.



68

Alberto Dürero:

69

Hércules.

Xilografía de las *Inscriptiones sacrosanctae
vetustatis* de Petrus Apianus,
Ingolstadt, 1534, pág. 170
(vista anterior, invertida).



70

Hércules.

Xilografía de las *Inscriptiones sacrosanctae
vetustatis* de Petrus Apianus,
Ingolstadt, 1534, pág. 171
(vista posterior, invertida).



71

Mercurio romano.
Augsburgo, Maximilian-Museum.



72

Mercurio romano. Grabado hecho
sobre el modelo de la fig. 71.

73
Mercurio romano. Xilografía
 sobre el modelo de la fig. 71,
 de las *Inscriptiones...* de Conrad Peutinger,
 Maguncia, 1520.



74
Mercurio romano.
 Xilografía sobre el modelo de la fig. 71 de
 las *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis*
 de Petrus Apianus,
 Ingolstadt, 1534, pág. 422.



75
 Alberto Durero:
Esculapio o Apolo
Medicus (dibujo
 L. 181). Berlin,
 Kupferstichkabinett



76
 Alberto Durero:
Sol-Apolo y Diana (dibujo L. 233)



77
 Dibujo del *Codex*
Escorialensis,
 fol. 64.

78
Helios Pantokrator.
 Moneda de la ciudad frigia de Aizani.



79
 Andrea Mantenga:
Bacanal del tonel (detalle).
 Grabado B. 19.



80
Alberto Durero:
La caída del hombre.
Grabado B. 1. Fechado en 1504.



82
Alberto Durero:
Sol Iustitiae. Grabado B. 79.



81
Alberto Durero:
La Resurrección. Xilografía B. 45.



Giovanni Francesco Guercino:
«*Et in Arcadia ego*». Roma, Galleria Corsini.



Nicolas Poussin:
«*Et in Arcadia ego*». Chatsworth, colección Devonshire.
Reproducido con permiso de los Trustees
of the Chatsworth Settlement.



Nicolas Poussin:
«*Et in Arcadia ego*». Paris, Louvre.

93

Giovanni Battista Cipriani:
«Aun en la Arcadia está la muerte». Grabado.



94

Georg Wilhelm Kolbe:
«También yo estuve en la Arcadia». Grabado.



95

Honoré Fragonard:
El sepulcro (dibujo). Viena, Albertina.

en términos menos académicos: era de una inconmensurable vanidad. Solicitó el honor de un aniversario (no sin un solícito aviso al futuro cillerero de que no se preocupara por el gasto adicional en viandas y bebidas, sino que recordara que había sido el propio Suger quien había incrementado el presupuesto de su sección) y con esto mismo se colocó en el mismo plano que el rey Dagoberto, Carlos el Calvo y Luis el Gordo, las únicas personas hasta entonces honradas de tal modo. Con toda franqueza dio gracias a Dios por haber reservado la tarea de reconstruir la iglesia «a su vida y a sus esfuerzos» (o, como declara en otro lugar, a «un hombre tan pequeño que era el sucesor de la nobleza de tan grandes reyes y abades»). Por lo menos trece de los *versiculi* que distribuyó en los espacios disponibles sobre los muros y los objetos litúrgicos mencionan su nombre; y numerosos retratos suyos de donante fueron estratégicamente dispuestos en el eje principal de la basílica: dos en la entrada mayor (uno en el tímpano, otro en las puertas), un tercero a los pies de la gran cruz que dominaba el arco de entrada del nuevo coro superior y podía contemplarse desde casi cualquier lugar de la iglesia, y uno o dos más en las vidrieras que adornaban la capilla central del deambulatorio. Cuando leemos las enormes inscripciones de Suger en letras doradas sobre las portadas occidentales («¡Oh, ojalá no sea ésta oscurcida!»), cuando le vemos constantemente preocupado por el recuerdo de las futuras generaciones y alarmado por la idea del «Olvido, el celoso rival de la Verdad», cuando le oímos hablar de sí mismo como del «guía» (*dux*) bajo cuyas instrucciones había sido ampliada y ennoblecida la iglesia, nos parece estar atendiendo a algunos de los ejemplos, citados por Jacob Burckhardt, de la «moderna forma de la gloria», y no a las palabras de un abad del siglo XII.

Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre la sed de fama del hombre del Renacimiento y la colosal vanidad, aunque en cierto sentido profundamente humilde, de Suger. El gran hombre del Renacimiento afirmaba su personalidad de una forma centrípeta, por decirlo así: absorbía el mundo circundante hasta que todo su entorno quedara sumido en su propio yo. Suger afirmaba su personalidad centrifugamente: proyectaba su yo en el mundo que lo circundaba hasta que toda su personalidad hubiera sido absorbida por su contorno.

Para comprender este fenómeno psicológico tenemos que recordar dos cosas acerca de Suger, que de nuevo vienen a colocarle en contraste diametral con el ilustre converso san Bernardo. Primero, Suger había ingresado en el monasterio, no como un novicio que se consagra a la vida monástica por propia voluntad, o por lo menos con la comprensión que da una inteligencia relativamente madura, sino como oblato consagrado a Saint-Denis cuando todavía era un chiquillo de nueve o diez años. Segundo, Suger, condiscípulo de jóvenes nobles y príncipes de la sangre, había nacido (se ignora dónde) de padres humildes y muy pobres.

Más de un muchacho, en tales circunstancias, se hubiera convertido en un ser tímido o amargado. La vitalidad extraordinaria del futuro abad le hizo recurrir, en cambio, a lo que se denomina sobrecompensación. En lugar de mantenerse estrechamente atado a sus parientes naturales o de alejarse drásticamente de ellos, Suger los tuvo a una distancia amistosa y más tarde los hizo participar, de manera discreta, en la vida de la abadía¹. En lugar de ocultar su humilde origen o avergonzarse de él, Suger casi se gloriaba, aunque sólo fuera para gloriarse aún más por haber sido adoptado por Saint-Denis. «Pues, ¿quién soy yo, o cuál es la casa de mi padre?», exclama con el joven David. Y sus obras literarias, igual que sus documentos oficiales, están también erizadas de frases como: «Yo, inepto respecto a la familia y al conocimiento»; o bien: «Yo, que he alcanzado la administración de esta iglesia contra las probabilidades del mérito, del carácter y de la familia», o bien (con las palabras de Hannah, madre de Samuel): «Yo, el mendigo, a quien la mano poderosa del Señor ha arrancado del muladar». Pero la mano poderosa del Señor había actuado a través de la abadía de Saint-Denis. Quitándosele a sus padres naturales, el Señor había dado a Suger otra «madre» (expresión que muy a menudo aparece en sus escritos), que había hecho de él lo que era. Fue la abadía de Saint-Denis la que lo había «cuidado y exaltado»; la que lo había «criado del modo más tierno desde la primera infancia hasta la vejez»; la que «con maternal cariño lo había amamantado cuando niño, lo había sostenido cuando era un joven vacilante, lo había fortalecido poderosamente en la madurez y lo había colocado solemnemente entre los príncipes de la Iglesia y del reino».

Así pues, Suger, considerándose como el hijo adoptivo de Saint-Denis, vino a concentrar en la abadía toda la suma de energía, ingenio y ambición que la naturaleza le había proporcionado. Fundiendo por entero sus aspiraciones personales con los intereses de la «iglesia madre», puede decirse que realizó su yo renunciando a su identidad: se desarrolló a sí mismo hasta convertirse en idéntico con la abadía. Esparciendo sus inscripciones y retratos por toda la iglesia, tomó posesión de ella al mismo tiempo que se despojaba, en cierta medida, de su existencia como individuo particular. Cuando Pedro el Venerable, abad de Cluny, contempló la angosta celda de Suger, es fama que exclamó, con un suspiro: «Este hombre nos hace avergonzar a todos. No construye para él, como hacemos nosotros, sino sólo para Dios». Pero para Suger no había diferencia entre lo uno y lo otro. No le hacía falta mucho espacio y lujo privados porque el espacio y el lujo de la basílica no era menos suyo que el modesto confort de su celda; la iglesia abacial le pertenecía porque él pertenecía a la iglesia abacial.

No se detuvo este proceso de autoafirmación a través de la autorrenuncia en los límites de Saint-Denis. Para Suger, Saint-Denis era Francia, y así desarrolló un violento y casi místico nacionalismo tan aparentemente anacrónico como lo era su vanagloria. Elogiado por todos los escritores contemporáneos como hombre de letras que dominaba todos los temas, capaz de escribir con originalidad, brillantemente y «casi con la misma rapidez con que hablaba», no se sintió nunca movido a utilizar este don excepto en honor de la abadía que gobernaba y de los dos reyes de Francia a los que había servido (según los encomiadores, a los que había inspirado). Y en la *Vida de Luis el Gordo* encontramos sentimientos que anticipan esa forma específica de patriotismo mejor caracterizada por la palabra francesa *chauvinisme*. De acuerdo con Suger, los ingleses están «destinados por ley moral y natural a someterse a los franceses, y no lo contrario»; y lo que pensaba de los alemanes, a los que gustaba de describir «rechinando los dientes con teutónica furia», se deduce de lo que sigue: «Traspasemos audazmente sus fronteras para que, retirándose, no sostengan impunemente lo que con arrogancia han pretendido contra Francia, la dueña del orbe. Procuremos que reciban el justo castigo a su afrenta no en nuestras tierras sino en las suyas, que, frecuentemente conquistadas,

se hallan sometidas a los francos por el derecho real de éstos».

En el caso de Suger este impulso a crecer por metempsicosis, si puede decirse así, fue además agudizado por una circunstancia aparentemente irrelevante que él mismo no menciona (quizá había dejado incluso de ser consciente de ello), pero que sus admiradores consideran digna de ser recordada: era de estatura excepcionalmente pequeña. «Le había sido asignado un cuerpo pequeño y escaso», cuenta Willelmus, y continúa maravillándose de que una compleción física tan pequeña y débil (*imbecille corpusculum*) pudiera aguantar la tensión de «una mente tan vigorosa y vivaz». Y un anónimo panegirista escribe:

Me asombra ver tanto espíritu en tal cuerpo,
y cómo tantas y tan grandes cualidades encuentran espacio
en un pequeño vaso.
Pero por este hombre único, la naturaleza quería probar
que la virtud puede esconderse bajo cualquier piel.

Un físico excepcionalmente pequeño parece insignificante a los ojos de la historia; sin embargo, ha constituido un factor esencial para determinar el carácter de numerosos personajes históricos famosos. Más efectivamente que cualquier otro impedimento, puede convertirse en una ventaja si el que es víctima de ello resulta capaz de compensar su inferioridad física a fuerza de coraje y consigue romper la barrera psicológica que lo separa del grupo de los hombres de físico normal entre los que convive con una aptitud más que normal y con la voluntad de identificar sus propios intereses con los de los demás. Es esta combinación de coraje y de anhelo de solidaridad (a menudo unida a una vanidad ingenua e inocua) lo que sitúa a los «grandes pequeños hombres» como Napoleón, Mozart, Lucas van Leyden, Erasmo de Rotterdam o el general Montgomery en una clase aparte y les presta un particular atractivo o poder de fascinación. Lo que de él sabemos parece demostrar que Suger poseía algo de este peculiar atractivo, y que su reducida estatura fue un incentivo tan eficaz para sus grandes ambiciones y realizaciones como lo fue su modesto origen. Un canónigo regular de San Víctor, que lleva el curioso nombre de Simon Chièvre-d'Or (Simon Capra Aurea), demuestra haber calado pro-

fundamente en el carácter del amigo muerto cuando incluye en su necrológica el distico siguiente:

*Corpore, gente brevis, gemina brevitare coactus,
In brevitare sua noluit esse brevis.*
(«Pequeño de cuerpo y de familia, constreñido por esta
doble pequeñez,
se negó, en su pequeñez, a ser un pequeño hombre.»)

Es divertido y, a veces, incluso un tanto patético observar hasta dónde podía llegar el egoísmo desinteresado de Suger cuando se trataba del prestigio y esplendor de Saint-Denis. Por ejemplo, cómo se las arregló para montar un pequeño e ingenioso espectáculo con el fin de probar a todo el mundo la autenticidad de ciertas reliquias donadas por Carlos el Calvo; o cómo indujo «con su ejemplo» a los reyes, príncipes y obispos de paso por la abadía a donar las piedras de sus propios anillos para adornar un nuevo frontal del altar (despojándose aparentemente de su propio anillo en su presencia y obligándolos con ello a imitarlo). O cómo miembros de aquellas órdenes tan mal aconsejadas que no manejaban las perlas y las gemas sino para convertirlas en dinero para sus limosnas, le ofrecieron las suyas para que las comprara, y cómo él, dando gracias a Dios por el «gozoso milagro», les dio unas cuatrocientas libras por el lote «aunque valían mucho más». O cómo insistía cerca de los viajeros que venían de Oriente para que reconocieran que los tesoros de Saint-Denis eran superiores a los de Constantinopla; o cómo intentaba disimular su desengaño si un visitante más obtuso o menos amable dejaba de darle tal satisfacción; y cómo, finalmente, se consuela con una cita de san Pablo: «Que cada uno abunde en su sentimiento», que cree que significa (o pretende creerlo): «Deja que cada cual se crea rico.»

En cuanto «mendigo extraído del muladar», Suger no se libró naturalmente de la principal flaqueza del advenedizo, el esnobismo. Se complace en decir los nombres y los títulos de todos los reyes, príncipes, papas y eclesiásticos de rango que han visitado la abadía y le han demostrado personal estimación y afecto. Contempla con una cierta condescendencia a los simples condes y nobles, para no mencionar «la masa común de caballeros y soldados»,

que afluyeron a la Gran Consagración del 11 de junio de 1144; y no sin jactancia enumera dos veces los diecinueve obispos y arzobispos que había logrado tener a su lado en aquel glorioso día: sólo con que hubiera asistido uno más, cada uno de los veinte altares habría sido consagrado por un dignatario distinto, mientras que, tal como fue, el obispo de Meaux tuvo que celebrar en dos altares. Pero también aquí es imposible trazar una línea divisoria neta entre la satisfacción personal y la que podríamos llamar satisfacción institucional. Cuando habla de él mismo, Suger no establece distinción alguna, incluso en una misma frase, entre el «yo» y el «nosotros». A veces emplea el «nos» como lo haría un soberano, pero lo emplea más a menudo con el sentido de un sentimiento genuinamente «pluralístico»: «nos (o nosotros), la comunidad de Saint-Denis». Aunque sintiéndose increíblemente orgulloso de los pequeños presentes personales que de vez en cuando recibía de los soberanos, no dejó nunca de ofrecerlos luego a los santos mártires; y su dignidad abacial no le impidió supervisar personalmente la compra de provisiones para las grandes solemnidades o revolver en cajones y armarios para recobrar *objets-d'art* hacía tiempo olvidados, que podían ser nuevamente empleados.

Con todo este exterior, Suger nunca perdió el contacto con el «hombre vulgar», que tan bien había llegado a conocer en los largos años de Berneval y Toury y cuyas maneras inmortales de pensar y de hablar esboza ocasionalmente con unas pocas pinceladas maestras. Casi nos parece estar oyendo a los boyeros de la cantera próxima a Pontoise cuando gruñen «por no tener nada que hacer» y a «los trabajadores que se demoran en torno perdiendo el tiempo» al fallar una parte de las cuadrillas a consecuencia de un violento temporal. Casi podemos ver la sonrisa burlona y boba de los leñadores en la *forêt de Rambouillet* cuando el gran abad les había dirigido una pregunta que para ellos era estúpida. Se requerían algunos maderos de excepcional longitud para cubrir la nueva parte occidental de la iglesia, y no se lograba encontrarlos en las cercanías: «Pero una cierta noche, al volver de celebrar los maitines, comencé a pensar en el lecho que yo mismo debería recorrer todos los bosques de la zona... Dejando en seguida de lado otras obligaciones y saliendo bien temprano, nos dirigimos apresurada-

mente, llevando con nosotros a nuestros carpinteros y las medidas de los maderos, al bosque llamado Iveline. Cuando atravesamos nuestras posesiones en el valle de la Chevreuse reunimos... a nuestros guardabosques y a todos cuantos conocían los otros bosques y les preguntamos bajo juramento si podían encontrarse, aunque fuera con grandes dificultades, troncos de aquellas medidas. A esta pregunta, se sonrieron, y se habrían reído delante nuestro de haberse atrevido; se maravillaban de que no supiéramos que nada de aquel género podía encontrarse en toda la comarca... Pero nosotros... comenzamos, con el valor de nuestra fe por así decirlo, a buscar por los bosques; y una hora después aproximadamente habíamos encontrado un tronco conforme a las medidas. ¿Por qué decir más? Después de nueve horas, o quizá menos, por espesuras, bosques, densos y espinosos matorrales, habíamos ya marcado doce troncos (que eran los que necesitábamos)...»

Hay algo admirable, hasta conmovedor, en este relato del hombrerito, más cerca de los sesenta que de los cincuenta, que no consigue dormirse después de la función de medianoche porque todavía está pensando en sus maderos, y que de improviso se le ocurre la idea de que debería ocuparse él mismo del asunto; que sale de mañana temprano a la cabeza de sus carpinteros y con las medidas en el bolsillo; que anda corriendo por los bosques «con el valor de la fe», y consigue al fin justo lo que deseaba. Sin embargo, omitiendo todo «interés humano», este pequeño incidente nos proporciona tal vez la respuesta final a la pregunta que al principio nos hicimos: ¿por qué Suger, a diferencia de tantos otros mecenas de las artes, se sintió obligado a poner por escrito sus hazañas?

Como ya hemos visto, uno de los motivos fue un deseo de justificarse a sí mismo, probablemente intensificado por el hecho de que, a diferencia de los papas, príncipes y cardenales de época posterior, todavía experimentaba una suerte de responsabilidad democrática frente al Capítulo y a la Orden. Un segundo motivo fue indudablemente su vanidad tanto personal como institucional (así la definimos antes). Sin embargo, estos impulsos, por fuertes que fueran, no habrían llegado a articularse si Suger no hubiera estado muy convencido de haber desempeñado un papel radicalmente distinto del de quien (para citar la definición de *patron*, o

mecenas, que da el *Oxford Dictionary* «anima o protege o se digna emplear a una persona, causa o arte».

Un hombre que se lleva a los bosques a sus carpinteros en busca de maderos y marca personalmente los troncos convenientes, que vela por que su nuevo *chevet* se alinee oportunamente con la antigua nave mediante «instrumentos geométricos y aritméticos», queda mucho más cerca de la figura del arquitecto eclesiástico *amateur* de comienzos de la Edad Media (y también de la del caballero arquitecto no eclesiástico de la América colonial) que de la de los grandes mecenas del gótico tardío y del Renacimiento, que nombraban a un arquitecto-responsable, juzgaban sus proyectos y dejaban en sus manos todos los pormenores técnicos. Consagrándose a sus empresas artísticas «tanto con la mente como con el cuerpo», puede decirse que Suger deja testimonio de ellas no en calidad de quien «anima o protege o se digna emplear a una persona, causa o arte», sino en la de quien supervisa o dirige o guía. En qué medida era responsable o co-responsable del mismo proyecto de sus construcciones es cuestión ajena. Pero parece que muy poco se hacía sin contar al menos con su activa participación. Que seleccionó y contrató individualmente a los artifices, que encargó un mosaico para un lugar de la iglesia donde al parecer nadie lo quería, y que él mismo concibió la iconografía de sus vidrieras, crucifijos y paneles del altar, lo atestiguan sus propias palabras, pero también una idea como la de transformar un vaso romano de púrpura en un águila sugiere más bien un hallazgo del abad que la invención de un orfebre profesional.

¿Se dio cuenta Suger de que al convocar, como lo hizo, artistas «de todas las comarcas del reino» inauguraba en la Ile-de-France, hasta entonces relativamente estéril, aquella gran síntesis selectiva de todos los estilos regionales de Francia que llamamos el gótico? ¿Sospechó alguna vez que el rosetón de su fachada occidental (por lo que sabemos, la primera aparición de tal motivo en ese lugar) era una de las grandes innovaciones de la historia de la arquitectura, destinada a estimular la inventiva de innumerables maestros, hasta Bernard de Soissons y Hugues Libergier? ¿Sabía, o sentía, que su irreflexivo entusiasmo por la metafísica de la luz del Pseudo-Dionisio y de Escoto Eriúgena lo situaba en el umbral de un movimiento intelectual que había de desembocar

en las teorías protocientíficas de Robert Grosseteste y Roger Bacon, por un lado, y por otro, en un platonismo cristiano que va desde Guillermo de Auvernia, Enrique de Gante y Ulrico de Estrasburgo hasta Marsilio Ficino y Pico della Mirandola? También estas preguntas están destinadas a quedar sin respuesta. Es cierto, sin embargo, que Suger fue bien consciente de la diferencia estilística que existía entre sus «modernas» estructuras (*opus novum*, o incluso *modernum*) y la antigua basilica carolingia (*opus antiquum*). Mientras permanecieron todavía en pie restos del viejo edificio, percibió con toda claridad el problema de armonizar (*adaptare et coaequare*) lo «moderno» con lo «antiguo». Y era completamente consciente de la originalidad estética del nuevo estilo. Sintió, y nos hace sentir a nosotros, su espaciosidad cuando habla de su nuevo *chevet* como «ennoblecido por la belleza de lo largo y de lo ancho»; sintió su sublime verticalismo al describir la nave central de este *chevet* como «súbitamente (*repente*) alzada en lo alto» por las columnas de sostén, y su luminosa transparencia al describir su iglesia como «penetrada por la maravillosa e ininterrumpida luz de las más resplandecientes vidrieras».

Se ha dicho que es más difícil imaginarse concretamente a Suger, como individualidad, que a los grandes cardenales del diecisiete de los que fue antecesor histórico. Sin embargo, se diría que emerge de las páginas de la historia como una figura extraordinariamente viva y extraordinariamente francesa: un patriota altivo y un buen administrador; un tanto retórico y muy enamorado de la grandiosidad, aunque profundamente eficaz en las cuestiones de orden práctico y atemperado en sus hábitos personales, gran trabajador y hombre jovial, dotado de una benévola naturaleza y de *bon sens*, vanidoso, ingenioso y de una incontenible vitalidad.

En un siglo excepcionalmente engendrador de santos y héroes, Suger sobresalió por su humanidad, y murió como un justo tras una existencia bien empleada. A fines de 1150 fue atacado por la malaria y antes de Navidad se había perdido toda esperanza de salvarlo. Con el gusto por la efusión, quizá un poco teatral, de la época, pidió ser trasladado al convento y con lágrimas suplicó a los monjes que lo perdonaran por todo aquello en que hubiera faltado a la comunidad, pero también rogó a Dios que no se lo llevara hasta el final de aquel periodo festivo «a fin de que la alegría de sus

hermanos no se convirtiera en aflicción por culpa suya». También esta plegaria fue atendida. Suger murió el 13 de enero de 1151, la octava de Epifanía que pone fin a las fiestas pascuales. «No tembló a la vista del fin —escribe Willelmus—, pues había consumado su vida antes de su muerte, ni le repugnó morir porque había disfrutado viviendo. Se fue de buena gana porque sabía que mejores cosas le estaban reservadas tras la muerte y consideraba que un hombre bueno no debía partir como quien es expulsado, como quien es arrojado fuera en contra de su voluntad.»

¹ Los nombres del padre de Suger, Helinandus, y de un hermano y una cuñada, Radulphus y Emmelina, figuran en la necrología de la Abadía. Otro hermano, Pedro, acompañó a Suger a Alemania en 1125. Uno de sus sobrinos, Gerardo, pagaba a la Abadía una cantidad anual de quince chelines, cinco en concepto de renta y diez por razones que ignoramos. Otro sobrino, Juan, falleció en el curso de una misión cerca del papa Eugenio III, que escribió una carta muy cordial de condolencia a Suger. Un tercero, Simón, firmó como testigo en una Ordenanza de su tío en 1148 y tuvo diferencias con el sucesor de éste, Odon de Deuil (que era protegido de san Bernardo y miraba con desagrado a todo el que fuera próximo a Suger). En ninguno de esos casos parece haber habido favoritismos ilícitos.

Capítulo 4

La «Alegoría de la Prudencia» de Ticiano: Post scriptum

Hace exactamente treinta años, mi amigo Fritz Saxl, ya fallecido, y yo mismo, entonces joven *Privatdozenten* en la universidad de Hamburgo, recibimos una carta acompañada de dos fotografías: una reproducía un grabado de Holbein poco conocido (fig. 39); la otra, una pintura de Ticiano publicada poco antes, que era entonces propiedad de Francis Howard (fig. 28)¹. La carta provenía de Campbell Dodgson, director del gabinete de estampas del British Museum y la máxima autoridad sobre el arte del grabado en Alemania. Éste había observado que ambas composiciones tenían en común sus más característicos y misteriosos rasgos y nos preguntaba si nos era posible proyectar alguna luz sobre su significación iconográfica.

Muy complacidos y halagados, le contestamos lo mejor que pudimos; y Campbell Dodgson, con aquella impulsiva generosidad que era la propia esencia de su carácter, nos respondió que, en lugar de utilizar nuestra argumentación con fines personales, la había traducido al inglés y nos proponía remitirla para su publicación al *Burlington Magazine*. Ahí se publicó en 1926², y cuatro años después una versión alemana, revisada y algo ampliada, se incluyó en mi libro sobre Hércules en la encrucijada y otros temas clásicos en el arte postmedieval³. No obstante, puesto que me parece haber olvidado aun entonces ciertas cuestiones principales, espero que se me disculpe si antepongo el consejo del Mefistófeles de Goethe: «Du musst es drei Mal sagen».

I. La autenticidad de la pintura de Mr. Howard (que probablemente formó parte de la colección de Joseph Antoine Crozat, el mecenas y amigo de Watteau) no puede ponerse en duda (y por lo que sé, nunca se ha puesto). Brillando con la magnificencia de la *ultima maniera* de Ticiano, debe inscribirse entre sus obras más tardías, y puede ser fechada, sobre bases meramente estilísticas, entre los años 1560 y 1570, quizá menos de diez años antes de la muerte del maestro⁴. Considerada dentro del contexto del conjunto de la producción de Ticiano, es, sin embargo, no solamente excepcional, sino única. Es la sola obra suya que cabe calificar más bien de «emblemática» que de meramente «alegórica»: una máxima filosófica ilustrada por una imagen visual más bien que una imagen visual revestida de connotaciones filosóficas.

Ante las alegorías de Ticiano (la llamada *Educación de Cupido* en la Galleria Borghese, la *Alegoría del marqués de Avalos* en el Louvre, la *Fiesta de Venus* y la *Bacanal* del Prado, la *Apoteosis de Ariadna* en la National Gallery de Londres, y sobre todo, el *Amor sacro y profano*), nos sentimos invitados, aunque no obligados, a rastrear una significación abstracta y general tras el concreto y particular espectáculo que atrae nuestra mirada y que puede interpretarse como la representación de un hecho o de una situación reproducidos sin más. En realidad, no ha sido sino hasta fecha muy reciente que la *Fiesta de Venus*, la *Bacanal* y la *Apoteosis de Ariadna* han dejado entrever su contenido neoplatónico⁵; en cambio, hay quien interpreta el *Amor sacro y profano* como una ilustración directa, no alegórica, inspirada en un episodio concreto de la *Hypnerotomachia Poliphili*⁶ de Francesco Colonna.

En la pintura de Howard, la significación conceptual de los datos sensibles es tan llamativa que simplemente no parece tener sentido alguno hasta que no hemos descubierto su ulterior significado. Reúne todos los rasgos distintivos del «emblemático», el cual, según lo define un especialista en la materia⁷, participa de la naturaleza del símbolo (sólo que es particular en lugar de universal), de la del enigma (sólo que no es tan difícil), de la del apotegma (sólo que es visual y no verbal) y de la del proverbio (sólo que es más erudito que vulgar). La pintura es, por consiguiente, la única obra de Ticiano (quien acostumbraba a limitar la letra a su propio nombre o al del modelo

en el caso de un retrato) que lleva un genuino «lema» o «titulus»⁸: EX PRAETERITO/PRAESENS PRVDENTER AGIT/NI FUTVRĀ ACTIONĒ DETVRPET (Por la experiencia del pasado, obra con prudencia el presente para no malograr la acción futura).⁹

II. Los elementos de esta inscripción han sido dispuestos de forma tal que faciliten no sólo la interpretación de las partes sino también la del conjunto. Las voces *praeterito*, *praesens* y *futura* sirven como de rótulos, por decirlo así, para los tres rostros humanos que se observan en la parte superior, esto es, el perfil de un anciano vuelto a la izquierda, el retrato frontal de un hombre maduro en el centro, y el perfil de un joven barbilampiño vuelto a la derecha; en cambio, la cláusula *praesens prudenter agit* da la impresión de condensar el contenido entero al estilo de una «cabecera». Se nos da a entender entonces que los tres rostros humanos, además de tipificar los tres estadios de la existencia (la juventud, la madurez y la ancianidad), se hallan destinados a simbolizar las tres modalidades o formas del tiempo en general: el pasado, el presente y el futuro. Y se nos pide también que relacionemos estas tres modalidades o formas del tiempo con la idea de la prudencia, o más concretamente, con las tres facultades psicológicas en cuyo armónico ejercicio consiste esa virtud: la memoria, que evoca el pasado y de él toma enseñanza; la inteligencia, que juzga sobre el presente y obra en él, y la previsión, que anticipa el futuro y prepara en favor o en contra del mismo.

Esta coordinación de las tres modalidades o formas del tiempo con las tres facultades que son la memoria, la inteligencia y la previsión, y la subordinación de esta última a la idea de la prudencia, encarnan una tradición clásica que preservó su vitalidad incluso cuando la teología cristiana exaltó la prudencia al rango de virtud cardinal. «La prudencia —podemos leer en el *Repertorium morale* de Petrus Berchorius, una de las enciclopedias más divulgadas a finales de la Edad Media— consiste en la recordación del pasado, la ordenación del presente y la contemplación del futuro» («in praeteritorum recordatione, in praesentium ordinatione, in futuro-rum meditatione»), y el origen de esta fórmula rimada —citada de un tratado tradicionalmente atribuido a Séneca, aunque en

realidad compuesto por un obispo español del siglo vi¹⁰ —puede remontarse a la sententia pseudo-platónica de acuerdo con la cual el «sabio consejo» (σομβουλία) considera el pasado, que suministra precedentes; el presente, que plantea el problema, y el futuro, que abriga las consecuencias¹¹.

El arte medieval y renacentista halló muchos modos de expresar esta tripartición de la prudencia en una imagen visual. La Prudencia se muestra sosteniendo un disco cuyos tres sectores llevan las inscripciones «Tempus praeteritum», «Tempus praesens» y «Tempus futurum»¹², o un brasero del que brotan tres llamas rotuladas de modo análogo¹³. La figura se representa entronizada bajo un dosel con la inscripción «Praeterita recolo, praesentia ordino, futura praevideo», al tiempo que contempla su imagen reflejada en un triple espejo¹⁴. También aparece personificada por la figura de un clérigo que se halla manejando tres libros con las admoniciones correspondientes (fig. 30)¹⁵. Finalmente, es representada —al modo de aquellas trinitades que, dado su origen pagano, miró la Iglesia con reprobación, pero que no perdieron nunca su popularidad¹⁶— como una efigie con tres cabezas que, además de un rostro de mediana edad visto frontalmente y que simboliza el presente, muestra un rostro juvenil y otro anciano vistos de perfil, que simbolizan, respectivamente, el futuro y el pasado. Esta Prudencia tricéfala aparece, por ejemplo, en un relieve del Quattrocento del Victoria and Albert Museum de Londres, atribuido actualmente a la escuela de Rossellino (fig. 29)¹⁷, y —clarificada aquí ulteriormente la significación de la imagen tricéfala por la serpiente, atributo tradicional de la sabiduría (Mateo 10, 16)— en uno de los niles del pavimento de la catedral de Siena de finales del siglo xiv (fig. 31)¹⁸.

III. La parte «antropomórfica» de la pintura de Ticiano puede así derivarse de los textos e imágenes transmitidos al siglo xvi a través de una tradición continua y exclusivamente occidental. Sin embargo, a fin de comprender las tres cabezas animales, hemos de retrotraernos al oscuro y lejano mundo de las religiones mistericas egipcias o pseudo-egipcias, un mundo que desapareció del horizonte en la Edad Media cristiana, resurgió oscuramente con el inicio del humanismo del Renacimiento hacia la mitad del

siglo xiv y se convirtió en tema de apasionado interés tras el descubrimiento de los *Hieroglyphica* de Horapolo en 1419¹⁹.

Una de las principales divinidades del Egipto helenístico fue Serapis, cuya estatua —atribuida tradicionalmente a Briaxis, famoso por su contribución a la decoración del Mausoleo— se admiró en el santuario más importante del dios, esto es, el Serapeion de Alejandría. Conocida por nosotros a través de numerosas descripciones y réplicas (fig. 34)²⁰, mostraba a Serapis entronizado con la majestad de Júpiter, con el cetro en la mano y con su atributo, el *modius* (medida del grano), en la cabeza. Sin embargo, su rasgo más distintivo era su compañero: un monstruo tricéfalo, circundado por una serpiente, que llevaba sobre sus hombros las cabezas de un perro, de un lobo y de un león. En suma, las mismas tres cabezas animales que observa el espectador en la Alegoría de Ticiano.

La significación original de esta extraña criatura —que hasta tal extremo llamaba la atención del pueblo, que se la reproducía separadamente en estatuillas de terracota que los fieles adquirían como recuerdos devotos (figs. 32, 33)— plantea una cuestión que ni siquiera un griego del siglo iv se hubiera atrevido a responder: en su *Romance de Alejandro*, el Pseudo-Calístenes habla sólo de un «animal polimorfo cuya esencia nadie puede explicar»²¹. Pero ya que Serapis, aunque su poder se extendiera más tarde, parece haber comenzado su carrera como divinidad del mundo inferior (en efecto, era conocido por «Plutón» o «Jupiter Stygius»)²², es bien probable que su tricéfalo compañero no fuera sino una versión egipcia del Cerbero de Plutón, con dos de las tres cabezas de perro de éste reemplazadas por las de divinidades indígenas relativas a la muerte, o sea, la cabeza de lobo de Upnaut y la de león de Sakhmet. Bien pudo tener razón Plutarco cuando sencillamente identificó el monstruo de Serapis como «Cerbero»²³. La serpiente, no obstante, parece ser la encarnación original del mismo Serapis²⁴.

Mientras debemos admitir así que ignoramos lo que el extraordinario animal de Serapis significó para el Oriente helenístico, sabemos, en cambio, lo que significó para el Occidente latino o latinizado. Ese monumento de erudición antigua tardía y de refinamiento exegético que son las *Saturnalia* de Macrobio (funcionario romano en activo entre 399 y 422)²⁵, contiene, entre otros innumerables

pasajes de interés arqueológico y crítico, no sólo una descripción, sino también una elaborada interpretación de la famosa estatua del Serapeion, y ahí se lee lo siguiente: «Ellos [los egipcios] añadieron a la estatua [de Serapis] la imagen de un animal tricéfalo. La cabeza central y mayor guarda semejanza con la de un león; en la parte derecha aparece la cabeza de un perro que intenta agradar con amistosa expresión, mientras que la parte izquierda del cuello remata en la cabeza de un lobo rapaz; y una serpiente une estas tres formas animales con sus espiras (*casque formas animalium draco conectit volumine suo*), vuelta su cabeza hacia la diestra del dios, que amansa al monstruo. Así pues, la cabeza de león indica el presente, la condición del cual, entre el pasado y el futuro, es fuerte y férvida en virtud de la acción presente; el pasado lo señala la cabeza de lobo, porque la memoria de lo que pertenece al pasado es devorada y abolida; y la imagen del perro, que intenta agradar, significa el resultado de lo por venir, la esperanza de lo cual, si bien incierta, siempre nos ofrece un panorama atractivo».²⁶

Macrobio interpretaba, pues, el compañero de Serapis como un símbolo del Tiempo —tesis que corroboraba su creencia básica de que las principales divinidades paganas en general, y el mismo Serapis en particular, eran divinidades solares con distintos nombres: «Serapis y el sol tienen una única naturaleza indivisible»²⁷. La mente precopernicana se inclinaba naturalmente a concebir el tiempo como algo regido, incluso engendrado, por el perpetuo y uniforme movimiento del sol; y la presencia de una serpiente —la cual, dada la creencia de que tendía a comerse su propia cola, era un símbolo tradicional del tiempo y/o de un período recurrente en el tiempo²⁸— parecía prestar un ulterior apoyo a la interpretación de Macrobio. En razón de su exegésis, la posteridad consideró incontrovertible que las tres cabezas animales del monstruo alejandrino expresaban la misma idea que las tres cabezas de edad distinta que encontramos en representaciones occidentales de la Prudencia, como la del relieve rosseliniano del Victoria and Albert Museum o la del pavimento de Siena: la tripartición del tiempo en pasado, presente y futuro, las provincias de la memoria, la inteligencia y la previsión. Desde un punto de vista como el de Macrobio, la tríada zoomórfica era pues equivalente a la antropomórfica, y es fácil prever la posibilidad de trueques

y combinaciones recíprocos. Y esto tanto más cuanto que el Tiempo y la Prudencia estaban vinculados, en la tradición iconográfica, por el denominador común de la serpiente. Esto es, de hecho, lo que sucedió en el Renacimiento; pero no fue sino a través de un largo y tortuoso camino que el monstruo de Serapis se trasladó desde la Alejandría helenista a la Venecia de Ticiano.

IV. Durante más de nueve siglos, la fascinante criatura quedó prisionera en los manuscritos de Macrobio. Fue, significativamente, gracias a Petrarca (quien más que nadie puede ser considerado responsable de lo que llamamos Renacimiento) como vino a ser redescubierta y puesta en libertad. En el Canto III de su *Africa* (compuesta en 1338) describe las representaciones escultóricas de los grandes dioses paganos que decoraban el palacio del rey Sifax de Numidia, el amigo, y luego enemigo, de Escipión el Africano. En estas «ecfrasis» el poeta se hace mitógrafo, por así decirlo, utilizando tanto fuentes medievales como clásicas; pero sus bellos hexámetros, libres de todas las «moralizaciones», prestando vitalidad a un cúmulo de características y atributos singulares para transformarlos en imágenes vivas y coherentes, se instalan entre los textos del *Mythographus III* y de Berchorius como un fragmento precoz de poesía renacentista entre dos muestras de prosa medieval. Y fue en estos hexámetros donde el tricéfalo animal descrito por Macrobio reapareció sobre la escena de la literatura y la imaginería occidentales:

Cerca del dios un enorme, extraño monstruo está,
su rostro de triple garganta vuelto hacia él
con amistoso aire. A la diestra aparece
un perro, y a la izquierda, un lobo rapaz;
en medio, un león. Y una enroscada serpiente
une estas cabezas: simbolizan el tiempo fugaz²⁹.

Sin embargo, el dios con el que estos versos relacionan el *triceps animans* de Macrobio no es ya Serapis. Petrarca pudo ceder a la fascinación de un animal fantástico compuesto por cuatro feroces entidades, si bien de índole mansa y buena, colmado de significación metafísica, pero del todo vivo y en condiciones de obrar como una figura autónoma en lugar de servir de mero

atributo. Ahora bien, sin saber qué uso hacer de su extraño amo. Proclamando incansablemente la supremacía de sus antecesores romanos sobre los griegos, por no hablar de los bárbaros, substituyó el Serapis egipcio por el Apolo clásico: una substitución doblemente justificada por cuanto, *teste Macrobio*, la naturaleza de Serapis no es menos solar que la del mismo Apolo, y por cuanto éste último dominaba también los tres modos o formas del tiempo hipotéticamente expresados por las tres cabezas animales: no era sólo una divinidad solar, sino igualmente el guía de las Musas y el protector de los augures y de los poetas, que, gracias a él, «conocen todo cuanto es, será y ha sido»³⁰.

Así pues, fue en relación con la imagen de Apolo en lugar de la de Serapis que nuestro monstruo fue revivido en las descripciones literarias subsiguientes y, a través de ellas, en las miniaturas y estampas de libros. No obstante, a causa de una ambigüedad lingüística registrada tanto en la fuente original como en sus principales transmisores (esto es, Macrobio y Petrarca), se puede observar una curiosa evolución de la figura. Uno y otro (Macrobio y Petrarca) describen las tres cabezas animales como «unidas» o «conjuntadas» por una enroscada serpiente (Macrobio: *easque formas... draco conectit volumine suo*; Petrarca: *serpente reflexo | lunguntur capita*). En una mente todavía familiarizada con el aspecto real de Serapis y su compañero, estas frases hubieran automáticamente suscitado la imagen de un cuadrúpedo de tres cabezas (el Cerbero original) al que la serpiente sirviera como de collar (figs. 32, 33). En cambio, para un lector medieval podían evocar igualmente tres cabezas que salieran del cuerpo de una serpiente, o en otros términos, un reptil de tres cabezas. Para evitar tal ambigüedad (y como frecuentemente sucede cuando, al echar una moneda al aire, se apuesta a que saldrá «cruz» y sale «cara»), el primer mitógrafo que adoptó la descripción de Petrarca se decidió por el cuerpo de serpiente. «A sus pies [los de Apolo] —escribe Petrus Berchorius (y después de él, el autor anónimo del *Libellus de imaginibus deorum*)— se hallaba representado un horrible monstruo cuyo cuerpo parecía el de una serpiente (*corpus serpentinum*); y éste tenía tres cabezas, esto es, de perro, de lobo y de león, que aun cuando separadas la una de la otra, se reunían en un único cuerpo con una sola cola de serpiente.»³¹

En esta forma de reptil (aún más extraña incluso que el original de cuatro patas y que, por rara coincidencia, lo transforma en la imagen antigua de lo que puede llamarse «la serpiente del tiempo»³²) nuestro monstruo se nos aparece dondequiera que los artistas del siglo xv hubieron de realizar una imagen de Apolo que concordara con las ideas propias de la época y que al mismo tiempo complaciera a las clases intelectuales. Así, nos topamos con su figura en las páginas del *Ovide Moralisé* prosificado³³ y del *Libellus de imaginibus deorum* (fig. 35)³⁴; en la *Épître d'Othéa*, de Christine de Pisan³⁵; en las *Chroniques du Hainaut*³⁶; en los comentarios sobre los *Echecs amoureux* (fig. 36)³⁷, y en fin, en la *Practica Musicae* de Franchino Gafurio del 1497 (fig. 38)³⁸, donde el *corpus serpentinum* se dilata, a través de las ocho esferas celestiales, desde los pies de Apolo hasta la callada tierra.

Correspondió a la «reintegración de la forma clásica con los temas clásicos», cumplida a lo largo del Cinquecento, romper el hechizo de esta persistente tradición. Hasta la segunda mitad del siglo xvi no le fue posible a Giovanni Stradano, seguramente bajo la impresión directa de algunas representaciones de la Antigüedad tardía, devolver a nuestro monstruo su auténtico cuerpo canino³⁹ y al mismo tiempo volver a investir a su dueño —que desempeña aquí la función del sol en una serie de planetas— de su genuina belleza apolínea (fig. 42). Hay que señalar, sin embargo, que este apolíneo dios solar procedía del *Cristo resucitado* de Miguel Angel en Santa Maria sopra Minerva. En un tiempo en el que los artistas, como lo atestigua Dürero, habían aprendido a representar a Cristo, «el más hermoso de todos los hombres», a semejanza de Apolo, también la imagen de Apolo podía concebirse a semejanza de la de Cristo: en la estimación de sus contemporáneos y prosélitos, Miguel Angel y la Antigüedad habían llegado a ser equivalentes⁴⁰.

V. El año 1419, acordémonos, asistió al hallazgo de los *Hieroglyphica* de Horapolo, y este hallazgo no sólo suscitó un gran entusiasmo por todo lo egipcio, o que pretendiera serlo, sino que produjo asimismo —o al menos lo promovió en gran medida— aquel espíritu «emblemático» que es tan característico de los siglos xvi

y xvii. Una serie de símbolos rodeados de una aureola de gran antigüedad y constitutivos de un vocabulario ideográfico independiente de las diferencias lingüísticas, expansible *ad libitum* y sólo inteligible para una élite internacional, no podía dejar de seducir la imaginación de los humanistas, de sus mecenas y de sus cofrades en el arte. Bajo la influencia de los *Hieroglyphica* de Horapolo, salieron a la luz esos incontables libros emblemáticos, precedidos por la aparición en 1531 de los *Emblemata* de Andrea Alciati, cuyo propósito era el de complicar lo sencillo y obscurecer lo obvio, allí donde la figuración medieval había intentado simplificar lo complejo y clarificar lo dificultoso⁴¹.

Esté simultáneo surgir de la egiptomanía y de la afición a los emblemas se resolvió en lo que puede denominarse la emancipación iconográfica del monstruo de Serapis. Mientras que el apasionamiento por las cosas egipcias trajo consigo la disolución de su reciente y un tanto ilegítima alianza con Apolo, la búsqueda de nuevo «emblemas» —en la que se debían evitar los personajes históricos o mitológicos— impidió su readscripción a su legítimo dueño, Serapis. Por cuanto conozco, sólo en las ilustraciones de las *Imagini dei Dei degli Antichi* de Vincenzo Cartari (por vez primera impresas en 1571), aparece el monstruo, aún en forma de reptil, como un apéndice de Serapis en el arte renacentista (fig. 40)⁴². En todas las demás representaciones producidas desde finales del siglo xv hasta finales del siglo xvii, aparece como una ideografía o un jeroglífico *per se*, hasta que el siglo xviii lo archivó, por así decirlo, como curiosa, aunque a veces mal interpretada, muestra arqueológica (figs. 32, 33)⁴³.

En la ya citada *Hypnerotomachia Polyphili* de 1499, sirve como de bandera o de pendón para añadir una pincelada «egipcia», más bien gratuita, al Triunfo de Cupido⁴⁴. En el grabado en metal de Holbein de 1521, al que también antes nos referimos, una mano gigante lo sostiene en alto sobre un bello paisaje (fig. 39) con el propósito de sugerir la idea de que el pasado, el presente y el futuro están, literalmente, «en las manos de Dios»⁴⁵. La medalla de Giovanni Zacchi en honor del dux Andrea Gritti, fechada en 1536, representa simbólicamente ese tiempo natural o cósmico que regula la rotación de un universo aparentemente dominado por la Fortuna, pero gobernado, en realidad, como se desprende

del lema (DEI OPTIMI MAXIMI OPE), por el Creador de todas las cosas (fig. 37)⁴⁶. En la literatura emblemática e «iconológica» se ha convertido, finalmente, en lo que aún representa en la alegoría de Ticiano: un símbolo erudito de la Prudencia.

Los *Hieroglyphica* de Pierio Valeriano de 1556 (un tratado inspirado en el de Horapolo, pero ampliado con innumerables adiciones antiguas y modernas) mencionan en dos ocasiones al monstruo de Serapis: en primer lugar, bajo el epígrafe «Sol», en donde se cita *in extenso* el pasaje de Macrobio y se pinta al dios del sol, si así puede decirse, como un personaje ultraegipcio, con las tres cabezas de animal sobre los hombros de su propio cuerpo desnudo⁴⁷; y en segundo lugar, bajo el epígrafe «Prudentia». En este lugar explica Pierio que la prudencia «no sólo indaga el presente, sino que reflexiona también sobre el pasado y el futuro, examinándolos como en un espejo, a imitación del médico que, al decir de Hipócrates, 'conoce cuanto ha sido, es y ha de ser'; y estos tres modos o formas del tiempo —añade— son expresados *hieroglyphice* por una «cabeza triple» (*tricipitium*), combinando la cabeza de un perro con las de un lobo y de un león⁴⁸.

Treinta o cuarenta años después, este *tricipitium* (convertido ahora, como se advierte, en un grupo de cabezas no vinculadas a cuerpo alguno, ni de serpiente, ni de perro ni de hombre) se consolidó como símbolo independiente, símbolo que se prestaba tanto a una interpretación poética (o afectiva) como racionalista (o moral), según se pusiera el acento sobre el elemento «tiempo» o el elemento «prudencia».

En la mente de Giordano Bruno, preocupado siempre por las implicaciones metafísicas y emotivas de la infinitud espacial y temporal, la «figura de triple cabeza evocada desde la antigüedad egipcia» creció hasta convertirse en una terrible aparición, cuyos singulares ingredientes asoman sucesivamente y de manera recurrente, de suerte tal que representan el tiempo como una inacabable secuencia de fútil arrepentimiento, verdadero dolor y esperanzas imaginarias. En sus *Eroici furori* (libro II, cap. I) de 1585, el razonable filósofo Cesarino y el «enloquecido amante» Maricondo polemizan sobre la naturaleza cíclica del tiempo. Cesarino explica que, igual que al invierno sucede cada año el verano, así también a los

largos períodos históricos de decadencia y miseria (como el suyo) sigue el renacer espiritual e intelectual. A esto replica Maricondo que, si bien admite una ordenada sucesión de etapas en la existencia humana, lo mismo que en la naturaleza y en la historia, no puede compartir la visión optimista de esta sucesión que esgrime su contradictor: el presente —piensa— es siempre peor todavía que el pasado, y uno y otro sólo pueden soportarse gracias a la ilusión de un futuro que por definición nunca se materializa. Ello —sigue diciendo— quedaba bien expresado a través de la figura egipcia, donde «sobre un busto [!] dispusieron tres cabezas, la una de un lobo mirando atrás, la segunda de un león contemplado de frente, y la tercera de un perro mirando hacia adelante», lo que venía a demostrar que el pasado aflige la mente con los recuerdos, el presente la tortura mayormente aún con la realidad y el futuro promete una mejora que no llega nunca a realizarse. Finalmente, acaba con un *sonetto codato* (soneto con estrambote) que, en un *crescendo* de desesperanza, acumula una metáfora sobre otra para describir el estado de un alma para la que los tres «modos del tiempo» no son sino distintas variantes del dolor o el desencanto:

Un lobo, un león y un perro aparecen
al alba, al mediodía y al crepúsculo:
lo que gasté, retengo y me procuro,
lo que tuve, ahora tengo, o pueda tener.
Por cuanto hice, y hago y he de hacer,
en el pasado, en el presente y en el futuro,
me duelo, me arrepiento y me aseguro
en el perder, el sufrir, el esperar.
Con lo agrio, con lo amargo y con lo dulce,
la experiencia, los frutos, la esperanza,
me amenazan, me afligen, me alivian.
La edad que he vivido, vivo y viviré
me hace temblar, me sacude, me ata,
en ausencia, presencia y lejanía.
Asaz, demasiado, bastante
el entonces, el ahora y el luego
me tienen en temor, tormento y esperanza⁴⁹.

El otro aspecto menos poético, si bien más alentador, del *tricipitium*, se halla representado por esa *summa* de iconografía que, inspirándose tanto en fuentes clásicas y medievales como modernas, ha sido justamente llamada «la clave de la alegoría en los siglos xvii y xviii»⁵⁰, y de la que se surtieron artistas y poetas tan ilustres como Bernini, Poussin, Vermeer y Milton: la *Iconologia* de Cesare Ripa, publicada por vez primera en 1593, reimpressa posteriormente en múltiples ocasiones y traducida a cuatro lenguas. Consciente del hecho de que la idea de la prudencia en cuanto combinación de la memoria, la inteligencia y la previsión se había originado de la definición pseudo-platónica del «sabio consejo» (σομβουλία)⁵¹, el erudito Ripa incluye el *tricipitium* de Pierio Valeriano entre los muchos atributos del *Buono Consiglio* (fig. 41).

El «Buen Consejo» es un anciano (pues «la ancianidad es muy provechosa en las deliberaciones»); en su diestra sostiene un libro sobre el que se halla encaramado un búho (atributos tradicionales de la sabiduría); tiene puestos los pies sobre un oso (símbolo de la ira) y un delfín (símbolo de la prisa); y alrededor del cuello lleva un corazón suspendido de una cadena (pues, «en el lenguaje jeroglífico de los egipcios», el buen consejo viene del corazón)⁵². En la mano izquierda, en fin, porta «tres cabezas, una de perro vuelta a la derecha, una de lobo vuelta a la izquierda y otra de león en el medio, todas unidas a un solo cuello». Esta tríada significa —dice Ripa— «las formas principales del tiempo: el pasado, el presente y el futuro»; es, por consiguiente, «de acuerdo con Pierio Valeriano», un *simbolo della Prudenza*; y la prudencia no es solamente, «según San Bernardo», una condición previa del buen consejo, sino también, «según Aristóteles», el fundamento de una vida sabia y dichosa: el «buen consejo requiere, junto a la sabiduría representada por el búho encaramado al libro, la prudencia figurada por las tres cabezas ya citadas»⁵³.

Así, con Pierio Valeriano el «monstruo de Serapis 'en busto'», como podemos llamarlo para abreviar, se convirtió en un substituto moderno, «jeroglífico», de todas las anteriores representaciones de la «Prudencia tripartita». Y cuando los ciudadanos de Amsterdam levantaron su «Stad-Huys», el más espléndido de los ayuntamientos, que hoy en día ejerce soberbiamente las funciones de palacio real, el gran escultor Artus Quellinus decoró la sala del Consejo con

un atractivo friso en el que todos los atributos del *Buono Consiglio* de Ripa, incluido el *tricipitium*, se representan como una serie de motivos independientes, emancipados de la figura humana, pero dinámicamente relacionados entre sí a través del ritmo unificante de un admirable *rinseau* de acanto y de los juegos de deportivos *putti* (fig. 43). La cabeza de lobo del *tricipitium*, surgiendo ahora de un exuberante acanto, ladra para responder a la demanda de una esfinge dignificada, único pormenor no anticipado por Ripa, pero conforme al espíritu «egipcio» del conjunto⁵⁴. Los *putti* montan sobre el delfín, sujetan al oso por el aro que le cuelga de la nariz, amenzándolo con sus varas, y exhiben el corazón que pende de la cadena. Sólo el búho permanece libre y solitario con su libro y con su dignidad, figura burlesca de la «sabiduría» teórica en contraste con la «prudencia» práctica.

VI. Tras esta larga digresión, los antecedentes de la Alegoría de Ticiano se aclaran suficientemente. Como Giordano Bruno, se diría que debe su familiaridad con el *tricipitium* egipcio a Pierio Valeriano, cuyos *Hieroglyphica* se imprimieron, como recordamos, en 1556; sin embargo, a diferencia de Giordano Bruno, se adhirió a la interpretación racional y moralizante del símbolo sostenida por Pierio.

Desde un punto de vista iconográfico, la pintura de Howard no es sino la antigua figura de la Prudencia a guisa de tres cabezas humanas de distinta edad (figs. 29, 31), superpuesta a la imagen moderna de la misma, la del «monstruo de Serapis 'en busto'». Pero esta misma superposición —no intentada nunca por ningún otro artista— plantea una cuestión. ¿Qué razón indujo al mayor de los pintores a combinar dos motivos heterogéneos que aparentemente dicen lo mismo, y a enredar así lo complicado, con lo que no sólo parece rebajarse a una concesión hecha a la moda de los emblemas de inspiración egipcia, sino también a una reincidencia en el escolasticismo, o lo que aún es más grave, en la redundancia? En otras palabras, ¿qué propósito escondía la pintura de Ticiano?

Su descubridor, apurado por esta misma pregunta, sugirió la idea de que quizá hubiera servido de *timpano*, es decir, de cobertura decorada destinada a proteger otra pintura⁵⁵. Pero cuesta imaginar

a qué debía asemejarse esta otra pintura. No es posible que figurara un asunto religioso, por cuanto el tema de la pintura de Howard es profano. Tampoco debió ser de inspiración mitológica, debido a que el mensaje de la pintura de Howard concuerda con la indole de una máxima moral. Ni mucho menos pudo ser un retrato, porque la pintura de Howard —o con mayor precisión, su parte central— constituye en sí misma una galería de retratos.

No obstante, tal circunstancia puede dar respuesta a nuestra pregunta. No hay duda de que (aun cuando yo mismo no me di cuenta hasta hace muy poco) el perfil con mirada de halcón del anciano que personifica el pasado es el del mismo Ticiano. Es el mismo rostro que puede verse en el inolvidable autorretrato del Museo del Prado (fig. 44), que precisamente pertenece a la misma época de la pintura de Howard, es decir, a finales de la década de los años sesenta de aquel siglo, cuando Ticiano había rebasado los noventa, o, de tener razón los escépticos modernos, estaba próximo a los ochenta⁵⁶. Fue en este tiempo cuando el viejo maestro y patriarca creyó llegado el momento de subvenir a las necesidades de los suyos. Y no es demasiado arriesgado suponer que su *Alegoría de la Prudencia* —tema bien apropiado a tal propósito— conmemorara las previsiones legales y financieras adoptadas en tal ocasión. De ser posible aventurarse en la especulación romántica, cabría incluso imaginar que el cuadro estaba destinado a disimular un pequeño armario empotrado en la pared (*repositiglio*) en el que se guardaban importantes documentos y otros valiosos objetos.

Con una obsesión ingrata para cualquier espíritu sensible, el viejo Ticiano recolectó dinero de cualquier parte, y finalmente, en el año 1569, convenció a las autoridades de Venecia para que traspasaran su *senzeria* (la patente de cambista que se le había otorgado unos cincuenta años antes, proporcionándole una renta anual de cien ducados y una considerable serie de exenciones fiscales) a su hijo predilecto, Orazio, quien (en marcado contraste con su miserable hermano mayor Pomponio) había sido siempre un leal auxiliar de su progenitor, al que incluso seguiría en la muerte. Orazio Vecelli, que frisaba entonces en los 45 años, fue declarado así formalmente «sucesor» en 1569; el «presente» con respecto al «pasado» que era Ticiano. Ello traería consigo la conjetura de que

fuera su rostro el que aparece —«más enérgico y fervoroso», como había aseverado Macrobio del presente en relación tanto con el pasado como con el futuro, más auténtico en su vigoroso colorido y en intenso modelado, tal como el gran pintor interpretó la frase— en el centro de la pintura de Howard. Corroboración visual de esta conjetura es la *Mater Misericordiae* del Palazzo Pitti de Florencia, una de las últimas producciones salidas del taller de Ticiano, donde el mismo personaje, unos cinco años más viejo, pero con idénticos rasgos, inconfundibles, se muestra junto al propio maestro (fig. 45)⁵⁷.

Si el rostro mismo de Ticiano encarna el pasado y el de su hijo Orazio el presente, cabría suponer que el tercero, ese rostro juvenil que figura el porvenir, sea el de un nieto suyo. Desgraciadamente, Ticiano, en aquella época, no tenía ningún nieto vivo. Sin embargo, había albergado en su casa, instruyéndole cuidadosamente en el arte, a un pariente lejano «al que en particular amaba»⁵⁸: Marco Vecelli, nacido en 1545, y que, por consiguiente, debía estar en la veintena cuando se supone que se pintara la *Alegoría de la Prudencia*. Opino que es el bello perfil de este nieto «adoptado» (cuyo retrato, probablemente, aparece también en la *Mater Misericordiae*)⁵⁹ el que completa las tres generaciones de los Vecelli. Sea como fuere, la expresión del muchacho, lo mismo que la del anciano, no posee igual corporeidad que la del rostro viril de en medio. El futuro, como el pasado, no es tan «real» como el presente. Pero se halla más bien difuminado por un exceso de luz que oscurecido por la sombra.

Ciertamente, la pintura de Ticiano —que combina las tres cabezas animales, recientemente vinculadas a la idea de la prudencia, con los retratos de él mismo, de su heredero declarado y de su heredero supuesto— es lo que el moderno espectador suele desdeñar bajo el calificativo de «alegoría abstrusa». Pero esto no le impide ser un conmovedor documento humano: la abdicación altivamente resignada de un gran monarca que, nuevo Ezequías, ha recibido el aviso de «poner en orden su casa» y le fue luego dicho por el Señor: «Yo alargaré tus días». Y es dudoso que este documento humano nos hubiera revelado con plenitud la hermosura y la propiedad de su dicción si no hubiéramos tenido antes la paciencia de descifrar su oscuro vocabulario.

En una obra de arte, la «forma» no puede separarse del «contenido»: la distribución del color y de la línea, de la luz y de la sombra, de los volúmenes y de los planos, por grata que pueda ser como espectáculo visual, debe también entenderse como vehículo de una significación que trasciende lo meramente visual.

¹ D. von Hadeln, «Some Little-Known Works by Titian», *Burlington Magazine*, XLV, 1924, págs. 179 y s. Las medidas del cuadro (sobre lienzo) son 76,2 por 68,6 cm. Debo otras varias referencias bibliográficas al doctor L. D. Ettlinger del Warburg Institute de Londres. En fecha muy reciente el cuadro fue vendido en Christie's al señor Leggatt.

² E. Panofsky y F. Saxl, «A Late-Antique Religious Symbol in Works by Holbein and Titian», *Burlington Magazine*, XLIX, 1926, págs. 177 y ss.

³ E. Panofsky, *Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst*. Para referencias posteriores, véanse H. Tietze, *Tizian, Leben und Werk*, Viena, 1936, pág. 293, lám. 249 (también en inglés, 1937); *Catalogue, Exhibition of Works by Holbein and Other Masters of the Sixteenth and Seventeenth Centuries*, London, Royal Academy, 1950-51, núm. 209; J. Seznec, *The Survival of the Pagan Gods*, Nueva York, 1953, págs. 119 y ss., fig. 40.

⁴ Estoy de acuerdo con la fecha que propone Tietze, *loc. cit.*, más que con la de la década de 1540 que sugiere el *Catalogue* londinense de 1950-51. La fecha más tardía, probable por razones puramente estilísticas, se puede confirmar a partir de los rasgos del anciano (que son, como se verá, los de Ticiano), así como del hecho de que la probable fuente iconográfica del cuadro, la *Hieroglyphica* de Pierro Valeriano, no se publicara hasta 1556.

⁵ E. Wind, *Bellini's Feast of the Gods*, Cambridge, Mass., 1948, págs. 56 y ss.

⁶ W. Friedlaender, «La Tintura delle Rose (Sacred and Profane Love)», *Art Bulletin*, XX, 1938, págs. 320 y s.; cf., sin embargo, R. Freyhan, «The Evolution of the Caritas Figure», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XI, 1948, págs. 68 y ss., en especial págs. 85 y s.

⁷ Véase la introducción de Claudius Minos a los *Emblemata* de Andrea Alciati, publicada por primera vez en la edición de Lyon de 1571; en la de Lyon de 1600, págs. 13 y ss. Una simpática y breve definición de los emblemas —que aquí se llaman «*devises*»— nos la da el mariscal de Tavanés, célebre general y almirante de Francisco I (*Mémoires de M. Gaspard de Saulx, Maréchal de Tavanés, Château de Lagny*, 1653, pág. 63): «Hoy día las divisas son distintas de los escudos de armas, y compuestas de cuerpo, alma y espíritu: el cuerpo es la pintura, el espíritu la invención, el alma el lema» («en ce temps les devises sont séparées des armoiries, composées de corps, d'âme et d'esprit: le corps est la peinture, l'esprit l'invention, l'âme est le mot»).

⁸ La inscripción que figura en el retrato alegórico de Felipe II y su hijo Fernando en el Prado (MAIORA TIBI) no es un «lema» o «titulus», sino una

parte integral del propio cuadro. Escrita sobre la filacteria que ofrece un ángel, desempeña un papel comparable al del AVE MARIA del arcángel Gabriel en las representaciones de la Anunciación.

⁹ En mis publicaciones anteriores con Saxl se omiten los signos de abreviación que hay sobre la A de FVTVRĀ y la E de ACTIONĒ, que eran invisibles en las fotografías de que entonces disponíamos. Esta omisión fue rectificadas en el *Catalogue* londinense de 1950-51; pero aquí el claramente legible NI que hay antes de FVTVRA se ha transcrito NE. Ninguna de estas correcciones afecta al sentido.

¹⁰ Berchorius (véase más adelante, nota 31) se refiere al *Liber de moribus* de Séneca; pero la fórmula aparece en un tratado titulado *Formula vitae honestae* o *De quattuor virtutibus cardinalibus*, que también se atribuía a Séneca y se solía imprimir junto con el *Liber de moribus* (cf. *Opera Senecae*, ed. por Joh. Gymnicus, Colonia, 1529, fol. II v.). El verdadero autor del primero es sin duda el obispo Martín de Bracara.

¹¹ Diógenes Laercio, *De vitis, dogmatibus et apophthegmatibus clarorum philosophorum*, III, 71. Sobre la reaparición de la conexión original de los tres modos del tiempo con *Consilium* más que con *Prudentia* en la *Iconologia* de Ripa, véase p. 183 y s.

¹² Véase la miniatura publicada por J. von Schlosser, «Giustos Fresken in Padua und die Vorläufer der Stanza della Segnatura», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XVII, 1896, págs. 11 y ss., lám. X.

¹³ Véase el fresco de Ambrogio Lorenzetti en el Palazzo Pubblico de Siena.

¹⁴ Véase un tapiz de Bruselas de hacia 1525 publicado en H. Göbel, *Wandteppiche*, Leipzig, 1923-24, I, 2 (Países Bajos), lám. 87.

¹⁵ Roma, Biblioteca Casanatense, Cod. 1404, fols. 10 y 34.

¹⁶ Sobre el problema de este tipo iconográfico, véase, además de la literatura indicada en las anteriores publicaciones de Saxl y mías: G. J. Hoogewerff, «Vultus Trifrons, Emblema Diabolico, Imagine improba della SS. Trinità», *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, XIX, 1942/3, págs. 205 y ss.; R. Pettazzoni, «The Pagan Origins of the Three-headed Representation of the Christian Trinity», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, IX, 1946, págs. 135 y ss.; y W. Kirfel, *Die dreiköpfige Gottheit*, Bonn, 1948 (cf. también la recensión de A. A. Barb, *Oriental Art*, III, 1951, págs. 125 y s.).

¹⁷ Véase ahora *Victoria and Albert Museum, Catalogue of Italian Sculpture*, ed. por E. Maclagan y M. H. Longhurst, Londres, 1932, pág. 40, lám. 30 d.

¹⁸ Véase *Annales Archéologiques*, XVI, 1856, pág. 132. Entre otros ejemplos podemos mencionar una figura del Baptisterio de Bérgamo (A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IV, fig. 510); la portada de Gregorius Reisch, *Margarita Philosophica*, Estrasburgo, 1504 (ilustrada en Schlosser, *op. cit.*, pág. 49); una miniatura del MS. 87, fol. 3 de la Biblioteca Universitaria de Innsbruck (*Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Handschriften in Oesterreich*, I [Die illuminierten Handschriften in Tirol, ed. por H. J. Hermann], Leipzig, 1905, pág. 146, lám. X); y, como curioso anacronismo, una pintura del pintor barroco de Hamburgo

Joachim Luhn (Hamburgo, Museum für Hamburgische Geschichte), sobre la cual véase H. Röver, *Otto Wagenfeldt und Joachim Luhn*, Diss., Hamburgo, 1926. En algunos casos, como el relieve del Campanile de Florencia (Venturi, *loc. cit.*, fig. 550), el fresco de Rafael en la Stanza della Segnatura y el «modelo» de Rubens de un Carro Triunfal en el Museo de Amberes (P. P. Rubens [Klassiker der Kunst, V, 4.ª ed., Stuttgart y Berlin], pág. 412), el número de cabezas se reduce a dos, indicando solamente el pasado y el futuro.

¹⁹ Véase ahora Seznec, *loc. cit.*, págs. 99 y ss., con más literatura.

²⁰ Véase A. Roscher, *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, s. v. Sarapis, Hades y Kerberos; Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft*, s. v. Sarapis; Thieme-Becker, *Allgemeines Künstlerlexikon*, s. v. Bryaxis.

²¹ Cf. R. Reitzenstein, *Das iranische Erlösungsmysterium*, Bonn, 1921, pág. 190.

²² Véase Roscher y Pauly-Wissowa, s. v. Sarapis.

²³ Plutarco, *De Iside et Osiride*, 78.

²⁴ Véase Reitzenstein, *op. cit.*; cf. H. Junker, «Über iranische Quellen der hellenistischen Aion-Vorstellung», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1921/1922, págs. 125 y ss.

²⁵ Sobre Macrobio, véase E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Berna, 1948, *passim*, sobre todo págs. 442 y ss.

²⁶ Macrobio, *Saturnalia*, I, 20, 13 y ss.: «uel dum simulacro signum tricripitis animantis adiungunt, quod exprimit medio eodemque maximo capite leonis effigiem; dextra parte caput canis exoritur mansueta specie blandientis, pars uero laeva crucis rapacis lupi capite finitur, casque formas animalium draco conectit uolumine suo capite redeunte ad dei dexteram, qua comescitur monstrum, ergo leonis capite monstratur praesens tempus, quia condicio eius inter praeteritum futurumque actu praesenti ualida feruensque est. sed et praeteritum tempus lupi capite signatur, quod memoria rerum transactarum rapitur et auferitur. item canis blandientis effigies futuri temporis designat euentum, de quo nobis spes, licet incerta, blanditur».

²⁷ Macrobio, *loc. cit.*: «Ex his apparet Sarapis et solis unam et indiuiduam esse naturam».

²⁸ Sobre la serpiente como simbolo de tiempo o de un período de tiempo recurrente, véanse, por ejemplo, Horapolo, *Hieroglyphica* (ahora accesibles en una traducción inglesa de G. Boas, *The Hieroglyphics of Horapolo*, Nueva York, 1950), I, 2; Servio, *Ad Vergilii Aeneadem*, V, 85; Marciano Capella, *De nuptiis Mercurii et Philologiae*, I, 70. Cf. F. Cumont, *Textes et monuments figurés relatifs aux mystères de Mithra*, Bruselas, 1896, I, pág. 79. La culebra que se muerde la cola se menciona así, y en parte se ilustra, como atributo de Saturno, el dios del tiempo, en los mitógrafos, desde el *Mythographus III* y Petrarca (*Africa*, III, 147 y s.) hasta Vincenzo Cartari, *Imagini dei Dei degli Antichi* (publicado por primera vez en 1556; en la edición de 1571, pág. 41) y G. P. Lomazzo, *Trattato della pittura* (publicado por primera vez en 1584), VII, 6 (en la reimpresión de 1844, vol. III, pág. 36).

²⁹ Petrarca, *Africa*, III, 156 y ss.:

*Proximus imberbi specie crinitus Apollo...
Ad iuxta monstrum ignotum immensumque trifauci.
Assidet ore sibi placidum blandumque tuenti.
Dextra canem, sed laeva lupum fert atra rapacem,
Parte leo media est, simul haec serpente reflexo.
Iunguntur capita et fugientia tempora signant.*

³⁰ Homero, *Iliada*, I, 70, refiriéndose a Calcas: ὃς ἤδη τὰ τ' ἔοντα, τὰ τ' ἔσομένα πρό τ' ἔοντα... ἦν δὲ μόντοσάνην, τὴν οἱ πόρε Φοῖβος Ἀπολλῶν. Sobre una transferencia de esta líneas del vidente y poeta al médico, véase la página 181.

³¹ El texto de Berchorius (*Repertorium morale*, libro XV) fue impreso por separado, bajo el nombre de Thomas Valeys (Thomas Wallensis) en un libro titulado *Metamorphosis Ovidiana moraliter... explanata*, París, 1511 (edición de 1515, fol. VI), y la descripción de Apolo dice así: «Sub pedibus eius depictum erat monstrum pictum quoddam terrificum, cuius corpus erat serpentinum, triaque capita habebat, caninum, lupinum et leoninum. Que, quamvis inter se essent diversa, in corpus tamen unum cohibebant, et unam solam caudam serpentinam habebant». La explicación alegórica del monstruo está tomada de Macrobio.

³² Véase la nota 28.

³³ Mientras que el texto latino completo de Berchorius no fue ilustrado, sus traducciones francesas (impresas en 1484 por Colard Mansion en Brujas, y en 1493 por A. Vêrard en París, bajo el título *Ovide métamorphose moralisée*) se acompañaron a menudo de figuras. El Apolo se encuentra en un manuscrito de hacia 1480, Copenhague, Biblioteca Real, MS. Thott 399, fol. 7 v. El texto francés (fols. 9 y ss. en la edición de Brujas, fol. 6 v. en la de París) no difiere materialmente del latino.

³⁴ El texto del *Libellus de imaginibus deorum* (véase ahora Seznec, *op. cit.*, págs. 170-79) difiere del de Berchorius sobre todo en que la explicación alegórica ha sido borrada. Se ha transmitido a través de un manuscrito ilustrado de la Biblioteca Vaticana, Cod. Reg. lat. 1290. Véase H. Liebeschütz, *Fulgentius Metaforalis; Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Mythologie im Mittelalter (Studien der Bibliothek Warburg)*, IV, Leipzig-Berlin, 1926), pág. 118. Nuestra fig. 35 (Liebeschütz, fig. 26) reproduce el Cod. Reg. lat. 1290, fol. 1 v.

³⁵ Bruselas, Bibliothèque Royale, MS. 9392, fol. 12 v.

³⁶ Bruselas, Bibliothèque Royale, MS. 9242, fol. 174 v.

³⁷ París, Bibliothèque Nationale, MS. fr. 143, fol. 39.

³⁸ Véanse ahora Seznec, *loc. cit.*, págs. 140 y s., y A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Berlín y Leipzig, 1932, I, págs. 412 y ss.

³⁹ A la inversa, el ilustrador del manuscrito del *Ovide moralisé* de Copenhague, fol. 21 v., dotó, al parecer por mero descuido, al Cerbero auténtico de Plutón de tres cabezas distintas de animales que en rigor sólo pertenecían al monstruo de Serapis. Isidoro de Sevilla, en *Origenes*, XI, 3, 33, transfiere, en cambio, la interpretación alegórica que hace Macrobio del monstruo de Serapis al comple-

tamente canino Cerbero de Plutón, quien, según, él, significa «tres actates, per quas mors hominem devorat, id est, infantiam, iuventutem et senectutem».

⁴⁰ Véase más adelante, pág. 301.

⁴¹ Para una simpática caracterización de las ilustraciones emblemáticas, véase W. S. Heckscher, «Renaissance Emblems: Observations Suggested by Some Emblem-Books in the Princeton University Library», *The Princeton University Library Chronicle*, XV, 1954, pág. 55.

⁴² Para las *Imagini dei Dei degli Antichi* de Cartari, véase Seznec, *op. cit.*, págs. 25 y ss. Nuestra fig. 40 reproduce el grabado de la edición de Padua de 1603, pág. 69.

⁴³ Véase, por ejemplo, L. Begerus, *Lucernae veterum sepulchralis iconicae*, Berlín, 1702, II, lám. 7 (nuestra fig. 32), o A. Banier, *Erläuterung der Götterlehre*, traducción alemana de J. A. Schlegel, II, 1756, pág. 184. Es digno de atención que una autoridad del calibre de B. de Montfaucon, *L'Antiquité expliquée*, París, págs. 1722 y ss., supl., II, pág. 165, lám. XLVIII (nuestra fig. 33), aunque clasificando correctamente el monumento, haya olvidado totalmente el texto de Macrobio y, engañado por el aspecto antropomorfo del león y el aspecto simiesco del lobo, identifique erróneamente las cabezas: «Il n'est pas rare de voir Serapis avec Cerbere... on en [de cabezas] voit aussi trois ici. Mais une d'homme, une de chien, une de singe».

⁴⁴ Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Polyphili*, Venecia, 1499, fols. y 1, y 2; el texto sólo dice que una ninfa participante en el Triunfo de Cupido llevaba, con gran reverencia y obstinada superstición, «la imagen dorada de Serapis adorada por los egipcios», y describe las cabezas de animales y la serpiente sin más explicación. En un manuscrito de la Biblioteca Ambrosiana de Milán, Cod. Ambros. C 20 inf., fol. 32, hay una copia de la xilografía del fol. y 1, al parecer sin relación alguna con el texto.

⁴⁵ El grabado en metal de Holbein se utilizó como frontispicio en Johann Eck, *De primatu Petri libri tres*, París, 1521.

⁴⁶ Véase G. Habich, *Die Medaillen der italienischen Renaissance*, Stuttgart, 1922, lám. LXXV, 5.

⁴⁷ Pierio Valeriano, *Hieroglyphica*, edición de Francfort de 1678, pág. 384.

⁴⁸ *Ibidem*, pág. 192.

⁴⁹ Giordano Bruno, *Opere italiane*, ed. por G. Gentile, Bari, II, 1908, págs. 401 y ss.:

Un alan, un leon, un can appare
All'auror, al di chiaro, al vespr' oscuro.
Quel che spesi, ritegno, e mi procuro,
Per quanto mi si diè, si dà, può dare.

Per quel che feci, faccio ed ho da fare,
Al passato, al presente ed al futuro
Mi pento, mi tormento, m'assicuro,
Nel perso, nel soffrir, nell'aspettare.

Con l'agro, con l'amaro, con il dolce
 L'esperienza, i frutti, la speranza
 Mi minacciò, m'affligono, mi molce.
 L'età che vissi, che vivo, ch'avanza,
 Mi fa tremante, mi scuote, mi folce.
 In assenza, presenza e lontananza.
 Assai, troppo, a bastanza
 Quel di già, quel di ora, quel d'approso
 M'hanno in timor, martir e spene messo.

³⁰ Sobre Cesare Ripa, cf. en especial E. Mäle, «La Clef des allegories peintes et sculptées au 17^e et au 18^e siècles», *Revue des Deux Mondes*, 7.^e serie, XXXIX, 1927, págs. 106 y ss., 375 y ss.; E. Mandowsky, *Untersuchungen zur Iconologie des Cesare Ripa*, Diss., Hamburgo, 1934.

³¹ Véase más arriba, nota 11.

³² Esto parece hacer referencia a Horapolo, *Hieroglyphica*, II, 4: «El corazón de un hombre colgando de su garganta significa la boca de un hombre bueno».

³³ «... al consiglio, oltre la sapienza figurata con la civetta sopra il libro, e necessaria la prudenza figurata con le tre teste sopradette».

³⁴ Jacob van Campen, *Afbeelding van't Stad-Huys van Amsterdam*, 1664-68, lám. Q. La explicación impresa coincide en todo con la de Ripa, excepto en el hecho de que el corazón encadenado ya no se interpreta como referencia a que el consejo prudente emana de un buen corazón, sino del mismo modo que los animales con bridas que encarnan la ira y la prisa: «het Haert moet gekectent syn» (el corazón [es decir, el sentimiento subjetivo] debe estar encadenado).

³⁵ Von Hadeln, *op. cit.*

³⁶ Sobre el debate inconcluyente en torno a la fecha de nacimiento de Ticiano, véanse el juicioso artículo de Hetzer en Thieme-Becker, *op. cit.*, XXXIV, págs. 158 y ss., y (en defensa de la fecha más temprana) F. J. Mather, Jr., «When Was Titian Born?», *Art Bulletin*, XX, 1938, págs. 13 y ss.

³⁷ Sobre la *Mater Misericordiae* del Palazzo Pitti, véase E. Tietze-Conrat, «Titian's Workshop in His Late Years», *Art Bulletin*, XXVIII, 1946, págs. 76 y ss., fig. 8. Considerando la pintura (encargada en 1573) como obra auténtica ejecutada con el concurso de ayudantes, la señora Tietze reconocía al propio Ticiano en el anciano de primer término, pero se inclinaba a identificar al hombre de mediana edad y barba negra que aparece junto a él con su hermano Francesco más que con su hijo Orazio. A la vista, sin embargo, de que Francesco había muerto en 1560 (tras retirarse de la pintura en 1527 y dedicar el resto de su vida a la dirección de un negocio de maderas en Cadore), de que no conocemos su fisonomía y de que el rostro del personaje en cuestión es manifiestamente idéntico a la cabeza central del cuadro Howard, no parece haber razones válidas para suponer que el «segundo por orden de importancia» de la *Mater Misericordiae* sea un hermano fallecido del *paterfamilias* en lugar de su hijo

y heredero vivo. Este hecho fue generosamente admitido por la señora Tietze *in litteris*.

³⁸ Véase C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte*, Venecia, 1648 (ed. por D. von Hadeln, Berlin, 1914-24, II, pág. 145).

³⁹ Me refiero al joven con armadura que aparece arrodillado justamente detrás de Orazio Vecelli. Sus rasgos son bastante semejantes a los del rostro juvenil del cuadro Howard, si se exceptúa el hecho de estar embellecidos por un bigote (que, sin embargo, Marco Vecelli podía fácilmente haberse dejado entre h. 1569 y 1574); ni excluiría necesariamente la armadura una identificación con Marco, dado que la tradición iconográfica exigía la presencia de militares junto con civiles en los grupos que pretendían representar una sección transversal de la comunidad cristiana (cf. también los llamados «cuadros de Todos los Santos» y las representaciones de la Hermandad del Rosario). No obstante, yo no estoy tan seguro al identificar al tercer miembro del grupo familiar de la *Mater Misericordiae* con Marco Vecelli como al identificar al segundo con Orazio.

Capítulo 5

La primera página del «Libro» de Giorgio Vasari

Un estudio sobre el estilo gótico a la luz del Renacimiento italiano, con un apéndice acerca de dos proyectos de fachada de Domenico Beccafumi.

I. En la Biblioteca de la Ecole des Beaux-Arts de París puede verse una hoja de bocetos a pluma que muestra en las dos caras una numerosa serie de menudas figuras y escenas. Está catalogada, o lo estaba al menos al publicarse por vez primera este ensayo, bajo el nombre de «Cimabue» (figs. 46 y 47)¹. El contenido hagiográfico de estos bocetos se ha resistido hasta la fecha a toda tentativa de identificación², y resulta igualmente difícil situarlos desde el punto de vista del estilo.

Lo que choca primeramente al observador, independientemente de su técnica delicada y de fácil factura, es su pronunciado carácter clasicista, que inmediatamente evoca a la mente las composiciones de los siglos IV y V de nuestra era. La frecuencia de los movimientos paralelos, la presencia de motivos arquitectónicos tan propios de finales de la Antigüedad como el anfiteatro clásico al pie del anverso de la hoja (fig. 46) —que contrasta, sin embargo, con el tabernáculo inconfundiblemente gótico de la mitad de la misma página—, el modelado y las proporciones de los desnudos, las actitudes en *contrapposto* de los soldados, la configuración del armamento: todo ello nos recuerda, por ejemplo, los frescos de San Pablo Extramuros³, conocidos a través de las copias que han llegado hasta nosotros, y más especialmente, el «Rollo de Josué».

No obstante, todos estos motivos de sabor clásico aparecen transformados dentro de un espíritu que genéricamente cabría caracterizar como «inicios del Trecento». Desde el punto de vista morfológico, el dibujo refleja un estilo menos pesado y monumental que el que se halla en Giotto, aun resultando menos etéreo y no tan lírico como el de Duccio: un estilo muy compatible con el de aquella «escuela romana» cuya influencia, a través de Pietro Cavallini, llegó hasta Nápoles, Asís y la Toscana. Bastará comparar el ropaje y el pie del personaje que retrocede atemorizado (fig. 47, arriba, en el medio), la posición en cuclillas de los soldados acampados (idéntica figura, abajo, a la izquierda), o los grupos de magistrados en las escenas del anfiteatro (fig. 46), con los motivos análogos de las pinturas cavallinescas de Santa Maria di Donnaregina, o los de los frescos, muy discutidos, de la Capilla Velluti en Santa Croce⁴, para alcanzar a comprender en qué consiste esta transformación estilística.

¿Cómo dar razón de esta insólita síntesis entre elementos de finales de la Antigüedad y de los inicios del Trecento? Sería lo más cómodo atribuir esta hoja de bocetos de París —considerada, o bien como la réplica substancialmente fiel de un ciclo de pinturas paleocristianas, o como una serie de dibujos originales demostrativos de un retorno a los modelos de finales de la Antigüedad⁵—, si no a Cimabue, sí a uno de sus contemporáneos. En realidad, no ignoramos que la reasimilación directa de prototipos paleocristianos, iniciada en las postrimerías del siglo XIII, no fue menos decisiva para la formación del estilo del Trecento que lo fuera, para el advenimiento de la *maniera greca* en Italia y el del estilo gótico en el Norte, la «oleada bizantina» que un siglo antes se extendió por el Occidente.

Sin embargo, la hipótesis de una copia directa de las pinturas de los siglos IV y V presupondría la existencia de ciclos paleocristianos del martirologio, la cual, por lo que sabemos, no puede ser probada. La hipótesis de que pueda tratarse de una concepción original no esclarecería ni la incoherencia del conjunto ni la anomalía del tabernáculo gótico. Y ambas hipótesis tropiezan con el hecho de que la ejecución manual de los bocetos de París —en contraposición con la morfología de los mismos— no puede fijarse en fecha tan precoz como la de los años próximos a 1300.

Estos bocetos sólo pueden concebirse entre dibujos de simple contorno como los que, por ejemplo, se encuentran en la *Historia Troiana* de Milán (Bibl. Ambrosiana, Cod. H. 86, sup.), y los *Handzeichnungen* plenamente evolucionados, «ilusionísticos», de la época Pisanello-Ghiberti. En otras palabras, deben atribuirse no a Cimabue, o cualquier otro artista en activo hacia el 1300, que personalmente hubiera participado en el «renacimiento paleocristiano» de esa época, sino a un artista en activo hacia el 1400, que copió un ciclo pictórico ejecutado cerca de un siglo antes. Que este ciclo llegue a ser identificado algún día apenas parece probable; pero podemos decir que la interpretación de los bocetos de París como copias posteriores de ese ciclo se ajusta bien a sus características de técnica y de composición.

Interpretada de esta manera, la hoja de bocetos de París pierde un poco del interés estilístico que habría tenido como documento original acerca del temprano arte del Trecento. Cobra, sin embargo, un mayor relieve desde el punto de vista histórico. Fue poco antes del 1400 que Filippo Villani escribió estas famosas frases en elogio de Cimabue (quien hasta entonces había sido simplemente «famoso») como iniciador de una nueva fase en la evolución general del arte: «Giovanni, cuyo sobrenombre era Cimabue, por su arte y genio fue el primero en devolver la verosimilitud a un arte anticuado, tan disoluto y extraviado, por decirlo así, y que había sido puerilmente apartado de tal verosimilitud por la ignorancia de los pintores.»⁶ Si no nos equivocamos al fechar los bocetos de París en tiempos de la generación de Villani, pueden tenerse por un equivalente pictórico de la concepción histórica manifiesta en ese texto: como prueba de que la idea de un «renacimiento artístico», iniciado por Cimabue, no era «una construcción puramente literaria», sino que se basaba en una experiencia artística inmediata, o al menos venía acompañada de tal experiencia inmediata. Si un artista en activo alrededor de 1400 trató de copiar una serie de obras de pintura ejecutadas, si no por el mismo Cimabue, sí al menos por alguno de sus contemporáneos, este mismo hecho serviría para demostrar que no fueron tan sólo los humanistas, con sus preocupaciones ideológicas, sino también los artistas, con su percepción intuitiva, quienes comenzaban a reconocer que la base de sus propias actividades estaba en las realizaciones del Trecento

temprano, y que estos mismos se aproximaron a las obras de ese período con un interés específicamente «artístico»⁷. El siguiente paso decisivo fue el retorno de Masaccio a Giotto.

II. Así pues, la tradicional atribución de los bocetos de París contiene, después de todo, un grano de verdad, pero el nombre de Cimabue difícilmente se habría relacionado con ellos de no existir alguna prueba concreta. Esta prueba la suministra la montura o marco. Decorado éste a pluma y bistre, consiste en cuatro fragmentos de recio papel amarillento unidos de tal modo que los dos lados de la hoja resultan visibles; y en este marco la paternidad de Cimabue es atestiguada no una sino dos veces: en el reverso por una inscripción manuscrita que dice GIOVANNI CIMABUE PITTOR FIORE, y en el anverso por un retrato grabado en madera pegado encima⁸, en cuyo «cartucho» o cartela se pueden leer (sin abreviaturas) las mismas palabras.

No hace falta advertir al historiador del arte que este grabado en madera o xilografía ha sido extraído de una de las planchas que se hicieron para la segunda edición de las *Vidas de los más célebres pintores, escultores y arquitectos* de Giorgio Vasari. Aquel sospechará en seguida que el dibujo de «Cimabue» procede de la propia colección de Vasari, y que fue él, de acuerdo con una costumbre suya de la que tenemos reiteradas pruebas, quien le añadió ese marco dibujado a mano⁹. Esta sospecha puede confirmarse. En primer lugar, el retrato grabado (cuya adición debe haber sido proyectada desde el principio, ya que en el dibujo del marco se ha reservado un espacio a este fin) no ha sido ciertamente recortado de una copia impresa de las *Vidas*; como lo muestra el reverso en blanco, trátase de una prueba, como las que Vasari acostumbraba a hacer en muchos casos parecidos (cf. la montura que reproduce la fig. 48, que enmarca un dibujo umbro-florentino que Vasari atribuía a «Vittore Scarpaccia», porque debía recordarle los «desnudos animados y en escorzo» del *Martirio de los diez mil* de Carpaccio)¹⁰. En segundo lugar, por el propio Vasari sabemos que poseía una hoja de bocetos que consideraba obra de Cimabue, y que, por tanto, había colocado al comienzo de su famoso álbum (*Libro*)¹¹ de dibujos, hoy dispersos: una hoja

de bocetos que mostraba «varias pequeñas representaciones hechas a modo de miniaturas»: «Me queda aún por decir de Cimabue que al comienzo de nuestro libro, donde he juntado dibujos originales de cuantos, a partir de él hasta nosotros, han practicado ese arte, pueden verse, hechas de su propia mano, algunas pequeñas cosas a manera de miniatura, considerando las cuales, aun cuando hoy puedan parecer más bien toscas, se ve cuánta calidad adquirió el dibujo gracias a su obra».¹²

Podemos determinar incluso los años en que Vasari —cuya frase *fatte a modo di minio* revela una admirable sensibilidad respecto a los antecedentes del estilo de dibujo posterior a la Edad Media— tuvo conocimiento de y adquirió su «hoja de Cimabue». Debió de ingresar en su colección entre los años 1550 y 1568, por cuanto parece que Cimabue, como dibujante, atrajo la atención de Vasari sólo después de haber sido completada la primera edición de las *Vidas*. En la edición Giunti de 1568, el autor no sólo en la *Vida de Cimabue* anuncia poseer el precioso dibujo, sino que también inicia la frase final del Prefacio general con estas palabras: «Pero es ahora tiempo de llegar a la Vida de Giovanni Cimabue, pues de igual modo que estuvo en el origen del nuevo modo de dibujar y de pintar, así también es justo y oportuno que figure al comienzo de estas *Vidas*...» En la edición Torrentino de 1550, en cambio, no se menciona este dibujo, y el prefacio habla únicamente del «nuevo modo de pintar...»¹³.

La decoración del marco plantea un problema no menos difícil que el del mismo dibujo. Como los otros marcos preparados por Vasari para su *Libro*, también éste finge una arquitectura; pero, a diferencia de éstos, simula elementos de un estilo de tendencias claramente góticas. El marco del reverso evoca un tabernáculo con incrustaciones cuyo tímpano triangular presenta motivos decorativos en tracería; el del anverso imita una suntuosa portada, con capiteles de relieve, remates con hojas arrolladas y un arco ojival al que el retrato grabado, revestido de una apariencia casi escultórica por la aguada al bistre, sirve un tanto incongruentemente de clave. Incluso la inscripción del reverso pretende imitar la grafía de comienzos del Trecento con una fidelidad casi paleográfica: pormenores tales como las dos cruces al inicio

y al final, los puntos que separan las palabras, los signos dobles y las abreviaturas están copiados con tanta minucia que un amigo mío, experto en estas cuestiones, suponía que la inscripción debía proceder del siglo XIX hasta no haberse convencido, por las *Vidas* mismas, que los conocimientos epigráficos de Vasari eran lo bastante amplios como para permitirle esa hazaña¹⁴.

Poco sorprende el que Vasari supiera dibujar una arquitectura y una escritura gotizantes. Lo que sí sorprende es que se propusiera hacerlo así quien en su célebre filípica contra el estilo gótico (Introducción I, 3) acumula invectivas contra la «bárbara y monstruosa» *maniera tedesca* y considera el arco apuntado, el «*girare le volte con quarti acuti*», como la absurdidad más desdeñable de esta «abominación de la arquitectura».

«He aquí —dice, tras hablar de los órdenes clásicos— otro género de obras, que se llaman germanas, las cuales son en ornamentos y en proporciones muy diferentes de las antiguas y de las modernas. Ni son hoy adoptadas por los mejores arquitectos, sino que las rehúyen éstos como bárbaras y monstruosas, faltándoles todo cuanto puede llamarse orden, que más bien puede decirse que es en ellas confusión y desorden. En sus edificios, que son tan numerosos que han infestado el mundo, han decorado las portadas con columnas sutiles y retorcidas como tornillos, las cuales no pueden sostener peso alguno por ligero que éste sea. Y así en todas las fachadas y otros de sus ornamentos construyen una maldición de pequeños nichos superpuestos uno al otro, con tantas pirámides, remates y hojas, que parece imposible, por no hablar de la inseguridad de todo el conjunto, que no se vinieran abajo todas sus partes. En realidad, más tienen la apariencia de haber sido fabricadas con papel, que no con piedras y mármol. Y en estas obras ponían tantos resaltes, rupturas, saledizos y follajes decorativos, que quedaba todo desproporcionado; e incluso a fuerza de colocar una cosa sobre la otra, alcanzaban tal altura, que el extremo de una portada llegaba al techo. Este estilo fue invención de los godos, ya que, después de haber destruido los monumentos antiguos y acabado con los arquitectos en las guerras, los que quedaron construyeron los edificios en este estilo. Estos formaron las bóvedas con segmentos apuntados, y llenaron toda Italia con estos abominables edificios, tanto fue así que al fin, para no tener

más, su manera de construir fue enteramente abandonada. ¡Proteja Dios a todo país de tales ideas y de tal manera de trabajar! Son tan grandes deformidades, comparadas con la belleza de nuestra arquitectura, que no merecen que se hable más de ellas; así pues, pasemos a tratar de las bóvedas.»¹⁵ ¿Cómo explicar que el propio autor de estas líneas fuera también el de nuestros marcos «góticos»?

III. Para los países del Norte, sobre todo para Alemania, no existió un auténtico «problema gótico» hasta bien entrado el siglo XVIII. Los teóricos de la arquitectura, sometidos a la influencia de los modelos italianos y a la de las ideas de Vitrubio, tendían a rechazar desdeñosamente lo que François Blondel llama «ese estilo monstruoso e inadmisibile, que en el tiempo de nuestros padres se practicaba comúnmente bajo el nombre de 'gótico'»¹⁶ y, precisamente por esto, su actitud hacia tal «monstruosidad» no podía constituir para ellos un problema. Por otro lado, los que realmente ejercían la arquitectura, que en primer lugar asimilaban los procedimientos decorativos del nuevo estilo italiano, en lugar de sus principios fundamentales de estructura y su sentido nuevo del espacio, se hallaban aún demasiado estrechamente vinculados a su pasado medieval para poder tomar conciencia de que existía una fundamental antinomia entre el estilo gótico y el Renacimiento. Incluso el mismo Blondel, aparentemente tan enemigo del gótico en todas sus manifestaciones, circunscribe en realidad sus críticas a los ornamentos «bárbaros» y considera, en cambio, las estructuras en sí como «esencialmente conformes a las reglas del arte, de tal suerte que bajo el caos monstruoso de sus elementos decorativos puede percibirse una armoniosa simetría»¹⁷. El supuesto gótico «póstumo» de un Christopher Wamser y de los otros arquitectos jesuitas goticistas representa no tanto un renacimiento consciente de un estilo para siempre abolido, como una adhesión deliberada a un estilo todavía vivo¹⁸; excepto que esta adhesión consciente implicaba, en una fecha tan tardía, un cierto distanciamiento respecto a la *maniera moderna* adoptada por los más avanzados de sus contemporáneos, y consiguientemente abocaba su estilo a una especie de purismo y arcaísmo.

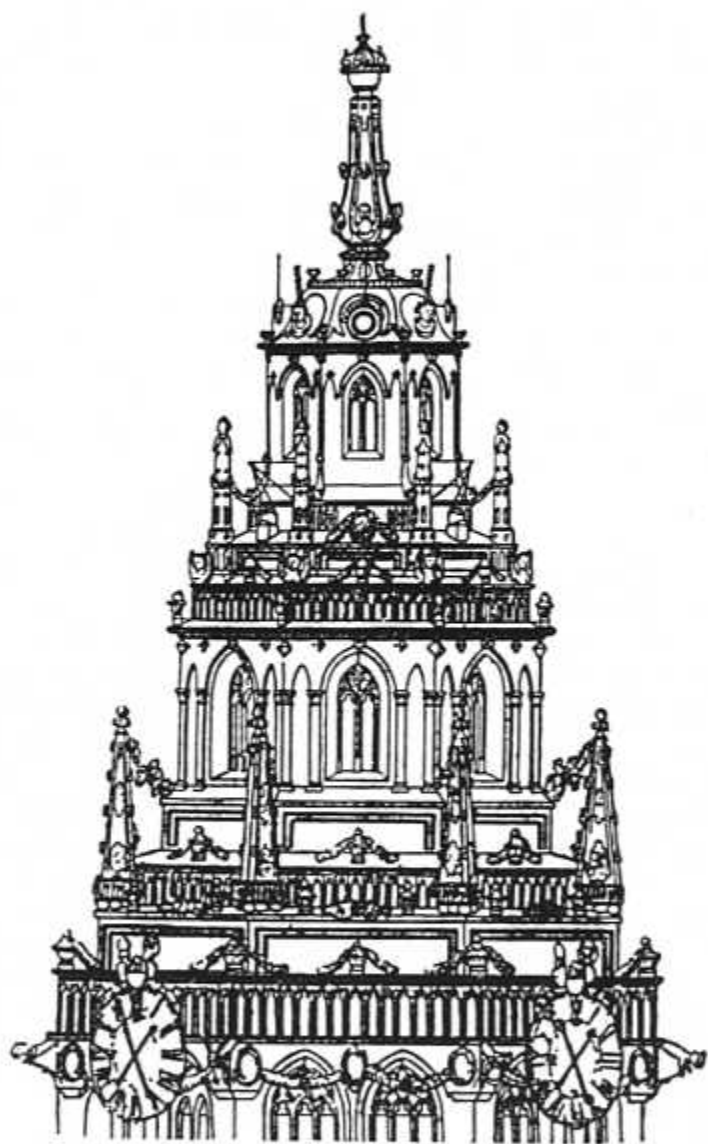
En cualquier parte en que la necesidad de restauraciones o

de añadiduras (tanto interiores como exteriores) produjo un conflicto directo de lo viejo con lo nuevo, los maestros del Norte «siguieron aplicando el estilo antiguo con una completa indiferencia, sin que se plantearan problema alguno de dependencia o de oposición estilísticas» (Tietze), como en el caso de la colegiata de Neuberg, o bien, con la misma indiferencia, procedieron según el nuevo estilo, como ocurrió en numerosas muestras en que cúpulas o agujas barrocas sirven de remate a torres góticas, o en que altares y galerías barrocos se instalaron en interiores de estilo gótico. En el primer ejemplo, no hay conciencia alguna de una diferencia fundamental en el estilo; en el segundo, esta diferencia de estilo se halla resuelta con la misma seguridad e inevitabilidad con que en los siglos más tempranos la nave de estilo gótico maduro de la catedral de Paderborn había sido incorporada al crucero protorrománico, o el coro de finales del gótico de San Sebald de Nuremberg a la nave protogótica. Incluso cuando se advierte una diversidad de estilos, este hecho no reclama, por regla general, ninguna toma de posición sobre principios teóricos generales. Los problemas individuales se resolvían caso por caso, ya se atenuara la dicotomía estilística, o bien, por el contrario, se explotara como estimulante.

Cuando, en los primeros decenios del siglo XVIII, esta aceptación irreflexiva del estilo gótico comenzó a desaparecer (no sin que persistiera, en muchos casos, hasta nuestros días), la «cuestión gótica» no se constituyó de inmediato en un problema de principios, sino que se resolvió mediante una síntesis magistral y subjetiva de los elementos conflictivos. En un estudio profundo del gótico vienés del siglo XVIII (válido, *mutatis mutandis*, para el área global del arte germánico)¹⁹, Hans Tietze ha mostrado cómo, bajo el reinado de José II, el barroco «combinó tan libre y eficazmente los elementos de la arquitectura medieval con los de la contemporánea, que una nueva forma de arte cobró vida... Los elementos gotizantes fueron deliberadamente desarrollados de suerte que produjeran una impresión de modernidad; no existió la preocupación por la fidelidad histórica, y los arquitectos, por el contrario, se esforzaron por superar los que parecen ser sus prototipos... El objetivo era el de incorporar los elementos góticos (con mayor exactitud, medievales) a una nueva creación sin precedentes, cuyo espíritu artístico era indudablemente moderno».

La reconstrucción de la Deutschordenskirche de Viena, la cúpula de la iglesia conventual de Kladrub, y, en Alemania, las soberbias torres occidentales de la catedral de Maguncia, obra de F. J. Neumann (fig. 49, il. 10; 1767-74), son pruebas monumentales de esta orientación arquitectónica, que, aun cuando ya claramente retrospectiva, seguía inclinándose hacia una fusión ahistórica de lo viejo y lo nuevo, y era capaz de realizarla —actitud que bien pronto evolucionaría en la dirección de un universalismo abierto en el que lo gótico tendría casi el mismo rango que lo chino o lo árabe. En 1721, Bernhard Fischer von Erlach sacaba a luz su *Proyecto para una arquitectura histórica*. En tal texto, es verdad, no se ilustra ningún edificio gótico²⁰, pero en su introducción se brinda al arquitecto una elección, por decirlo así, entre diferentes estilos, dentro de una postura muy similar a la adoptada por un pintor como Christian Dietrich, que sobresalía en la imitación de varios «grandes maestros». Fischer explica esta diversidad sobre la base de las peculiaridades nacionales y finalmente desemboca incluso en una valoración moderada del estilo gótico: «Los proyectistas observarán aquí que los gustos de las naciones difieren no menos en la arquitectura que en la forma de vestir o de cocinar, y cotejándolos podrán elegir juiciosamente. Finalmente, podrán comprobar que la costumbre autoriza ciertas extravagancias en el arte de construir, como son la tracería gótica y las bóvedas de nervios con arcos apuntados...»²¹

Casi por la misma época brotaban en Inglaterra aquellos dos movimientos (en parte promovidos y sostenidos por idénticas personas) que por una parte se proponían una reforma de la jardinería según el gusto por el escenario «natural», paisajístico, y por otra pretendían suscitar un renacimiento del estilo gótico en el dominio arquitectónico. No es nada casual que estos dos movimientos estuvieran tan estrechamente relacionados en el tiempo y en el espacio, y que antes de que fuera permitido a la arquitectura seria y monumental expresarse a través de las formas «góticas», ya el estilo «gótico» hubiera sido incorporado a los pabellones, quioscos, lugares de reposo y «hermitages» de los parques proyectados de acuerdo con el nuevo gusto «paisajístico». Ya a partir del momento en que la teoría del arte comenzó a percatarse de la diferencia existente entre la arquitectura antigua, la medieval y la moderna, el gótico



10 Bernhard Hundeshagen: La torre occidental de la catedral de Maguncia (véase la fig. 49), antes de su depuración. Dibujo de 1819.

fue considerado no sólo como un estilo «irregular», sino también específicamente «naturalista»: como un modo de arquitectura procedente de la imitación de los árboles vivos (es decir, de la técnica atribuida por los teóricos clásicos a los primitivos antepasados del hombre civilizado), mientras que el sistema clásico empezaba con la unión tectónica de la madera escuadrada (véase la «Relación sobre los restos de la Roma antigua», originariamente atribuida a Rafael, aunque hoy suele atribuirse a Bramante o a Baldassare Peruzzi)²².

No es nada extraño que el gusto por este «primitivo» género de arquitectura coincidiera en su evolución con la predilección por un estilo de jardinería que substituía la alberca por el «lago», la acequia por el «arroyo», el parterre por el «prado», la avenida destinada a los carruajes y a las caballerías de los frecuentes visitantes por un sinuoso sendero denominado a menudo el «paseo del filósofo», y la estereométrica ordenación de *bosquets* bien recortados por la exuberancia silvestre de árboles pintorescos. Lo que un Le Nôtre había expresamente negado (el «que hermosos jardines parecieran bosques»)²³, era buscado entonces con ilusión mitad seria, mitad divertida. Este énfasis sentimental puesto en la «naturalidad» creó una estrecha afinidad entre los «jardines ingleses» y las innumerables mansiones, capillas y «hermitages» góticos con que comenzaban a ser invadidos, y que según la teoría de su origen más arriba citada, tendían a construirse de ramas sin escuadrar y de raíces arbóreas (fig. 50)²⁴. Una anticipación muy iluminadora de este gusto, que hoy tan sólo sobrevive en los parques de los balnearios y en los jardines de las fincas suburbanas, se encuentra en un grabado del siglo xv perteneciente al llamado «grupo Baldini», en el que el carácter rústico de la Sibila Helespóntica es subrayado por un asiento fabricado con troncos y ramas toscos (fig. 51)²⁵. Hay que añadir que estas estructuras «góticas» también se presentan a menudo como ruinas artificiales, con el fin de simbolizar el triunfo del tiempo sobre los afanes del hombre²⁶.

Por consiguiente, en los países septentrionales, el primer «renacer» consciente del estilo gótico deriva no tanto de la predilección por una forma particular de arquitectura como del deseo de evocar una especial atmósfera. Estas estructuras dieciochescas no prestan

tributo a un estilo objetivo, sino que van destinadas a actuar como un estímulo subjetivo evocador de la libertad natural contrapuesta a las servidumbres de la civilización, de lo contemplativo y de lo idílico en contraposición a la afanosa actividad social, y, finalmente, de lo exótico y lo misterioso. El atractivo que ejercían sobre un público sofisticado era en cierta manera análogo al de la comida de un trampero americano, que, según Brillat-Savarin, iguala, y aun a veces supera, el hechizo de un menú parisiense cuidadosamente elaborado. Para llegar a tomar conciencia de que el gótico no era sólo un gusto, sino también un estilo, es decir, la expresión de un ideal artístico condicionado por unos principios autónomos y determinables, era preciso que el público nórdico se hubiera formado sobre la base de dos experiencias aparentemente contradictorias (sólo aparentemente). Por una parte, había que convertirse a un punto de vista estrictamente clásico, desde el cual el estilo gótico, igual que el barroco, pudiera ser contemplado «a distancia» y, por tanto, en perspectiva (como justamente observa Tietze, «el más rígido clasicista de la Viena de José II era al mismo tiempo el más pertinaz goticista»²⁷); por otra parte, había que sensibilizarse (en algunos casos, como en el inicial romanticismo alemán, sobre una base destacadamente emotiva) ante el alcance histórico y nacional de los monumentos artísticos medievales. Una sólida rehabilitación del estilo gótico presuponia las actividades de hombres como Félibien y Montfaucon en Francia²⁸; Willis, Bentham, Langley y Walpole en Inglaterra²⁹; Christ, Herder y Goethe en Alemania. Sólo una combinación de clasicismo y de romanticismo podía suscitar en los países septentrionales la tentativa de una revalorización y reconstrucción «arqueológicas» del estilo gótico, y sólo esa combinación podía hacer surgir la convicción, que no tardaría en cristalizar en dogma destructivo, de que ningún añadido previsto para una iglesia antigua, «a menos de conformarse al estilo gótico, podría integrarse felizmente en el antiguo edificio gótico»³⁰, que habría sido un «pecado artístico» si «el restaurador, al recomponer antiguos monumentos y edificios, no siguiera el estilo y el procedimiento con que éstos se habían construido», o si «un altar de estilo romano se alzara en una iglesia gótica»³¹.

IV. Según Tietze, fue el grabador Charles Nicolas Cochin, competente asimismo en materia de teoría artística, quien —con ocasión del proyecto nunca realizado de Michelange Slodtz para la decoración del coro de Saint-Germain-d'Auxerre— por vez primera planteó el «problema de la pureza artística» respecto al estilo gótico³². Pero esto sólo es verdad, y probablemente lo entendiera así Tietze, para los países del Norte. En Italia, el planteamiento de este problema, que en los países transalpinos no podía agudizarse sino tras un dilatado proceso de disolución y de nueva consolidación, era inevitable ya desde el principio; pues aquí el mismo movimiento renacentista había brutalmente establecido de golpe esta distancia entre el gótico y el arte contemporáneo, de la que el Norte fue virtualmente ignorante hasta el simultáneo surgir del clasicismo y del romanticismo.

Desde los tiempos de Filippo Villani, los italianos tenían por seguro que el soberbio y magnífico arte antiguo, destruido por las hordas invasoras de los bárbaros y suprimido por el fervor religioso de los primitivos cristianos, había cedido el puesto, en la oscura Edad Media (*le tenebre*), a un arte bárbaro y primitivo (*maniera tedesca*), o bien paralizado por un excesivo alejamiento de la naturaleza (*maniera greca*); y que el arte del presente, volviéndose simultáneamente hacia la naturaleza y hacia los modelos clásicos, había felizmente creado una *antica e buona maniera moderna*³³. Así, el Renacimiento se situó desde sus inicios en una posición de contraste, intensamente sentida, respecto a la Edad Media en general y al estilo gótico en particular: contraste manifiesto tanto en el dominio teórico como en el de la práctica. Nada extraño es que una época en la que un hombre como Filarete componía un tratado entero de arquitectura para inducir a sus protectores del norte de Italia a dejar la censurable arquitectura de la Edad Media en favor de la del «Renacimiento» florentino, y en la que la calificación de *gótico* o *tedesco* constituía la más dura de las críticas imaginables³⁴, no se percatara de la corriente subterránea de goticismo dominante a finales del Quattrocento y en los comienzos del «manierismo». Tampoco es extraño que cuando, como en el caso de Pontormo, esta corriente subterránea salía a la superficie a través de préstamos bien evidentes del gótico, fuera severamente desaprobada³⁵.

Sin embargo, fue precisamente su oposición a la Edad Media lo que forzó y permitió al Renacimiento «enfrentarse» realmente con el arte gótico, y por ello mismo, aun cuando fuera a través de una mirada hostil, el *verlo* por vez primera: verlo como un fenómeno extraño y repudiable, y no obstante, por esta razón, como un fenómeno realmente característico, que había que tomarse muy en serio. Por paradójico que ello pueda parecer: allí donde el Norte, a falta de perspectiva, necesitó mucho tiempo para llegar a apreciar las obras góticas como estimulantes de una peculiar experiencia emotiva, y aún mucho más para entenderlas como manifestaciones de un estilo grave y elevado, fue precisamente la hostilidad hacia el gótico lo que estableció los fundamentos de su apreciación en Italia.

La comparación de las bóvedas de ojiva góticas con el entrecruzarse de árboles vivos, reiterada posteriormente *ad nauseam* por los mismos defensores del gótico, se remonta, como ya se ha mencionado, al autor de la relación sobre la arquitectura romana atribuida a Rafael³⁶. Y si quitamos a las observaciones de Vasari toda su intención y fraseología despectivas, se nos aparecen como una caracterización estilística, imposible en la Edad Media y sólo posible en el Norte muchos siglos más tarde, que en cierta medida es aún válida hoy día³⁷. Vasari dice: «E incluso a fuerza de colocar una cosa sobre la otra, alcanzaban tal altura, que el extremo de una portada llegaba al techo»³⁸. Nosotros hablamos de repetición de formas (¡prima frente a métrica!) y de verticalismo. Vasari dice: «Y así en todas las fachadas y otros de sus ornamentos construían una maldición de pequeños nichos superpuestos el uno al otro, con tantas pirámides, remates y hojas, que parece imposible, por no hablar de la inseguridad de todo el conjunto, que no se vinieran abajo todas sus partes... Y en estas obras ponían tantos resaltes, rupturas, saledizos y follajes decorativos, que quedaba todo desproporcionado...»³⁹. Nosotros hablamos de la absorción de la masa en la estructura y de la desaparición de la superficie del muro tras una pantalla de ornamentos. Vasari dice: «No observaron en sus columnas ninguna de las medidas y proporciones que requiere el arte, ni distinguieron orden alguno, fuera dórico, corintio, jónico o toscano, sino que los mezclaron con una regla propia que no era regla, haciéndolas muy gruesas o bien muy delgadas,

según les acomodaba»⁴⁰. Nosotros hablamos de un tratamiento naturalista y libre de las formas decorativas y de proporción «absoluta» en lugar de «relativa»⁴¹. Vasari dice: «Y tienen [los edificios] la apariencia de ser de papel más que de piedra o mármol.»⁴² Esto es lo que decimos nosotros la desmaterialización de la piedra.

Así, el Renacimiento italiano (en una primera y amplia visión retrospectiva que se arriesgó a dividir la evolución del arte occidental en tres grandes periodos) definió su propio *locus standi*, desde el cual podía mirar al arte de la Antigüedad clásica (alejado en el tiempo, pero próximo en el estilo) y asimismo al de la Edad Media (próximo en el tiempo, pero alejado en el estilo): cada uno de ellos podía valorarse en función del otro y en contraposición al otro. Por injusta que pueda parecernos hoy esta forma de valoración, trajo como consecuencia que de entonces en adelante pudieran concebirse los periodos de la historia de la civilización y del arte como individualidades y totalidades⁴³.

Este cambio de actitud tuvo una importante consecuencia en el terreno práctico. Con el reconocimiento de una radical diferencia entre el pasado gótico y el presente moderno, periclitaba ya para siempre la ingenuidad con que la Edad Media pudo yuxtaponer o fundir lo viejo con lo nuevo (ingenuidad ésta que como ya tuvimos oportunidad de ver perduró en el Norte hasta el siglo XVIII). Y dado que, por otra parte, el Renacimiento, al revalorizar la teoría clásica del arte al igual que el propio arte clásico, se había asimilado el axioma de que el concepto de belleza era casi un sinónimo de lo que los antiguos denominaban «ἀρμονία» o *concinntas*, cada vez que un arquitecto «moderno» tenía que vérselas con una construcción medieval, ya fuera para concluir, ampliarla o restaurarla, se planteaba una cuestión de principios. El estilo gótico era indeseable; pero todavía era menos admisible una violación de lo que Alberti, el verdadero fundador de la teoría del arte, llamaba la *convenienza* o *conformità*: «Antes que nada, debe verse que todas las diversas partes estén en armonía mutua; y están en armonía si concuerdan, de suerte que formen una belleza única, respecto al tamaño, la función, el género, el color y otras semejantes cualidades»⁴⁴. Sería absurdo que Milón, el atleta, hubiera de representarse con finas caderas, o Gamedes

con los miembros de un cargador, o «que las manos de Helena o de Ifigenia fueran viejas y nudosas».

Ahora bien, ¿qué hacer si, en lugar de Helena, tuviéramos delante de nosotros una santa gótica? En este caso, ¿no sería igualmente absurdo que fueran sus manos las de una Venus griega? O para hablar en términos de los problemas prácticos e inmediatos, ¿no constituiría un pecado contra la naturaleza y el arte el cubrir dos hileras de pilares góticos con una bóveda «moderna» (es decir, al gusto clásico)? La mayoría de los expertos contestaron a esta pregunta, incluso en el plano teórico, con un «sí» rotundo, y calificaron de *esorbitanza* el hecho de que «un sombrero italiano se colocara sobre una indumentaria alemana»⁴⁵.

De esta suerte, los italianos, siempre que tenían que vérselas con monumentos góticos, no tenían la posibilidad de eludir una decisión básica, en tanto que los pueblos septentrionales podían proceder sin ningún género de reservas. Rechazando deliberadamente la *maniera tedesca* en favor de la *maniera moderna*, pero comprometidos con el principio de la *conformità*, tuvieron que encararse ya en el siglo xv con el «problema de la unidad de estilo». Y nos es posible comprender, por paradójico que esto sea, que aquel mismo distanciamiento respecto a la Edad Media podía hacer que un arquitecto renacentista construyera en un estilo gótico más puro que el que tres siglos más tarde emplearían F. J. M. Neumann y Johann von Hohenberg.

Dejando aparte la posibilidad de ignorar totalmente (e intencionadamente, en contraste con los países del Norte) la estructura preexistente, como sucedió en la mayoría de los proyectos de fachadas florentinas y romanas, no quedaban más que tres modos de resolver el problema de la *conformità*. En primer lugar, la estructura preexistente podía remodelarse según los principios de la *maniera moderna* (o de forma mucho más eficaz cubrirse con un revestimiento contemporáneo). En segundo lugar, la obra podía continuarse en un estilo deliberadamente goticista. Y finalmente, cabía establecer un compromiso entre estas dos alternativas.

El primero de estos procedimientos, no siempre aplicable, pero el más de acuerdo con el gusto de la época, fue introducido por Alberti en su *Tempio Malatestiano* (S. Francesco) de Rimini y aplicado por el propio Vasari al decorar de nuevo el refectorio

de un monasterio napolitano⁴⁶. Sebastiano Serlio lo recomendó explícitamente para la modernización de los palacios medievales⁴⁷. A gran escala, fue adoptado para realizar tres remodelaciones universalmente conocidas: la Santa Casa de Bramante en Loreto («que era gótica, pero se convirtió en bella y graciosa obra cuando aquel sabio arquitecto le añadió finos ornamentos»)⁴⁸, la basilica de Andrea Palladio en Vicenza y el San Juan de Letrán de Borromini.

El segundo procedimiento —sumisión a la *conformità*— lo propusieron Francesco di Giorgio Martini y Bramante en sus proyectos e informes con destino al cimborrio (*Tiburio*) de la catedral de Milán, para el cual solicitaban, como cosa bien natural, que «la decoración, la linterna y los detalles ornamentales se ejecutaran en armonía con el estilo del conjunto y con el resto de la iglesia»⁴⁹. Tras algunas vacilaciones⁵⁰, fue en realidad erigido en un estilo gótico que, en comparación con la cúpula de la iglesia abacial de Kladrub en Bohemia y la torre-linterna de la catedral de Maguncia (obra de Neumann), parece casi correcto arqueológicamente (fig. 52). En idénticos criterios se inspiraron la mayoría de los artistas que, entre 1521 y 1582, abordaron el problema de la fachada de San Petronio de Bolonia⁵¹; y, más tardíamente, el desconocido arquitecto barroco que sugirió extender el principio de la *conformità* del edificio singular a toda el área circundante, agregando un enorme palacio gótico a las construcciones situadas enfrente de la catedral de Siena⁵².

La tercera solución —la del compromiso— se encuentra ejemplificada, ya en torno a 1455, por la fachada de Alberti para Santa Maria Novella. Una solución de compromiso se bosquejaba también en el tan criticado proyecto de Vignola para San Petronio (fig. 55)⁵³ y en una maqueta altamente interesante de Gherardo Silvani (1636) presentada con motivo de un segundo concurso celebrado para la fachada de la catedral de Florencia (fig. 56). En una deliberada imitación del Campanile (que está al mismo nivel de la fachada de la catedral), esta maqueta muestra una ordinaria composición barroca enriquecida con torrecillas octogonales góticas y con esparcidos pormenores góticos como pilastras incrustadas alternadamente con otras acanaladas, un motivo de incrustación en el frontón y un parapeto compuesto de hexalóbulos en el piso superior; su intención artística (una deliberada adaptación

de lo nuevo a lo viejo) fue explícitamente subrayada por Baldinucci: «Silvani hizo, pues, su modelo, componiéndolo de dos órdenes; y en las esquinas proponía hacer dos torrecillas redondas que parecieran 'campaniles', no sólo como término del orden gótico, con que está incrustada la iglesia, sino también para evitar un súbito rompimiento con el viejo estilo». ⁵⁴

Sin embargo, tal solución de compromiso, o incluso la continuación de una estructura preexistente en formas góticas, no significa ninguna adhesión estética al estilo gótico. Al optar por la alternativa «gótica», los arquitectos no hacían más que respetar el postulado de la *conformità*, y dondequiera que les fue posible se pronunciaron en favor de la *maniera moderna*. Frente al único proyecto de compromiso de Gherardo Silvani, había otros ocho en los que no se hacía ni la más mínima concesión al carácter gótico de la catedral y del «campanile» (siete de ellos se presentaron en 1587). De todos los proyectos gotizantes hasta ahora mencionados, sólo el del cimborrio de la catedral de Milán llegó a puerto. El problema, en cierto sentido análogo, de colocar una linterna sobre la cúpula gótica de la catedral de Florencia (fig. 53), recibió una solución diametralmente opuesta. En su principio estereométrico y estructural, esta linterna (comenzada por Brunelleschi en 1446) se halla substancialmente más próxima del espíritu gótico que el caprichoso *Tiburio* de Milán, en donde los prismas octogonales, encajados el uno en el otro, no son menos ajenos al gótico que los arbotantes invertidos que cuelgan igual que guirnalda. En la linterna de Brunelleschi, las pilastras corintias sirven de revestimiento clásico a lo que es en realidad un pilar compuesto gótico, y ese símbolo moderno de la fuerza que representa la voluta en espiral (que aparece aquí por vez primera) no es sino un arbotante gótico disfrazado ⁵⁵.

Que el *Tiburio* de Milán se construyera tal como fue proyectado originariamente, mientras que la linterna de Brunelleschi esconde su esencia gótica bajo una apariencia moderna (esto es, de inspiración clásica), no es mera casualidad. El principio de la *conformità* podía imponer la ejecución efectiva de un proyecto gotizante sólo allí donde estuviera sostenido por una predilección real, aunque no fuera exclusivamente estética, por el estilo gótico. Y parece que esta predilección se dio únicamente en la Italia

septentrional, separada del resto del país por los Apeninos. Ahí la ruptura entre el estilo arquitectónico moderno y el estilo medieval fue menos acusada que en Toscana, para no hablar de Roma, donde sólo algunas iglesias románicas y una iglesia gótica se construyeron a todo lo largo de la Edad Media. Es significativo que el «triforio externo» se mantuviera como un motivo favorito del Renacimiento en el norte de Italia (cf., por ejemplo, la Cartuja de Pavia, Santa Maria delle Grazie en Milán, la maqueta de Cristoforo Rocchi, de 1486, para la catedral de Pavia, e incluso una iglesia de peregrinaje como Santa Maria della Croce cerca de Crema, no ejecutada hasta 1500 aproximadamente, y cuyo triforio externo componen arcos trilobulados genuinamente góticos). Cuando Cesariano utilizó un Comentario sobre Vitrubio ⁵⁶ como trampolín para discutir el problema típicamente gótico de la triangulación o la cuadrangulación, dio involuntariamente expresión a una actitud demasiado italiana para no participar en el resurgimiento general de la Antigüedad clásica, y al propio tiempo demasiado nórdica para renunciar a los viejos métodos arquitectónicos de la Edad Media. En esta zona limítrofe del arte podía nacer un auténtico «partido gótico», y su oposición a los «modernistas» podía hacer explosión en una agria polémica sobre cuestiones de principio, cuyo equivalente no hubiera sido posible encontrar ni en Francia ni en Alemania, como tampoco en Roma o en Florencia.

Es revelador, sin embargo, que esta discusión —que significativamente alcanzó su climax en el punto más próximo a la que puede denominarse la «Italia propiamente dicha»— tuviera sus raíces no tanto en una diversidad de gustos artísticos como en antagonismos culturales, sociales y políticos. La célebre polémica sobre la fachada de San Petronio ⁵⁷ no sólo ponía en tela de juicio la excelencia del estilo arquitectónico gótico en contraposición al moderno, sino también los méritos del maestro nativo en contraste con el «forastero» ⁵⁸ (Bologna siempre tuvo a Florencia y a Roma como «potencias hostiles», y le fue más fácil honrar a Durero que a Miguel Angel o a Rafael) ⁵⁹. Y entrañaba, además, el mantenimiento de una concepción democrática del arte y de la vida, fundada en el sistema corporativo medieval, y simbolizada por tanto, por así decirlo, en el estilo gótico, en contraste con las ambiciones de una aristocracia ascendente y de una clase de artistas desconocida

en la Edad Media. Estrechamente aliados a la nueva aristocracia, estos «virtuosos» se consideraban caballeros instruidos y representantes de una profesión liberal, más bien que artesanos y miembros integrantes de una corporación; y su estilo no sólo se consideraba como «modernista», sino también como un arte de las «clases elevadas». No es fruto del azar el hecho de que fuera el *conte* Giovanni Pepoli quien apremiara a Palladio para que presentase sus proyectos «clásicos» al concurso para la fachada de San Petronio⁶⁰, y quien «defendió resueltamente los proyectos»⁶¹ de un arquitecto que, desde el comienzo, se había dirigido únicamente a todos los que «entendieran algo de arquitectura en cuanto profesión» (*intelligenti della professione d'architettura*)⁶² y cuyo propio clasicismo podía rectamente interpretarse como una manera de protesta contra el arte autóctono de la Italia del Norte, su tierra natal.

Así, también en la Italia septentrional, la predilección consciente por el estilo gótico quedó limitada a una clase media estimulada por un patriotismo localista y por prejuicios de orden político (de igual modo que el interés de simpatía concedido a los «primitivos flamencos» por los círculos semiprotestantes próximos a Occhino y Valdés, o más tarde, por autores contrarreformistas como Giovanni Andrea Gilio, se fundaba en convicciones religiosas más que estéticas)⁶³. Estos reaccionarios de provincias no reivindicaban en favor de la *maniera tedesca* una mayor belleza; defendían su propia postura ya fuera con consideraciones técnicas y financieras, bien invocando el respeto debido a los antepasados, o recurriendo (lo que es particularmente significativo desde nuestro punto de vista) al principio de la *conformità*. Contra los proyectos de Peruzzi, aunque entre ellos hubiera incluso uno «gótico»⁶⁴, el arquitecto local, Ercole Seccadanari, objetó que «no se acordaban con la forma de este edificio» («che non ano *conformità* con la forma deso edificio»)⁶⁵. Los proyectos de Palladio fueron rechazados con el pretexto de que «parecía imposible reconciliar este proyecto clásico con el gótico, dada la distancia tan grande que separaba el uno del otro» («parea cosa impossibile accomodar sul todesco questo vecchio essendo tanto discrepanti uno del altro»)⁶⁶, y de que sus gabletes «no guardaban conformidad alguna con las puertas» («non hanno *conformità* alcuna con esse porte»)⁶⁷. Y cuando Vignola trató de resolver el problema con el proyecto de compromiso

ya citado (fig. 55), se objetó, antes que nada, que en muchos aspectos no había respetado las intenciones del fundador (*la volontà del primo fondatore*), y en segundo lugar, que había colocado columnas circulares sobre bases poligonales y un entablamiento dórico sobre capiteles medievales⁶⁸.

Naturalmente, para los arquitectos «forasteros» cualquier propuesta de pacífica convivencia con el estilo gótico resultaba profundamente repugnante. De qué sentimientos se sintió animado Giulio Romano al trazar su fachada «gótica» es cosa que ignoramos, pero no cabe duda de que la simpatía de Peruzzi se inclinaba más bien hacia sus dos proyectos clásicos que hacia su único proyecto «gótico». Y Vignola y Palladio, una vez metidos en polémica, se expresaron con toda la claridad deseable. Al reproche que se le hizo de haber transformado ventanas altas en «oculi» circulares y viceversa, Vignola contestó: «Si se quiere disponer en proporción todos los órdenes de la fachada, como lo pide la buena arquitectura, no están [las ventanas] en su propio lugar, porque los 'oculi' (...) rompen el primer orden de la fachada (...) y de modo semejante la ventana encima de la gran puerta de la nave central corta el segundo orden e incluso su gablete (el de la iglesia) (...) Creo que de estar vivo el fundador podría hacérsele admitir sin dificultad y confesar los errores que por culpa del tiempo ha cometido, y no por la suya, porque en aquella época la buena arquitectura no había sido puesta a la luz como en nuestros días.»⁶⁹

Palladio, es verdad, hizo todo género de prudentes concesiones a los sentimientos de los boloñeses; pero no se abstuvo de manifestar desde un principio su verdadera opinión. A una investigación preliminar del primo de Pepoli, respondió, oralmente, que todos los dibujos presentados no tenían valor alguno; el mejor, relativamente hablando, seguía siendo el proyecto «gótico» de Terribilia (fig. 54), que era el arquitecto jefe desde 1568. En general, Palladio pensaba que hubiera sido mucho mejor, hasta desde un punto de vista económico, proseguir la obra en un estilo completamente distinto (esto es, no gótico) y derribar, o bien renovar a fondo, todo lo ya existente, incluida la zona inferior del muro (*imbasamento*)⁷⁰. Cuando se le informó de que sus peticiones eran demasiado radicales y que debía contentarse con algunas mejoras⁷¹, compuso una relación que es toda una pieza maestra de diplo-

macia: ha examinado el edificio y considera como muy buenos los dibujos de dos arquitectos locales, Terribilia y «Teodaldi» (Domenico Tibaldi), teniendo en cuenta que también ellos tuvieron que acomodarse al *imbasamento* gótico que, después de todo, existe, y merece de hecho ser conservado en cuanto que su construcción ha sido onerosa y muestra además «ciertos pormenores muy hermosos, en la medida, claro está, que comportaba su época» («bellissimi avvertimenti, come pero comportavana quei Tempi, nelli quali egli fu edificato»). Apreciando tales circunstancias, Palladio continúa diciendo que los dos proyectos son dignos de alabanza, y que «dado que su estilo debía ser gótico, no se hubieran podido hacer de otra manera» («che per essere opera tedesca, non si poteva far altrimenti»). Son abundantes, agrega con un acento de superioridad benévola, los edificios góticos en Italia: San Marcos de Venecia (que aún se consideraba como gótico en el siglo XVIII), la Iglesia de los Frari, el *Duomo* de Milán, la cartuja de Pavía, el Santo de Padua, las catedrales de Orvieto, Siena y Florencia, el Palacio Ducal, el *Salone* de Padua («que se tiene por la más amplia sala interior de toda Europa, y es, sin embargo, una *opera tedesca*») y el Palazzo Comunale de Vicenza. En resumen, en tales circunstancias él mismo (Palladio) no habría sabido hacerlo mejor, únicamente habría recomendado una mayor economía en materia de ornamentos esculpidos (*intagli*) y de pináculos (*piramidi*). Después de esto, entra en la cuestión: incluso en el *imbasamento* deberían introducirse algunas modificaciones, alterando un poco el orden entre sus partes («mover qualche parte di quello luoco a luoco»), y una perfecta solución sólo sería factible de poder proceder sin tener que preocuparse por el *imbasamento* o cualquier otro elemento. Entonces, y sólo entonces, estaría él mismo dispuesto a realizar un proyecto; pero resultaría bastante caro⁷².

Al final, Palladio accedió a colaborar con Terribilia y a conservar la estructura inferior tal como era, esperando naturalmente que acabara por ser modificada en diversos aspectos⁷³; envió incluso un dibujo, seguido, poco después, de otros dos más atrevidos (ils. 11 y 12)⁷⁴. Sin embargo, bien cara habría de pagar esta actitud conciliatoria. Apenas comenzó su proyecto a llevarse a ejecución, cuando se levantó, con una oleada de todo género



11 Andrea Palladio: Primer proyecto para la fachada de San Petronio (grabado de contornos). Bolonia, Museo di San Petronio.

de objeciones, aquella furiosa protesta, ya antes mencionada, contra cualquier combinación de lo *tedesco* con lo *vecchio*⁷⁵. Y en su indignada réplica, en la que constantemente se refiere a Vitrubio y a la Antigüedad clásica, Palladio da suelta a todo su contenido resentimiento contra el gótico y contra quienes lo practican (y admitiendo sin proponérselo que las modificaciones del *imbasamento* que había proyectado eran mucho más radicales de lo que él mismo había dejado entrever). A la acusación de haber superpuesto un orden corintio y un orden compuesto sobre el gótico, responde que su proyecto preveía una transformación tan completa de la decoración del piso inferior que ya nunca podría llamársela «gótica», no más en todo caso que la Casa Santa de Loreto después de que se la hubo «revestido de buenos ornamen-



Disegno del Palladio novo che mostra due modi

12 Andrea Palladio: Otros dos proyectos para la fachada de San Petronio (grabado de contornos). Bolonia, Museo di San Petronio.

tos». Por cuanto se refiere al conjunto de la composición, los críticos mostraron, según Palladio, una deplorable falta de comprensión de la arquitectura: «No sé en qué autor alemán fueron a buscar una definición de la arquitectura, que no es en realidad sino una simetría entre los miembros de un mismo cuerpo, cada cual tan justamente proporcionado y tan de acuerdo con los otros, como éstos con él, de suerte que por su armonía den una impresión de majestad y decoro. Ahora bien, el estilo gótico debiera ser llamado confusión y no arquitectura, y es esta manera la que estos especialistas deben haber aprendido, no la buena»⁷⁶.

Tras esta declaración de guerra, hubo aún muchas discusiones, aun cuando no se registrara ninguna otra acción positiva⁷⁷, y una tregua en esta batalla de la fachada⁷⁸ representa la «relación final», de gran interés, que el 25 de setiembre de 1582 presentó el arquitecto de Milán, Pellegrino de' Pellegrini. Modelo de claridad, esta relación final comienza por dividir los proyectos hasta entonces elaborados en tres grupos: «algunos tratan de seguir, lo mejor

que pueden, el orden gótico de acuerdo con el cual se inició la obra; otros intentan cambiarlo en beneficio de la arquitectura clásica, y algunos de ellos combinan esta arquitectura bárbara post-clásica con el orden clásico»⁷⁹. Concluye al fin con una decidida toma de posición en favor de la «pureza estilística». En principio, Pellegrino hubiera apoyado una restauración completa de la iglesia en el estilo clásico (*a forma di architettura antica*), el único que combina belleza, decoro y fuerza. Si, a pesar de todo, los boloñeses consideraran imposible renunciar definitivamente al gótico, entonces «yo preferiría con mucho observar las reglas de esta arquitectura [gótica] (que, después de todo, son más razonables de lo que creen algunos), antes que mezclar un orden con el otro, como algunos han hecho»⁸⁰.

V. En algunas de las observaciones que acabamos de citar, y también significativamente en aquellas que de ningún modo resultan favorables para el estilo gótico, percibimos como en sordina una singular actitud que no debe perderse en el estruendo de esta tumultuosa polémica. El mismo Terribilia, que niega a la arquitectura gótica toda definida «regla» estética, habla de «iglesias góticas bien hechas» (*chiese tedesche ben fatte*), admitiendo así la existencia de estimables producciones dentro de un estilo censurable. Pellegrino de' Pellegrini, al tiempo que prefiere una total restauración *all'antica* a toda otra solución y califica de «bárbara» la arquitectura gótica, no deja de expresar la sabia opinión de que «después de todo, las reglas de la arquitectura gótica son más razonables de lo que algunos piensan». Andrea Palladio, que no duda en definir toda la arquitectura medieval como una *confusione*, descubre en el *imbasamento* existente «ciertos pormenores muy hermosos, en la medida, claro está, que comportaba su época». Incluso Vignola, por agresivo que fuera, declaraba, como ya vimos, que los numerosos errores cometidos por el viejo maestro gótico de San Petronio (errores que sin duda hubiera confesado en 1547) habían sido cometidos «por culpa del tiempo..., y no por la suya, porque en aquella época la buena arquitectura no había sido puesta a la luz como en nuestros días».

Observaciones como éstas (y por esta razón me he demorado tanto en la polémica sobre la fachada de San Petronio) anuncian, a despecho de cualquier oposición dogmática al gótico, el surgir de lo que puede denominarse un punto de vista histórico —histórico en el sentido de que los fenómenos no sólo se hallan relacionados en el tiempo, sino también evaluados según «su tiempo». Y esto nos lleva de nuevo, por fin, a Giorgio Vasari.

También Vasari fue un representante, o más justamente un pionero, de esta manera histórica de pensar: manera de pensar que a su vez debe ser valorada «históricamente». Seríamos injustos respecto a la naturaleza y la significación del procedimiento de Vasari si las identificáramos sin reservas con lo que nosotros, hombres del siglo XX, entendemos por «método histórico»⁸¹; pero también estaríamos equivocados si, juzgando siempre desde la perspectiva del siglo XX, nos obstináramos en destacar únicamente sus insuficiencias históricas, o en negar incluso su intención histórica⁸².

Es característico de la concepción de Vasari de la historia, compartida por sus contemporáneos y «compañeros de viaje», el hecho de que ésta se halle dominada por dos principios esencialmente heterogéneos, que sólo a través de un largo y trabajoso proceso de desarrollo habían de disociarse (proceso que, dicho sea de paso, puede constatarse en todos los dominios de la búsqueda intelectual). Por una parte, se sentía la necesidad de una exposición de los fenómenos en función de sus relaciones tangibles en el tiempo y el espacio, y por otra, la de interpretarlos en función de su valor y de su significación. Hoy nos hemos situado más allá de la disociación entre estos dos principios, que se había realizado sólo en los siglos XVIII y XIX, y creemos firmemente que la «historia del arte» y la «teoría del arte» representan dos puntos de vista diferentes en cuanto al método, pero necesariamente interrelacionados e interdependientes por lo que se refiere a su fin último. Distinguimos la «historia del arte», que se limita a comprender las relaciones que existen entre las creaciones individuales, de la «teoría del arte», que se ocupa, de manera crítica o fenomenológica, de los problemas generales que plantean y resuelven esas creaciones u obras. Y justamente porque somos conscientes de esta distinción, somos capaces de apuntar a una síntesis que en

última instancia consiga interpretar el proceso histórico con la debida consideración de los «problemas artísticos», e inversamente logre valorar los «problemas artísticos» desde un punto de vista histórico.

Ahora bien, la concepción de Vasari (considerada desde nuestro punto de vista) se reduce a una coincidencia de dos principios antitéticos, aunque todavía no percibidos como tales: combina un pragmatismo que trata de explicar cada fenómeno individual como efecto de una causa y de ver todo el proceso histórico como una sucesión de fenómenos, cada uno de ellos «motivado» por el anterior, con un dogmatismo que cree en una absoluta o perfecta «regla del arte» (*perfetta regola dell'arte*)⁸³ y considera todo fenómeno individual como una tentativa más o menos feliz de conformarse a esta regla. Como resultado de esta confluencia, la construcción histórica de Vasari estaba destinada a convertirse en teleología. Se vio forzado a interpretar toda la sucesión de las obras individuales como una sucesión de tentativas para aproximarse cada vez más a esta *perfetta regola dell'arte*: lo que significa que fue obligado a elogiar o censurar cada una de estas realizaciones individuales según el grado de *perfezione* que hubiera alcanzado.

No cabe esperar que una parecida concepción de la historia del arte, al aplicarse a los «períodos» y «estilos», resuelva la oposición de lo «bueno» a lo «malo» en una simple diferencia de géneros; ni que renuncie a la ruptura estricta entre arte «medieval» y arte «renacentista» en beneficio de un moderno concepto de diferenciación dentro del marco de la continuidad; ni que capte cada fenómeno individual sobre la base de sus propias premisas, en lugar de medirlo según el criterio absoluto de una *perfetta regola*. Sin embargo, la interpretación de la historia de Vasari era necesaria para suscitar, si bien de manera un tanto tortuosa, lo que solemos denominar el concepto de justicia histórica, ya que la inadvertida dualidad de motivos, que impedía una clara distinción entre método histórico y método teórico de interpretación, debía a la fuerza desembocar en una contradicción abierta. Si, por una parte, el valor de cada realización artística se medía según el criterio de la *perfetta regola*; mientras que, por otra, el logro último de esta «perfección» suponía una sucesión continua de realizaciones individuales, cada una de las cuales representaba un paso adelante en un camino fijado de

antemano; entonces se hacía inevitable que cada uno de estos pasos se estimara como una "mejora" (*miglioramento*) de mayor o menor alcance⁸⁴. En otras palabras, *el nivel general de calidad en una determinada época* (por ejemplo, en opinión de Vasari, el cero absoluto encarnado por la Edad Media) *debía ser reconocido como un segundo criterio* de valoración, según el cual la obra de arte individual, por alejada que estuviera de la «perfección», aparecía, relativamente hablando, meritoria. El criterio de la *perfetta regola* fue inevitablemente complementado por el de la «*natura di quei tempi*»; había que reconocer que un contexto histórico dado imponía a cualquier artista limitaciones insuperables, y que por esto debía atribuirse un valor positivo a su obra desde el punto de vista histórico, aunque fuera condenable desde el del dogma estético.

Podemos comprender así lo que a primera vista parecía tan sorprendente: es decir, que los más decididos adversarios del estilo gótico fueran los primeros en entrever la necesidad de reconocer unos valores relativos en lo que les parecía no tener ningún valor absoluto; y que esta misma hostilidad que, como ya vimos, había suscitado una primera caracterización estilística del arte medieval, produjera asimismo su primera valoración histórica. Pero podemos también comprender que esta primera valoración histórica del gótico se inclinara a adoptar la forma de una apología: apología del pobre artista que no había podido hacerlo mejor por las limitaciones de su propia época, y apología también del pobre historiador que debía estar siempre pronto a considerar, y a reconocer de hecho, aquellos imperfectos edificios, pinturas y esculturas.

Incluso el mismo Vasari, cuya oposición al gótico no podía haberse manifestado con mayor vigor, elogia calurosamente toda una serie de monumentos artísticos y arquitectónicos de la alta y de la baja Edad Media⁸⁵. Fue por ello acusado de una «asombrosa incoherencia», sólo explicable sobre la base de su patriotismo localista⁸⁶. No obstante, no es incoherente más que en la medida en que los presupuestos de su propia concepción de la historia del arte, considerados desde nuestra perspectiva, resultan contradictorios. Cuando aprueba ciertos edificios góticos, al mismo tiempo que condena la arquitectura gótica en general, no es ni más ni menos incoherente que cuando afirma de muchos pintores o escultores anteriores que sus obras, aunque «nosotros los modernos ya

no podamos llamarlas bellas», eran «notables para su tiempo» y habían contribuido en una u otra cosa al renacer de las artes⁸⁷. La dificultad estriba en que sus juicios, salvo si se refieren a las grandes obras de su época, son al propio tiempo relativos y absolutos; y cuando excepcionalmente define una obra de otros tiempos, a saber, la cúpula y la linterna de la catedral de Florencia, como «no superada», se apresura a señalar que se trata de un caso aislado: «sin embargo, no debemos deducir de la perfección y de la bondad de un solo pormenor la excelencia del conjunto»⁸⁸. Sólo desde nuestro punto de vista, no del de el siglo XVI, se ve una contradicción cuando el mismo autor que en un pasaje celebra el modelo de Arnolfo di Cambio para la catedral como algo que (según su época) no podía «ser demasiado elogiado», acusa por otra parte al propio Arnolfo, así como a su más joven contemporáneo Giotto, de toda aquella confusión de estilo y corrupción de las proporciones que define (según la *perfetta regola dell'arte*) la naturaleza del gótico. Esta confusión y corrupción sólo pudieron abolirse después de que el «gran Filippo Brunelleschi» redescubriera las medidas y los órdenes clásicos⁸⁹. Ni el mismo Brunelleschi puede, según Vasari, reivindicar la *perfezione*, puesto que el arte ha alcanzado un mayor grado de excelencia después de él⁹⁰.

Vasari —y esto es lo principal— reconoce él mismo este peculiar género de relatividad. En la introducción a la segunda parte, por ejemplo, leemos: «Por consiguiente, estos maestros que vivían en aquel tiempo, y que fueron puestos por mí en la primera parte del libro, merecen ser alabados y estimados en el mérito que sus obras tienen, con tal que se tome en cuenta —como también es cierto de las obras de los arquitectos y pintores de aquellas fechas— que no recibieron ayuda de sus predecesores, y tuvieron que encontrar ellos solos su propio camino; y todo comienzo, aunque pequeño, es siempre digno de no pequeña alabanza.»⁹¹ Y quizá aún más claramente: «No quiero que ninguno crea que yo soy tan grosero, y de tan poco juicio, que desconozca que las obras de Giotto, de Andrea Pisano, de Nino y de todos cuantos he agrupado por la similitud del estilo en la primera parte, si se comparan con las de quienes después les han sucedido, no merecen alabanza extraordinaria, ni aun mediocre. O que no

lo viera yo así cuando los alabé. Pero cualquiera que considere el carácter de aquellos tiempos, la falta de artistas, la dificultad de buenas ayudas, las tendrá no sólo por bellas, como las he llamado, sino por milagrosas»⁹².

Al final de su propia *Vida* encontramos, finalmente, algunas afirmaciones que, por el lugar singular que ocupan, deben estimarse como expresión concluyente de su convicción: «A aquellos a quienes les pueda parecer que he sobrestimado a algunos artistas, antiguos o modernos, y que comparando a los antiguos con nuestros contemporáneos, tuvieran la tentación de reírse, no sé qué otra respuesta darles si no es la de que mi intención ha sido siempre la de alabar no de modo absoluto, sino, como suele decirse, «relativo (*non semplicemente ma, come s'usa dire, secondo chè*), y teniendo en cuenta el lugar, la época y otras parecidas circunstancias; y en verdad, aunque Giotto, por ejemplo, fuera, pongamos por caso, muy alabado en su tiempo, no sé lo que de él, y de otros viejos maestros, se hubiera dicho de haber vivido en la época de Buonarroti. Sin contar con que los hombres de este siglo, el cual se halla en el colmo de la perfección, no estarían en el grado de perfección en que están si aquéllos nuestros predecesores no hubieran sido antaño lo que fueron»⁹³.

Hizo falta algún tiempo para que este reconocimiento apologético se desarrollara en el postulado positivo de la justicia histórica⁹⁴. Y sin embargo, la clara distinción de Vasari entre «bello» y «milagroso», y su insistente argumentación en favor del *secondo ché* (el término, no hace falta decirlo, deriva de la distinción escolástica entre *simpliciter* o *per se* y *secundum quid*, esto es, entre el «enunciado en absoluto» y el «enunciado en relación con alguna cosa») nos permiten constatar que su marco gótico es algo menos paradójico de lo que a primera vista parecía. Para llegar a comprenderlo del todo, debemos avanzar todavía un poco más. Existe, después de todo, una considerable distancia entre la aceptación reacia de las antigüedades góticas y la producción espontánea de una obra en el estilo gótico, y aun el principio de la *conformità* no basta para explicar nuestro pequeño monumento.

En la construcción del *Tiburio* de Milán, los artistas se encontraron ante el problema de preservar la unidad estilística agregando una torre nueva a una nave ya existente, esto es, de armonizar dos

elementos, uno viejo y el otro nuevo, pero homogéneos en cuanto al medio. Vasari se planteó el problema de realizar la unidad estilística agregando un marco nuevo a un dibujo dado, esto es, de armonizar dos elementos, uno viejo y el otro nuevo, pero heterogéneos en cuanto al medio. En el caso del *Tiburio*, el problema fue, como sabemos a través de las fuentes, exclusivamente el de una correspondencia formal: se pretendía que el estilo del nuevo *Tiburio* fuera «gótico» como el de la vieja nave. Pero el arte de Cimabue, de acuerdo con Vasari mismo, no era gótico, sino «bizantino» («aunque imitó [Cimabue] a estos griegos, añadió mucha perfección al arte»⁹⁵); y que Vasari no se preocupara en primer lugar de la *conformità* estilística resulta evidente sólo por el hecho de que no dudara en decorar el arco de su portada medieval con uno de sus grabados en madera, colocado en una cartela que no podría ser más moderna.

La idea de que un dibujo de Cimabue debiera exigir un marco medieval es, por tanto, fundamentalmente distinta de la idea de que a una iglesia gótica debía agregarse una torre gótica: no implica el postulado de la uniformidad óptica dentro de una obra de arte dada, sino el de la uniformidad espiritual dentro de un determinado período, uniformidad que no sólo trasciende la diversidad de los medios (representación figurativa y decoración arquitectónica), sino también la diversidad de los estilos («gótico» y «bizantino»). Este postulado —histórico más bien que estético— fue de hecho el principio rector de las *Vidas* de Vasari, donde se demuestra que la arquitectura, la escultura y la pintura progresan *pari passu*, y donde por vez primera son reducidas a un denominador común. Fue Vasari el primero⁹⁶ en afirmar que estas tres artes eran hijas de un mismo padre, «el arte de dibujar», *commune padre delle tre arti nostre, architettura, scultura et pittura*⁹⁷, con lo cual no sólo circundaba la noción de «dibujo» con una aureola ontológica (a la que sus sucesores, Federigo Zuccari y los portavoces de muchas academias, iban a añadir otra metafísica)⁹⁸, sino que afirmaba asimismo una tesis que tendemos a dar por cierta: la unidad interna de lo que nosotros llamamos las artes visuales, o más brevemente aún, las Bellas Artes.

Vasari admite, naturalmente, una cierta jerarquía dentro de esta triada. Para él, como para muchos de sus predecesores y

contemporáneos, el arte no imitativo de la arquitectura tiene toda la preferencia respecto a las artes figurativas; y en su calidad de pintor, se sintió obligado a zanjar en favor de la pintura la antigua polémica que la contraponía a la escultura⁹⁹. Pero nunca vaciló en su propia convicción de que todas las bellas artes se basan en el mismo principio creador, y se hallan por tanto sujetas a una pareja evolución. Fiel al espíritu de su introducción, donde por vez primera la arquitectura, la escultura y la pintura son objeto de un idéntico tratamiento, habla constantemente de ellas como de *queste tre arti*, consagra igual atención a sus respectivos exponentes y no se cansa en ningún momento de subrayar su común destino histórico. El marco «gótico» de Vasari resultaría del todo inteligible si pudiéramos demostrar que el estilo figurativo de un dibujo de Cimabue y el estilo arquitectónico que se observa en el marco ocupan un idéntico *locus* dentro de su concepción de la historia.

Como es bien sabido, esta concepción de la historia se basa en una teoría de la evolución según la cual el "progreso" histórico del arte y de la cultura recorre tres fases (*età*) predeterminadas, características por tanto¹⁰⁰; una primera, primitiva, en la que las tres artes están en su infancia¹⁰¹, y existen, por así decirlo, como un «tosco boceto» (*abbozzo*)¹⁰²; una segunda, de índole transitoria, comparable a la adolescencia, en la que se han realizado considerables mejoras, pero sin alcanzar por esto la perfección absoluta¹⁰³; y, al fin, una fase de plena madurez en la que el arte «ha alcanzado tanta altura, que más bien se siente uno inclinado a temer un retroceso en lugar de aguardar nuevos avances»¹⁰⁴.

Había sido una idea predilecta de los historiadores clásicos (idea que había sobrevivido a través de la Edad Media con numerosas variantes) la de que la evolución de un estado o nación se corresponde con las edades del hombre¹⁰⁵. Para alcanzar su sistema de periodización, Vasari sólo tenía que reemplazar el concepto de estado o nación por el de cultura, y más particularmente de cultura artística. E incluso a este respecto los historiadores romanos le brindaron un punto de partida¹⁰⁶. De hecho podemos nombrar ya el autor a quien Vasari parece estar más profundamente endeudado: L. Annaeus Floro, cuyo *Epitome rerum Romanarum* fue

publicado en una traducción italiana en 1546. Floro divide la historia de Roma en períodos de la manera siguiente: «Si, por consiguiente, se considera el pueblo romano como un ser humano, y se pasa revista a su existencia entera, cómo principió, creció, llegó, por así decirlo, a la flor de la madurez, y envejeció más tarde, cabrá distinguir en su evolución cuatro estadios o fases. Su primera edad transcurrió en el tiempo de los reyes, durante unos doscientos cincuenta años, cuando tuvo que declarar la guerra a sus vecinos para defender la madre patria. Esta fue su niñez. La edad siguiente comprende otros doscientos cincuenta años, desde el consulado de Bruto y Collatino hasta el de Apio Claudio y Quinto Flavio: fue el período de la conquista de Italia, el período de más intensa actividad en cuanto a hombres y armas. Puede considerarse como su adolescencia. Siguieron doscientos años que desembocan en Augusto, época en la que sometió todo el orbe: ésta es la juventud del Imperio y en cierto modo su robusta madurez. Desde Augusto hasta nuestros días, casi doscientos años han transcurrido; durante este tiempo [el pueblo romano], por falta de energía de sus emperadores, no ha dejado de envejecer y de declinar, omitiendo el período bajo el reinado de Trajano, en que recobró nuevas fuerzas, de modo que contra toda esperanza, en su ancianidad, vuelve a vivir su pasada juventud»¹⁰⁷.

No obstante, si comparamos las opiniones de Vasari con las de Floro (y las de otros historiadores romanos, desde Salustio hasta Lactancio)¹⁰⁸, nos choca una diferencia crucial. Mientras que Floro y Salustio, en buena lógica, admiten que la *robusta maturitas* del género humano vaya a desembocar en la decrepitud de la ancianidad, y mientras Lactancio observa incluso que a esta ancianidad sigue una segunda infancia, y al fin la muerte, Vasari limita el paralelo entre el proceso histórico y las edades del hombre a la «perfección» de la madurez: esto es, de las cuatro fases de la vida que distinguía Floro (*infantia, adolescentia, maturitas, senectus*), sólo reconoce las tres primeras, ascendentes.

Esta huida de las amargas consecuencias que acarrea la comparación con las edades del hombre puede observarse también en otros autores, pero ahí donde sucede siempre cabe hallar razones particulares que la justifican. Cuando, por ejemplo, Tertuliano y san Agustín evitan el dilatar el paralelo biológico más allá de la fase de

la madurez, Tertuliano lo hace porque considera el período del Paráclito como una sempiterna perfección, y san Agustín porque no puede admitir que el florecimiento de la Ciudad de Dios lleve a la vejez o a la muerte¹⁰⁹.

¿Qué razones, pues, pudieron inducir a Vasari a negar, o ignorar al menos, un declinar impuesto por la naturaleza? La respuesta es que su pensamiento histórico estaba ligado a un dogma, aunque no de naturaleza teológica: estaba ligado a su inmovible convicción de humanista de que la civilización clásica había sido destruida por la violencia física y la represión fanática, pero que unos mil años después había «renacido» en el espontáneo resurgimiento de la *età moderna*. Para Vasari y para sus contemporáneos era claramente imposible conciliar esta convicción con la noción del envejecer y del morir naturales, del mismo modo que les era imposible admitir la idea de una alternancia cíclica entre grandes períodos de auge y de decadencia (una idea que germinaría, de forma casi visionaria, en la mente de Giordano Bruno¹¹⁰, antes de que cristalizara en teoría formulada con la famosa doctrina de Vico de los *corsi y ricorsi*)¹¹¹. Si la civilización clásica en general, y el arte clásico en particular, hubieran perecido no por una catástrofe, sino por envejecimiento natural, hubiera sido tan absurdo lamentarse por su destrucción como regocijarse por su resurrección.

Así pues, asistimos al singular espectáculo de que el dogma teológico de los Padres de la Iglesia y el dogma humanístico de los historiadores del Renacimiento lleguen a resultados análogos: en ambos casos, la comparación entre períodos históricos y edades del hombre sólo podía sostenerse a condición de que el paralelismo se interrumpiera en el estadio de la madurez. Con ello Vasari pudo subordinar la idea del crecimiento y de la decadencia biológicos a la idea de un «progreso» espiritual que puede ser acelerado por factores externos (así, por ejemplo, por el ambiente natural, o por el redescubrimiento de las antigüedades romanas)¹¹², pero que esencialmente depende de la «naturaleza de las artes» mismas¹¹³. Sin embargo, este optimismo, no fundado ya en la religión, tiene en sí mismo algo de frágil e inseguro. Como podemos deducir de la observación de Vasari, más arriba citada, sobre el hecho de que el desarrollo ha llegado a un punto en el que «se teme más bien un retroceso en lugar de esperar nuevos avances», Vasari

abrigaba el trágico presentimiento de la decadencia inminente. Y tras su famoso panegírico de Miguel Ángel (donde dice que las pinturas de Miguel Ángel, si fuera posible compararlas con las de los griegos y los romanos, resultarían no menos superiores de lo que lo son sus esculturas)¹¹⁴, se oculta la pregunta: ¿qué puede esperarse, después de los logros de este *divino*, de los otros artistas, menores que él? Y mucho debió aliviar a Vasari (característico representante de una época que, a pesar de toda su aparente seguridad en sí misma, se sentía profundamente angustiada y muchas veces al borde de la desesperación) el no tener que contestar a ese interrogante. A quien ha atribuido la responsabilidad del declinar de la civilización clásica a las migraciones y a la iconoclastia se le evita la necesidad de reconocer que la enfermedad de su época es congénita.

Cualesquiera que hayan sido los motivos por los que redujo las cuatro fases del proceso de crecimiento y decadencia a un movimiento ascensional en tres períodos, Vasari fue capaz de incorporar la idea de una evolución casi biológica, presumiblemente válida para todos los procesos históricos, dentro de aquella teoría de la catástrofe que explicaba un solo hecho específico (esto es, la decadencia cultural de los siglos oscuros) por el afán destructivo de las tribus bárbaras y por la aversión del cristianismo hacia las imágenes. Según esta fórmula de compromiso, la ascensión a través de tres «estadios» (*età*) ha tenido lugar en dos ocasiones en la historia del arte europeo: la primera, durante la Antigüedad clásica, y la segunda en los inicios del Trecento, en la época «moderna». En la Antigüedad (respecto a la cual no tenía Vasari ningún nombre de arquitecto), la primera *età* está representada tan sólo por los escultores Cánaco y Calamis y por los pintores «monocromáticos»; la segunda, por el escultor Mirón y por los pintores «a cuatro colores» Zeuxis, Polignoto y Timante; la tercera, en fin, por Policeto, «los otros escultores de la edad áurea» y el gran pintor Apeles¹¹⁵. En los tiempos modernos, en los cuales cualquier forma de arte puede ser ejemplificada con nombres, la primera *età* comienza con Cimabue, los Pisani, Giotto y Arnolfo di Cambio¹¹⁶; la segunda, con Jacopo della Quercia, Donatello, Masaccio y Brunelleschi; la tercera —caracterizada por la aparición del «artista universal», que sobresale en todas las tres «artes basadas

en el dibujo— la inaugura Leonardo da Vinci y alcanza su apogeo con Rafael y, sobre todo, con Miguel Ángel.

Esta atrevida y hermosa estructura no estaba, sin embargo, exenta de fisuras, que señalan precisamente los lugares donde la teoría del crecimiento y de la decadencia naturales y autónomos entra en conflicto con la teoría de la catástrofe exterior. Una de estas fisuras se advierte ahí donde Vasari admite que la decadencia del arte clásico estaba vinculada a condiciones internas registradas incluso con anterioridad al advenimiento de los bárbaros¹¹⁷; la otra ahí donde reconoce que la repentina inversión del movimiento de decadencia, el *rinascimento* postmedieval, puede explicarse sólo por la inesperada aparición de individuos excepcionales, suscitada, por así decirlo, a través de la intervención divina. Es en esta segunda coyuntura que nos encontramos en presencia de Giovanni Cimabue, «nacido, por la voluntad de Dios, en el año 1240, para dar las primeras luces al arte de la pintura»¹¹⁸. «Es verdad que copió aún a los griegos», pero «perfeccionó el arte en muchos aspectos, porque en gran medida lo emancipó de su manera rudimentaria»¹¹⁹. Y mientras se dejó en manos de Giotto el «abrir a todo lo ancho las puertas de la verdad a las generaciones futuras»¹²⁰, y a Masaccio y a Paolo Uccello el ser los liberadores últimos y los verdaderos «guías hacia las más altas cumbres»¹²¹, Cimabue debe, sin embargo, ser venerado aún como «el primer motor que puso en movimiento la renovación del arte de pintar» («la prima cagione della rinouazione dell'arte della pittura») ¹²².

Ahora bien, en esta misma coyuntura se encuentra como arquitecto Arnolfo di Cambio. Así como Vasari dice de Cimabue que su estilo, aunque aún dependiente de la *maniera greca*, merece alabanza, pues representa «una gran mejora en muchas cosas», así también dice, y con parecidas palabras, de Arnolfo di Cambio que, si bien muy distante todavía de Brunelleschi, el verdadero matador del dragón gótico¹²³, «no merece menos el tributo de un grato recuerdo, ya que en tiempos tan oscuros señaló el camino de la perfección para quienes habían de venir después de él»¹²⁴. Esto significa que, para Vasari, Arnolfo di Cambio y Cimabue, cada uno de ellos «voz que clama en el desierto», marcan un mismo punto en el progreso de sus respectivas artes, y en un pasaje formula un paralelo entre el no-ya-del-todo-gótico Arnolfo¹²⁵

y el no-ya-del-todo-bizantino Cimabue en forma semejante a la de una ecuación matemática: «Arnolfo, gracias al cual la mejora no fue menor en la arquitectura, que lo había sido en la pintura por obra de Cimabue.»¹²⁶ Finalmente, lo vemos condensar este paralelo histórico en una relación directa de maestro a discípulo¹²⁷, e incluso en una colaboración concreta en la catedral de Florencia¹²⁸.

Para Vasari, Arnolfo es pues un Cimabue que construye y Cimabue un Arnolfo que pinta; y esto nos suministra la respuesta final a nuestra pregunta. Si Vasari pretendía colocar su «dibujo de Cimabue» en un marco «estilísticamente correcto» (y el que lo deseara particularmente es bien comprensible, dado su excepcional respeto hacia este «renovador del arte»), debía pensar entonces en un «marco arnolfiano», no en uno puro y simplemente gótico.

La arquitectura así inventada por Vasari presenta, no hace falta decirlo, involuntarios anacronismos. El arco apuntado de la portada (motivo que debió de dibujar con gran repugnancia) se encuentra privado de hecho del ápice por el grabado que se le ha pegado encima. Los pináculos, a pesar de sus rizos y sus florones, han cobrado el aspecto muy poco medieval de una pirámide emplazada sobre una pilastra toscana a la que la une una imposta de perfil ligeramente curvado. En lugar de columnillas góticas, nos encontramos con pilastras adheridas a un lienzo de pared. Finalmente, la cornisa, de ortodoxa forma clásica y enérgicamente fragmentada sobre capiteles, produce la impresión de un arquitrabe «moderno» más bien que la de una *moulure* medieval: Vasari no llegó a decidirse a extender el motivo foliado más allá de los mismos capiteles, por cuanto consideraba el capitel como un elemento que pertenecía exclusivamente al soporte, y no como perteneciente a la vez al soporte y a la cornisa. No obstante, dejando aparte estos anacronismos, lo que queda de «gótico» en la fingida portada de Vasari (portada que encuadrando como lo hace la primera página de su *Libro Fiorentino*) parece prestado de aquellos edificios que el propio Vasari atribuía a Arnolfo di Cambio: la catedral, la *Badia Fiorentina*, la iglesia de Santa Croce.

Así, el nada excepcional marco «gótico» de Vasari da testimonio,

Apéndice

Dos proyectos de fachada de Domenico Beccafumi y el problema del manierismo en la arquitectura

I. Inmediatamente después de su regreso de Roma, donde se supone que permaneció unos dos años, Domenico Beccafumi, llamado Meccherino, decoró la fachada de una «Casa dei Borghesi» en Siena, mientras Sodoma se ocupaba de una tarea similar en el Palazzo Bardi: «Bajo el tejado, en un friso de claroscuro —dice Vasari—, hizo algunas figuritas que fueron muy alabadas; y en los espacios entre los tres órdenes de ventanas de travertino que adornan el palacio pintó muchos dioses antiguos y otras figuras a imitación de bronce, en claroscuro y en color, que eran muy estimables, aunque la obra de Sodoma fue más alabada. Estas dos fachadas se hicieron en el año 1512¹³²».

Esta información, repetida por varios autores locales y generalmente aceptada por los estudiosos de Beccafumi¹³³, está confirmada en lo esencial, aunque algo modificada en un detalle, por un documento: si bien es cierto que Sodoma decoró el Palazzo Bardi durante el período en cuestión, no aceptó ese encargo (con la condición de realizarlo en el plazo de ocho meses) antes del 9 de noviembre de 1513¹³⁴. Así, si aceptamos la premisa de que ambas fachadas fueron decoradas simultáneamente y, por así decirlo, en competición, habría que fechar también los frescos de Beccafumi en 1513-1514 en lugar de en 1512.

Como casi todas las pinturas de esa clase y época, la decoración de la «Casa dei Borghesi» está completamente destruida. Pero el

edificio en sí, identificado por el escudo de armas de los Borghese, sigue en pie (fig. 60)¹³⁵; y esto, conjuntamente con la información de Vasari, nos permite relacionar la decoración de Beccafumi con un dibujo, conservado en el British Museum, que lleva una inscripción antigua («Micarino») y se puede aceptar con seguridad como obra suya (fig. 59). Este dibujo muestra, cosa entonces no infrecuente, sólo la mitad de la obra proyectada; pero lo que muestra se corresponde exactamente con la estructura existente: un edificio bastante estrecho de cuatro pisos (a los tres representados en el dibujo hay que añadir un piso bajo con la puerta o puertas de entrada), con sólo cuatro ventanas en cada piso y distinguido por el hecho de que estas ventanas arrancan directamente de las molduras principales y son más cortas que la superficie de muro que queda por encima de ellas. Las proporciones generales concuerdan con las del edificio real en la medida en que cabe esperar tal cosa de un *pensiero* que, por regla general, no se dibujaba a escala: «No es costumbre de los arquitectos —escribe Vignola— trazar un dibujo pequeño de tal modo proporcionado que pueda ser trasladado de pequeño a grande mediante un módulo; normalmente se hacen sólo para mostrar la invención¹³⁶».

Podemos aplicar justificadamente esta observación a nuestro dibujo de Beccafumi por cuanto constituye no sólo un proyecto para la decoración pictórica de la fachada, sino también un esquema para su restauración arquitectónica. El palacio Borghese era originalmente un edificio gótico, y fue «modernizado» en el siglo XVI, aparentemente en directa relación con la actividad desplegada por Beccafumi. Sólo entonces pudo haber recibido sus altas cornisas (que sobrepasan el margen superior del dibujo de Londres), y sólo en aquella ocasión sus ventanales góticos, cuyos arcos apuntados son aún visibles, pudieron ser adaptados al gusto del día: así, fueron inscritos entre marcos y dinteles rectangulares y colocados sobre un eje único, como lo aconsejaba Serlio para tales modernizaciones¹³⁷ (fig. 61). Originariamente existía, para utilizar la expresión de Serlio, *qualchè disparità* en cuanto las ventanas de las dos plantas más altas estaban mucho más cercanas a los ángulos del palacio que las de la planta inferior.

Sin embargo, el propietario del palacio no debió de aceptar en todos sus pormenores las sugerencias de Beccafumi, tal como

se representaban en el dibujo de Londres. De haber trabajado el pintor a su gusto, hubiera reforzado las fajas molduradas; no hubiera ampliado la clara abertura de las ventanas; y, sobre todo, hubiera desplazado las ventanas de los dos pisos más altos hacia el centro en lugar de desplazar las de la planta inferior hacia el exterior. En suma, hubiera deseado obtener un máximo de superficie para pintar, mientras que el propietario, como suele suceder, prefirió un máximo de iluminación interior y un mínimo de gastos¹³⁸.

A pesar de estas discrepancias comparativamente menores, el dibujo de Londres nos proporciona una imagen bastante clara de lo que Beccafumi se proponía realizar, y no podemos menos de admirar su destreza para disimular la realidad de una fachada aún medieval bajo la apariencia de una *quadratura* moderna.

Ante todo, redujo la zona muerta de pared sobre las ventanas introduciendo falsas cornisas, es decir, un arquitrabe a fajas y un friso decorado, de suerte que las divisiones horizontales (más bien exiguas al principio) aparecen transformadas en sólidos entablamentos clásicos. Los paños de pared verticales entre las ventanas y los ángulos laterales se articularon de modo que sirvieran de soporte a este entablamento: parejas de pilastras, sucesivamente dóricas, jónicas y corintias, se agrupan para sostener el arquitrabe, y cada una de estas parejas, encuadrando un nicho, viene a formar un edículo que alberga una de las «figure di Dii antichi ed altri» mencionadas en la descripción de Vasari¹³⁹: figuras en las que la influencia de las esculturas de Miguel Ángel y de Sansovino se funde con la de las estatuas en nichos pintadas por Rafael en la *Escuela de Atenas*¹⁴⁰.

Así, la zona muerta de pared queda oculta por un sistema ilusionístico de entablamentos y soportes. Y el efecto de esta arquitectura fingida (cuya ornamentación evoca también el recuerdo de las tumbas de Sansovino en Santa Maria del Popolo) viene intensificado por un hábil empleo de la perspectiva: los edículos flanqueados de pilastras y los entablamentos, vistos desde abajo en un escorzo que se acentúa progresivamente a medida que aumenta la distancia del ojo del espectador; dicho de otra manera, la pared real parece en retirada tras la fingida arquitectura. Pensamos así (se lo supone al menos) encontrarnos en presencia de tres

escenarios superpuestos, y enmarcados, por así decirlo, por los entablamentos y los edículos. Se deriva de aquí el efecto de que los marcos de las ventanas ya no parecen adelantados con respecto a la superficie «real» de la pared, sino sobre un telón de fondo imaginario, decorado con emblemas guerreros y escenas de combates ecuestres; y el espectador se siente inclinado a atribuir la poco afortunada falta de antepechos en las ventanas a un efecto de perspectiva rasera que los hace desaparecer tras las cornisas aparentemente salientes.

II. El mismo Beccafumi que de este modo reorganizó la fachada de la «Casa dei Borghesi» nos ha dejado otro proyecto de fachada, realizado unos quince años más tarde, que revela una concepción completamente distinta de la arquitectura (fig. 62). Este segundo dibujo, conservado en el castillo de Windsor¹⁴¹, constituye un boceto para la decoración de una casa muy modesta de dos plantas. La impresión engañosa de que se trate de un edificio de tres plantas procede simplemente del hecho de que una mano imprudente ha pegado juntas dos hojas distintas. Lo que parecen los bajos no tiene nada que ver con las otras dos plantas, y lo que parece el primer piso es en realidad la planta baja, que incluye una tienda¹⁴². El mostrador de esta tienda se halla decorado con una representación de la Embriaguez de Noé, tal vez porque el establecimiento era propiedad de un bodeguero. Las secciones laterales de la pared se hallan dispuestas en forma de nichos u hornacinas, que albergan estatuas de los profetas. En la segunda planta, dispuesta directamente bajo el tejado, e iluminada (como los pisos superiores de muchos grandes palacios) sólo por una pequeña ventana en arco de medio punto, advertimos, a la izquierda, la Presentación de Cristo (la idea de la escalera puede ser que proceda de la xilografía de Durero, B. 20), y, a la derecha, una escena enigmática que podría interpretarse como la aparición de los tres ángeles a Abraham de no ser femeninas las figuras que se adelantan (tal vez se trate de la visita de la reina de Saba con su séquito de doncellas).

Existe una enorme diferencia entre ese dibujo y el proyecto para la «Casa dei Borghesi». La fachada con pinturas al fresco propuesta para esta última (con su disposición rítmica que refleja la in-

fluencia de edificios como la Cancelleria o el Palazzo Giraud-Torlonia) concuerda con los ideales del Alto Renacimiento, o para servirnos de la expresión de Wölfflin, con el estilo «clásico» (en cuanto opuesto al «clasicizante»), es decir, su composición viene presidida por cuatro principios de articulación: 1) isonomía axial de los elementos (ninguna desviación de la vertical); 2) integridad formal de los elementos (sin interferencia entre las plantas, ni superposiciones); 3) interrelación proporcional de los elementos en el sentido de que en los miembros genéricamente relacionados, como los marcos de las ventanas y las pilastras de los nichos, se establece una conexión análoga entre la altura y la anchura, y el conjunto se define aproximadamente por la fórmula $a:b = b:c$ (por ejemplo, la anchura de los nichos es a la de las ventanas lo que la anchura de las ventanas es respecto al intervalo que las separa; la altura de las ventanas es respecto a la de la pared que las corona lo que la altura de ésta con relación a la del entablamento, etc.); 4) diferenciación estructural y consolidación de los elementos en el sentido de que lo que se liga desde un punto de vista estructural también se halla estéticamente unido. La fachada entera se compone de varios «niveles de relieve» que, claramente diferenciados uno de otro y claramente unificados entre sí, expresan una diferencia de funciones estructurales a través de una estratificación en profundidad: en un primer nivel, el sistema estructural autónomo constituido por los entablamentos y los edículos angulares; en un segundo nivel, las estatuas entre las ventanas; en un tercer nivel, los marcos de las ventanas; en cuarto, los paños de pared sobre las ventanas, aparentemente transformados en telón de fondo.

Una concepción totalmente diferente de la arquitectura se afirma, en cambio, en el dibujo de Windsor. Aquí los nichos de la planta baja no guardan ninguna relación axial con la división de la planta superior; la arcada de la tienda corta la faja moldurada, en cuanto la arquivolta se superpone a las molduras de aquélla; apenas existen señales de relaciones proporcionales determinadas (el artista intenta cubrir la superficie con una decoración rica y variada en lugar de organizarla con una articulación rítmica) y aún menos de lo que antes hemos llamado «estratificación en profundidad». Ningún intento se registra por contraponer un sistema estructural autónomo a una superficie de fondo igualmente autónomo.

ma; por el contrario, la masa de la pared, decorada más bien que articulada, sigue siendo un «ἀδιάφορον» (una «cosa indiferenciada») respecto a la estructura. Corroída, por así decirlo, por todo género de cavidades y de agujeros, y tachonada de toda clase de protuberancias y de modillones, la pared no aparece, sin embargo, dividida en niveles distintos, sino horadada simplemente en su integridad.

Evidentemente, la fachada del dibujo de Windsor es, por tanto, «no clásica». Sin embargo, tampoco presenta aquellas características que, según la definitiva formulación de Wölfflin, denotan el estilo barroco: dimensiones colosales, masividad, animación orgánica y subordinación de las partes a un solo motivo dominante. Nos vemos obligados así a aplicar a la arquitectura un concepto que hasta ahora se tendía a reservar para las artes propiamente figurativas: la fachada de Beccafumi del dibujo de Windsor debe catalogarse como «arquitectura manierista». De hecho, todos los criterios que parecen distinguirla del proyecto para la «Casa dei Borghesi» (la relajación de las conexiones axiales, el entrelazo de las formas, la falta de proporcionalidad, la sustitución de una estructura claramente estratificada por una substancia homogénea e inarticulada), son igualmente válidos para las pinturas de Pontormo, Rosso, Bronzino o Jacopo del Conte, y, en particular, para las del mismo Beccafumi. Y así como el manierismo en las artes figurativas deriva (aunque no exclusivamente) de la reactivación de lo que ha sido llamado «el gótico del Quattrocento»¹⁴³, también el manierismo en arquitectura procede (en cierta medida) de una recrudescencia de las tendencias medievales dentro del estilo «clásico». En este aspecto, resulta bien significativo que el proyecto de Windsor de Beccafumi no sólo conserve sino acentúe también el arco segmentado, el cual no era menos que un verdadero ultraje tanto respecto a los cánones clasicizantes como con relación a los «clásicos».

Es imposible definir aquí, y mucho más discutir, toda la problemática de la «arquitectura manierista»¹⁴⁴. Sólo una cuestión tiene importancia para nosotros, por cuanto nos devuelve a nuestro tema inicial: la obra y las opiniones de Giorgio Vasari. ¿Debe imaginarse que la concepción histórica, adoptada comúnmente hasta 1920, que suponía un desarrollo continuado del Renacimiento

clásico hasta llegar al arte barroco, considerando todo «manierismo» como algo aparte o como un subproducto, haya de revisarse en el dominio de la arquitectura como antes lo ha sido cara a las artes figurativas? Dudo de que ello sea necesario. Por el contrario, acaso fuera una excesiva creencia en la evolución paralela y sincrónica de la arquitectura, la escultura y la pintura, la razón principal de una inadecuada valoración del «manierismo» en textos ya antiguos de la historia del arte. En general, cabe decir que la arquitectura de la Italia central, la romana en particular, evolucionó de un modo más bien coherente y continuo desde el Alto Renacimiento «clásico» hasta los comienzos del barroco. Fue, sin embargo, un error el suponer que lo mismo haya acontecido en la escultura y en la pintura (hipótesis ésta sugerida por la vieja costumbre de considerar la arquitectura como «medida de todas las cosas» en materia de evolución estilística), e idéntico error cometeríamos si, en atención a la reciente revalorización del manierismo, pretendiéramos modificar precipitadamente nuestras ideas acerca de la evolución de la arquitectura. En las artes figurativas de la Italia central, incluida Roma, la corriente manierista había adquirido tal auge, que fue precisa la irrupción de fuerzas frescas, venidas de la Italia del Norte, y un expreso retorno a las tendencias del Alto Renacimiento para asegurar el triunfo del barroco temprano. En el dominio de la arquitectura, por el contrario, nos encontramos, en la misma Roma, con una línea continua que va de Bramante, Rafael y Sangallo a Vignola, Della Porta, los Lunghi y Fontana, a Maderna luego, y de ahí a los grandes maestros del barroco pleno. Esta línea constituye todavía lo que puede denominarse la corriente dominante de la evolución, y su importancia no queda disminuida por la presencia de construcciones manieristas. El manierismo, que es la norma en la pintura de la Italia central, sigue siendo la excepción en la arquitectura de la misma área.

Vista en el contexto de la historia del arte del Renacimiento en su conjunto, esta situación no es nada sorprendente. Desde el comienzo, la arquitectura de la Italia central había roto decididamente con aquella supervivencia o revitalización del gótico que al menos constituye uno de los presupuestos del predominio del manierismo. Mientras la pintura toscana y umbra del Quattrocento (no puede hablarse de pintura romana en esta época) puede definir-

se, a grandes rasgos, como un arte del Renacimiento sobre bases góticas, la arquitectura toscana y umbra del Quattrocento cabe definirla, igualmente a grandes rasgos, como un arte del Renacimiento sobre bases románicas. El animado estilo de Botticelli, Filippino, Piero di Cosimo o Francesco di Giorgio, que impregna el gusto antiguo de sentimiento gótico, o mirado desde otro lado, impregna el estilo gótico de vitalidad clásica, es esencialmente distinto de una arquitectura tan profundamente arraigada en Brunelleschi y Alberti que nunca pudo ser «desatada de sus amarras» por la oleada manierista.

De ahí se esclarecen dos hechos importantes. En primer lugar, se comprende que en la Italia del Norte, en Génova y sobre todo en los países transalpinos, no accediera nunca la arquitectura del Renacimiento a un estilo verdaderamente «clásico»; el suyo fue, si así cabe decirlo, manierista *ab ovo*. Casi toda su producción consistió en «cuerpos góticos con trajes modernos», y la senda excepcional que condujo al gran Elias Holl de Augsburgo desde la Beckenhaus al Ayuntamiento, pasando por la Zeughaus, no representa ni un tránsito del estilo germánico al italiano, ni tampoco (como también se ha sostenido) una evolución del estilo extranjero al nacional, sino una evolución espontánea del manierismo hacia el barroco temprano, que nunca habría podido darse en Italia¹⁴⁵. En segundo lugar, se explica que, cuando la arquitectura manierista invadió los territorios de Florencia y de Roma, los edificios en cuestión no fueran proyectados por arquitectos de profesión, sino por artistas íntimamente familiarizados con las artes figurativas o decorativas. Walter Friedlaender ha reconocido claramente que el estilo que alcanza su apogeo en el Casino de Pío IV (fig. 63), y que con razón él hace derivar del Palazzo dell'Aquila, representa una «reacción contra lo arquitectónico»¹⁴⁶. Podemos comprobar así que de hecho representó una rebelión de los no arquitectos: Rafael, el proyectista del Palazzo dell'Aquila, era pintor, y lo mismo Pirro Ligorio, el arquitecto del Casino de Pío IV (un arquitecto, dicho sea de paso, cuyas obras demuestran que el interés por lo antiguo, incluso una visión decididamente arqueológica, no estaban reñidos con un estilo manierista)¹⁴⁷. Giulio Mazzoni, el creador del Palazzo Spada, era pintor y *stuccatore*. En Florencia, los principales exponentes del manierismo arquitectónico

son el escultor Bartolommeo Ammanati, el pintor y escenógrafo Bernardo Buontalenti, y, finalmente, el pintor Giorgio Vasari.

Indudablemente imaginaba Vasari que como arquitecto seguía de cerca las huellas de Miguel Angel. Pero, en realidad, era lo que Miguel Angel nunca había sido: un manierista¹⁴⁸. El dibujo de Windsor de Beccafumi difiere de su otro dibujo para la «Casa dei Borghesi» justamente como los Uffizi de Vasari (fig. 64) difieren del Palazzo Pandolfini o del Palazzo Vidoni. Y es casi irónico el que las invectivas de Miguel Angel (y de Vasari) contra la maqueta de Antonio da Sangallo para San Pedro puedan aplicarse, con mayor justificación todavía, a los esfuerzos arquitectónicos del propio Vasari (aunque sean, como él mismo hubiera dicho, «estimables dada la naturaleza de los tiempos»): «la composición... está demasiado desmenuzada por los resaltes y los miembros, que son demasiado pequeños, así como lo son también las columnas, los arcos sobre arcos, y las cornisas sobre cornisas»¹⁴⁹.

¹ Adquisición núm. 34.777; papel sin marca de agua. Dimensiones de la hoja de bocetos: ca. 19,6 cm x 28 cm; del marco, ca. 34 x 53,5 cm. El marco está ligeramente recortado, y las tiras que sujetan sus partes se han renovado. El dibujo procede de la colección de W. Young Ottley, que hablaba de él en su *Italian School of Design*, Londres, 1823, pág. 7, núm. 5, donde se reproduce el anverso, sin el marco. Desde entonces no parece que haya atraído la atención de nadie.

² Ni siquiera el distinguido bibliotecario de la Société des Bollandistes, Hippolyte Delehaye, que tuvo la amabilidad de examinar el dibujo y mostrarlo a otros expertos, ha llegado a una conclusión convincente. A falta de mejor interpretación, podemos seguir considerando la posibilidad de identificar al protagonista de las escenas del anverso con san Potito (*Acta Sanctorum*, 1 de enero, págs. 753 y ss., en particular pág. 762). [Fue con este juvenil mártir con quien nada menos que Leone Battista Alberti inició —y cerró— una serie de «Vidas de los Santos» (cf. G. A. Guarino, «Leon Battista Alberti's "Vita S. Potiti"», *Renaissance News*, VIII, 1955, pág. 86 y ss.).]

³ J. Garber, *Die Wirkung der frühchristlichen Gemäldezyklen der alten Peters- und Paulsbasiliken in Rom*, Berlín, 1918. Cf. sobre todo el Jacob levantando la piedra de Garber, fig. 9, y el José de Garber, fig. 12, con el torturador de nuestra fig. 46, arriba a la izquierda; o el hombre del faldellín de Garber, fig. 15, con el compañero del santo en nuestra fig. 46, arriba en el centro.

⁴ Sobre los segundos, véanse A. Venturi, *Storia dell'Arte Italiana*, V, págs. 217 y ss.; R. van Marle, *Development of the Italian Schools of Painting*, La Haya, 1923-36, I, págs. 476 y ss. Van Marle atribuye el *Combate con el dragón*

a la escuela de Cimabue, y el *Milagro de Monte Gargano*, en cambio, a un pintor desconocido discípulo a la vez de Cimabue y Giotto.

⁵ Esta opinión fue expresada personalmente por los profesores W. Köhler y H. Beenken, y fue el segundo quien me señaló los frescos de la capilla Velluti.

⁶ Filippo Villani, *De origine civitatis Florentiae et eiusdem famosissimis civibus*: «Primus Johannis, cui cognomen Cimabue nomen fuit, antiquatam picturam et a nature similitudine pictorum inscicia pueriliter discrepantem cepit ad nature similitudinem quasi lascivam et vagantem longius arte et ingenio reuocare». Véase J. von Schlosser, «Lorenzo Ghibertis Denkwürdigkeiten; Prolegomena zu einer künftigen Ausgabe», *Jahrbuch der K. K. Zentralkommission*, IV, 1910, sobre todo las págs. 127 y ss., 163 y ss.; también, E. Benkard, *Das literarische Porträt des Giovanni Cimabue*, Munich, 1917, págs. 42 y ss. Hay un conveniente extracto del artículo de Schlosser en sus *Präludien*, Berlin, 1927, págs. 248 y ss.

⁷ El dibujo de la Albertina reproducido en J. Meder, *Die Handzeichnung*, Viena, 1919, fig. 266, y que antaño se atribuía a Ambrogio Lorenzetti, constituye probablemente un caso paralelo. Como nuestra hoja de bocetos, parece datar de poco antes de 1400 y representar un modelo anterior. Cf. también las conocidas copias de principios del Quattrocento de la perdida *Navicella* de Giotto.

⁸ Reproducido también en Karl Frey, *Le Vite... di M. Giorgio Vasari*, Munich, I, 1, 1911, pág. 388 (de aquí en adelante, «Frey»).

⁹ Esto ya lo advirtió Ottley, quien, sin embargo, no reproduce los marcos.

¹⁰ *Vasari Society*, serie II, parte VIII, núm. 1. En este caso el hecho de haberse usado una prueba es tanto más evidente por cuanto que la cartela difiere de la empleada en la edición impresa (vol. II, pág. 517; Vasari sólo tenía cinco cartelas para sus grabados de retratos, cada una de las cuales usó repetidas veces). Cabe mencionar que Vasari consideraba las banderolas que decoran el marco de su dibujo «de Carpaccio» como motivo peculiar de este pintor (véase, p. ej., su famoso ciclo de Santa Ursula), y especialmente digno de encomio.

¹¹ Sobre la colección de dibujos de Vasari, véase Jenő Lányi, «Der Entwurf zur Fonte Gaia in Siena», *Zeitschrift für bildende Kunst*, LXI, 1927/28, págs. 265 y ss. [y, más recientemente, el ensayo de O. Kurz que citábamos antes, pág. 12.]

¹² Frey, pág. 403: «Restami a dire di Cimabue, che nel principio d'un nostro libro, doue ho messo insieme disegni di propria mano di tutti coloro, che da lui in qua hanno disegnato, si vede di sua mano alcune cose piccole fatte a modo di minio, nelle quali, come ch'hoggi forse paio anzi goffe che altrimenti, si vede, quanto per sua opera acquistasse di bontà il disegno». [La versión inglesa de pasajes de Vasari se ajusta, con algunos cambios, a la traducción de Gaston Du C. de Vere, publicada por la Medici Society, Londres, 1912-15.] Nuestra hoja de bocetos se menciona también en la *Vida de Gaddo Gaddi*; véase G. Vasari, *Le Vite...*, ed. por G. Milanesi, Florencia, 1878-1906

(de aquí en adelante «Vasari»), I, pág. 350: «E nel nostro libro detto di sopra è una carta di mano di Gaddo, fatta a uso di minio come quella di Cimabue, nella quale si vede, quanto valesse nel disegno». («Y en nuestro libro citado hay un dibujo de mano de Gaddo, hecho a manera de miniatura como el de Cimabue, donde se ve su valía para el dibujo»). Las expresiones a uso di minio y a modo di minio no implican, claro está, que los dibujos estuvieran hechos en colores y sobre pergamino. En la *Vida de Giotto* (Vasari, I, pág. 385), Vasari afirma explícitamente del miniaturista Franco Bolognese (a quien Dante hizo famoso): «... lavorò assai cose eccellentemente in quella maniera..., come si può vedere nel detto libro, dove ho di sua mano disegni di pitture e di minio...» Aquí se hace una distinción explícita entre dibujos di pitture y di minio, que sólo puede significar dibujos preparatorios de pinturas y de miniaturas.

¹³ Frey, pág. 217. La edición Giunti de 1568 dice: «Ma tempo e di uenire hoggi mai a la uita di Giouanni Cimabue, il quale, si come dette principio al nouo modo di disegnare e di dipignere, così è giusto e conueniente che e'lo dia ancora alle uite.» La edición Torrentino de 1550 dice solamente: «...si come dette principio al nouo modo del dipignere...» El pasaje de la *Vida de Nicola y Giovanni Pisani*, donde se habla del disegno en relación con Cimabue (Frey, pág. 643), pertenece también al periodo siguiente a 1550, dado que la *Vida* de los Pisani no aparece en la primera edición. En vista de que la primera edición no hace, pues, mención de Cimabue en tanto que dibujante, hemos de abandonar la tesis de que debe su puesto de honor al comienzo de las *Vidas* a la convicción de Vasari de que el disegno es el «padre común» de las tres artes visuales y de que, por lo tanto, las *Vidas* debían iniciarse con la biografía de quien había «transformado el arte del dibujo en algo específicamente italiano» (E. Benkard, *op. cit.*, pág. 73). Por importante que sea la teoría del disegno de Vasari (cf., págs. 225 y s.), la idea de abrir la serie de artistas «modernos» con Cimabue no requería una fundamentación sistemática, como quiera que su posición como Padre del Renacimiento florentino estaba firmemente establecida por los historiógrafos.

¹⁴ El imitador se delata, sin embargo, al omitir la «e» de «pittore» y colocar un signo de abreviación sobre «Giovanni», pese a estar escritas las dos «enes».

¹⁵ Frey, pág. 70: «Eccì un'altra specie di lavori che si chiamano Tedeschi, i quali sono di ornamenti e di proporzioni molto differenti da gli antichi et da' moderni. Ne hoggi s'usano per gli eccellenti, ma son fuggiti da loro come mostruosi e barbari, dimenticando ogni lor cosa di ordine, che più tosto confusione o disordine si può chiamare: auendo fatto nelle lor fabbriche, che son tante ch'hanno ammorbato il mondo, le porte ornate di colonne sottili et attorte a uso di vite, le quali non possono auer forza a reggere il peso di che leggerezza si sia. Et così per tutte le facce et altri loro ornamenti faceuano una maledizione di tabernacolini, l'un sopra l'altro, con tante piramidi et punte et foglie, che non ch'elle possano stare, pare impossibile, ch'elle si possano reggere; et hanno più il modo da parer fatte di carta che di pietre o di marmi. Et in queste opere faceuano tanti risalti, rotture, mensoline et viticci, che sproporzio-

nauno quelle opere che faceuano, et spesso con mettere cosa sopra cosa andauano in tanta altezza, che la fine d'una porta toccaua loro il tetto. Questa maniera fu trouata da i Gothi, che per hauer ruinate le fabbriche antiche, et morti gli architetti per le guerre, fecero dopo coloro che rimasero le fabbriche di questa maniera, le quali girarono le volte con quarti acuti et riempieron tutta Italia di questa maledizione di fabbriche, che per non hauerne a far più, s'e dismesso ogni modo loro. Iddio scampi ogni paese da venir tal pensiero et ordinio di lauori, che per essere eglino talmente difforni alla bellezza delle fabbriche nostre, meritano, che non se ne fauelli più che questo; et pero passiamo a dire delle volte».

Para otro pasaje fuerte, véase más adelante, nota 89. Cf., además, Schlosser, *Kunstliteratur*, págs. 171 y ss. (donde se habla de la afinidad entre los juicios de Vasari y Giovanni Battista Gelli sobre el estilo gótico, así como de la influencia de Vasari sobre los autores posteriores).

¹⁶ François Blondel, *Cours d'Architecture*, París, 1675, Préface.

¹⁷ *Ibid.*, V, 5, 16. Es a este pasaje al que el anciano Goethe se refiere intentando justificar *ex post facto* el ensayo «anfigórico» con que en su juventud había alabado el estilo gótico (*Über Kunst und Altertum*, edición de Weimar, vol. IV, parte 2.^a, 1823). Hasta los famosos versos de la *Gloire de Val-de-Grâce* de Molière (citados, p. ej., en Michel, *Histoire de l'art*, VI, 2, pág. 649) se dirigen esencialmente sólo contra el tipo gótico de decoración:

Ce fade goût des ornements gothiques,

Ces monstres odieux des siècles ignorants,

Que de la barbarie ont produit les torrents...

¹⁸ Cf. J. Braun, *Die belgischen Jesuitenkirchen*, volumen suplementario a *Stimmen aus Maria Laach*, XCV, 1907, en particular págs. 3 y ss.

¹⁹ En *Kunstgeschichtliches Jahrbuch der K. K. Zentralkommission*, III, 1909, págs. 162 y ss. (de aquí en adelante «Tietze»); *idem*, «Das Fortleben der Gotik durch die Neuzeit», *Mitteilungen der kunsthistorischen Zentralkommission*, 3.^a serie, XIII, 1914, págs. 197 y ss. El importante artículo de A. Neumeier sobre el *revival* gótico en el arte alemán del siglo XVIII tardío (en *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLIX, 1928, págs. 75 y ss.) no llegó al conocimiento del autor hasta después de completado este artículo. [Para literatura más reciente, véase anteriormente, págs. 11 y s.]

²⁰ Algunos castillos medievales, como el de Meissen, sólo se dan dentro del contexto de panorámicas de paisaje.

²¹ B. Fischer von Erlach, *Entwurf einer historischen Architektur*, prólogo: «Les dessinateurs y verront que les goûts des nations ne différent pas moins dans l'architecture que dans la manière de s'habiller ou d'apprêter les viandes, et en les comparant les unes aux autres, ils pourront en faire un choix judicieux. Enfin ils reconnoîtront qu'à la vérité l'usage peut autoriser certaines bisarrieres dans l'art de bâtir, comme sont les ornements à jour du Gothique, les voûtes d'ogives en tiers point». Cito de la edición de Leipzig de 1742.

²² Sobre esta relación, véase Schlosser, *Kunstliteratur*, págs. 175 y 177 y ss.

²³ J. Guiffrey, *André le Nostre*, París, 1913, pág. 123.

²⁴ De Paul Decker, *Gothic Architecture*, Londres, 1759, que, cosa significativa, está exclusivamente dedicado a arquitecturas de jardín. Hay que señalar que esta obra, al igual que su paralela, *Chinese Architecture*, no es en absoluto una traducción parcial de Paul Decker, *Fürstlicher Baumeister oder Architectura Civilis*, Augsburgo, 1711-1718 (como supone incluso Schlosser, *Kunstliteratur*, págs. 572 y 588). El autor de esta última obra es un Paul Decker anterior, discípulo de Schlüter, y la obra en sí no contiene nada semejante. El aviso «Printed for the author» nos autoriza a deducir que el autor de *Gothic Architecture* vivía aún en 1759, mientras que el Paul Decker mayor murió en 1713.

²⁵ Publicado en *International Chalcographic Society*, 1886, III, núm. 8. En los Textos Sibilinos (convenientemente reimpresos en E. Mâle, *L'Art religieux de la fin du Moyen-Age en France*, París, 1922, págs. 258 y ss.) se describe a la Sibila Helespónica como: «In agro Troiano nata... veste rurali induta», y su profecía dice así: «De excelsis coelorum habitaculo prospexit Deus humiles suos». Se la consideraba, pues, hija de la naturaleza y, por lo tanto, viviente en un nivel de civilización muy semejante al de los primitivos que construían sus viviendas con ramas sin escuadrar (cf. las ilustraciones del tratado de Filarete sobre arquitectura, reproducidas en M. Lazzaroni y A. Muñoz, *Filarete*, Roma, 1908, lám. I, figs. 3 y 4). Parecer ser, pues, que un deseo de exactitud «histórica» o alegórica podía traducirse en algo próximo al posterior *style rustique* (cf. E. Kris, en *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, I, 1926, págs. 137 y ss.). [Sobre las teorías clásicas de la civilización primigenia y su reposición en el Renacimiento, véase ahora Panofsky, *Studies in Iconology* (citado anteriormente, pág. 15), pág. 44, figs. 12, 21-23.]

²⁶ H. Home (Lord Kames), *Elements of Criticism*, Londres, 1762, pág. 173. El autor prefiere las ruinas góticas a las clásicas, porque las primeras demuestran el triunfo del tiempo sobre la fuerza, las segundas el triunfo de la barbarie sobre el gusto: quizá no tanto por desprecio al gótico como basándose en la idea de que las ruinas griegas sugieren una destrucción violenta a manos humanas, en tanto que las góticas evocan la idea de un deterioro natural; la clave de la antítesis está en el contraste entre «tiempo» y «barbarie», más que entre «fuerza» y «gusto». Sea como fuere, la afirmación de Home ilustra una preocupación nueva por las «atmósferas» más que por la forma. El Renacimiento se había inclinado a admirar en la ruina, no tanto la grandiosidad de las fuerzas destructoras como la belleza de los objetos destruidos. «De las ruinas todavía visibles en Roma inferimos la divinidad de aquellos espíritus clásicos», dice la «Relación sobre la Antigua Roma» (véase anteriormente, nota 22), y un dibujo de Martin van Heemskerck lleva la inscripción: «Roma quanta fuit, ipse ruina docet», frase que trae a la memoria el conocido poema de Hildeberto de Lavardin. Sobre el gusto romántico por lo gótico y las ruinas en Inglaterra, cf., además de la literatura citada por Tietze, L. Haferkorn, *Gotik und Ruine in der englischen Dichtung des 18. Jahrhunderts*, 1924 (Beiträge zur englischen Philologie, vol. 4).

²⁷ Tietze, pág. 185.

²⁸ Schlosser, *Kunstliteratur*, págs. 430, 442 y *Präludien*, pág. 288. Los histori-

grafos locales y regionales (p. ej., Dom U. Plancher en su *Histoire générale et particulière de Bourgogne*, Dijon, 1739-1787) revelan, naturalmente, un interés reverente por los monumentos medievales en fecha muy anterior a los teóricos de la arquitectura. Sucede lo mismo en Alemania, donde el admirable H. Crumbach (*Primitiae Gentium sive Historia et Encomium SS. Trium Magorum*, Colonia, 1653/54, III, 3, 49, págs. 799 y ss.) elogiaba entusiásticamente la belleza de la catedral e incluso publicaba los planos medievales para hacerlos accesibles con vistas a una futura terminación (!). Sin embargo, ese mismo Crumbach (sobre el cual llamó mi atención la señorita Helen Rosenau) conocía bien a Vitrubio y los teóricos italianos de la arquitectura, y esa misma familiaridad le permitía, trocando la condena en alabanza, interpretar el estilo gótico de manera sorprendentemente moderna: «Utar hoc capite vocibus artis Architectonicae propriis e Vitruvio petitis, quas operi Gothico conabor accomodare... Operis totius et partium symmetria nullam certam regulam Ionici, Corinthiaci vel compositi moris, sed Gothicum magis institutum sequitur, unde, quicquid collibitum fuerat, faberrime sic expressit ars, ut cum naturis rerum certare videatur, habita tamen partium omnium peraequa proportione: neque enim in stylobatis, columnis et capitalis vel in totius structurae genere vetus Italorum architecturae ratio fertur; sed opus hac fere solidius, firmius et, cum res exigit, interdum ornatius apparet». De la teoría italiana de la arquitectura, pues, Crumbach hace suya la idea, ya entonces familiar, de que el estilo gótico sigue solamente las normas de naturaleza, pero afirma que precisamente esa circunstancia dota a las estructuras góticas de los valores de totalidad, libertad, fortaleza y, «donde es preciso», exuberancia ornamental.

²⁹ Schlosser, *Kunstliteratur*, págs. 431, 444.

³⁰ Relación del año 1783 relativa a un «Stöckel» para la iglesia de San Esteban de Viena, citada por Tietze, pág. 175.

³¹ J. G. Meusel, *Neue Miscellaneen*, Leipzig, 1795-1803, citado por Tietze, *ibidem*. Fue precisamente en esa misma época cuando surgió lo que los hermanos Grimm calificaron de «irritante purismo», un purismo que difiere de los esfuerzos anteriores de un Philipp Zesen tanto como el de Meusel del «gótico jesuita». Sobre la relación entre las apreciaciones «romántica» e «histórica» de la Edad Media, véanse las agudas observaciones de G. Swarzenski en el *Katalog der Ausstellung mittelalterlicher Glasmalereien im Städtischen Kunstinstitut*, Frankfurt, 1928, pág. 1.

³² Citado por Tietze, *ibidem*. En contraste con los autores que acabamos de mencionar, Cochin no llega a una decisión clara.

³³ A este respecto cf. en particular Schlosser, *Präludien*, loc. cit.

³⁴ Cf. la nota 36. En el caso de Vasari, véase, por ejemplo, el Prólogo, I, 3 (*Frey*, pág. 69): «Le quali cose non considerando con buon giudicio e non le imitando, hanno a' tempi nostri certi architetti plebei... fatto quasi a caso, senza seruar decoro, arte o ordine nessuno, tutte le cose loro mostruose e peggio che le Tedesche». («En nuestros mismos días, ciertos arquitectos vulgares, sin considerar esas cosas juiciosamente ni imitarlas [las obras espléndidas de Miguel Ángel], han trabajado... casi como por azar, sin observar decoro, arte

ni orden alguno, siendo todas sus cosas monstruosas y peores que las góticas); o su crítica de la maqueta de Antonio de Sangallo para San Pedro (*Vasari*, V, pág. 467), la cual, con su abundancia de motivos pequeños, da la impresión de que el arquitecto «imiti più la maniera ed opera Tedesca che l'antica e buona, ch'oggi osservano gli architetti migliori» («imitase el estilo y manera de los alemanes más que la buena manera de los antiguos, que ahora siguen los mejores arquitectos»). Ambos pasajes se citan en J. Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*, 7.^a ed., Stuttgart, 1924, pág. 31.

³⁵ Véase W. Friedlaender, «Der anticlassische Stil», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XLVI, 1925, pág. 49. También, F. Antal, «Studien zur Gotik im Quattrocento», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLVI, 1925, págs. 3 y ss.; *idem*, «Gedanken zur Entwicklung der Trecento- und Quattrocento-malerei in Siena und Florenz», *Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, II, 1924/25, págs. 207 y ss.

³⁶ Al igual que todos los teóricos renacentistas desde Alberti hasta Paolo Frisi (Schlosser, *Kunstliteratur*, pág. 434 y *passim*), el autor del informe prefiere, como cosa natural, el arco de medio punto (romano) al apuntado, y respalda esta opinión con razones no sólo estéticas, sino también estáticas. Llega incluso a mantener que el entablamento recto (cuya debilidad admitía francamente Vasari, Prólogo, I, 3, *Frey*, pág. 63) supera al arco apuntado en estabilidad. Filarete (*Traktat über die Baukunst*, ed. por W. von Ottingen, Viena, 1890, pág. 274) era lo bastante abierto como para poner en cuestión la superioridad estática del arco de medio punto sobre el apuntado, y prefiere el primero por razones puramente estéticas.

³⁷ Cf. Schlosser, *Kunstliteratur*, pág. 281, y *Präludien*, pág. 281.

³⁸ Citado anteriormente, pág. 200.

³⁹ Citado *ibidem*.

⁴⁰ *Vasari*, II, pág. 98 (Prólogo a la Segunda Parte): «Perché nelle colonne non osservarono quella misura e proporzione che richiedeva l'arte, ne distinsero ordine che fusse più Dorico, che Corinthio o Ionico o Toscano, ma a la mescolata con una loro regola senza regola faccendole grosse grosse o sottili sottili, come tornava lor meglio». Al describir la maqueta de Sangallo, que censura por encontrarla cuasi-gótica (*Vasari*, V, pág. 467), Vasari emplea instintivamente — y característicamente — una terminología muy similar: «Pareva a Michelangelo ed a molti altri ancora... che il componimento d'Antonio venisse troppo sminzuzzato dai risalti e dai membri, che sono piccoli, siccome anco sono le colonne, archi sopra archi, e cornice sopra cornice» («Le parecía a Miguel Ángel, como a muchos otros... que la composición de Antonio estaba demasiado cortada por resaltes y miembros demasiado pequeños, como son también las columnas, los arcos sobre arcos y cornisas sobre cornisas»).

⁴¹ C. Neumann, «Die Wahl des Platzes für Michelangelos David in Florenz im Jahr 1504; Zur Geschichte des Masstabproblems», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXVIII, 1916, págs. 1 y ss.

⁴² «Et hanno [los edificios] più il modo da parer fatte di carta che di pietre o di marmi» (citado anteriormente, págs. 200-201).

⁴³ Se ha afirmado con frecuencia, y se discutirá en detalle en otro lugar, que esta individualización y totalización, únicamente posibilitada por una conciencia de la distancia histórica, distingue la actitud del Renacimiento italiano hacia la Antigüedad clásica de la de la Edad Media. Pero la actitud del Renacimiento italiano hacia la Edad Media presupone, pese a su carácter esencialmente negativo, una conciencia de la distancia similar; en los siglos XVI y XVII, el Norte contemplaba el estilo gótico con la misma ingenuidad con que había contemplado el antiguo en los siglos XII, XIII y XIV.

⁴⁴ L. B. Alberti *kleinere kunsttheoretische Schriften*, ed. por H. Janitschek, Viena, 1877, pág. 111: «Conviensi imprima dare opera che tutti i membri bene convengano. Converranno, quando et di grandezza et d'offitio et di spetie et di colore et d'altre simili cose corresponderanno ad una bellezza».

⁴⁵ Relación de Terribilia sobre el abovedamiento de San Petronio, G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, Florencia, 1839-1840, III, pág. 492, citada más adelante, nota 78. Otras afirmaciones de carácter similar se citan más adelante, págs. 215 y s.

⁴⁶ Vasari, VII, 674 (citado en Burckhardt, *loc. cit.*). Al principio Vasari no quiso aceptar el encargo, hecho en 1544, porque el refectorio estaba construido en el estilo arquitectónico anticuado, «con las bóvedas sobre arcos apuntados, bajas y mal iluminadas» («con le volte a quarti acuti e basse e cieche di lumi»). Luego, sin embargo, descubrió que podía hacer que «todas las bóvedas del refectorio se rehicieran en estuco, eliminando todo el aspecto anticuado y torpe de esos arcos mediante arcos medievales ricos a la manera moderna» («a fare tutte le volte di esso refettorio lavorate di stucchi per levar via con ricchi partimenti di maniera moderna tutta quella vecchiaia e goffezza di sestio»); la facilidad con que la tufa se dejaba tallar le permitiría «cortar en ella casetones cuadrados, ovales y octogonales, y así reforzarla y repararla con clavos» («tagliando, di fare sfondati di quadri, ovati e ottanguli, ringrossando con chiodi e rimmettendo de' medesimi tuffi»), y reducir así todos aquellos arcos «a buona proporzione».

⁴⁷ S. Serlio, *Tutte l'opere d'architettura...*, Venecia, 1619, VII, págs. 156-57, 170-71 (hay referencia en Schlosser, *Kunstliteratur*, pág. 364; cf. también más adelante, pág. 236 y fig. 61). Característicamente, Serlio se dirige a aquellos propietarios que, deseando modernizar sus palacios góticos para no parecer inferiores a sus vecinos progresistas («che vanno pur fabbricando con buono ordine, osservando almeno la simetria»), no pueden o no quieren costear un edificio totalmente nuevo. Un ejemplo de tal reconstrucción, particularmente interesante por el artista de que se trata, se examina en el Apéndice, págs. 235 y ss.

⁴⁸ Carta de Andrea Palladio, en Gaye, *op. cit.*, III, pág. 397: «qual era pur Tedesco, ma con lhaver quel prudente architetto agiontovi boni ornamenti rende l'opera bella et gratiosa».

⁴⁹ Informe de Francesco di Giorgio Martini, del 27 de junio de 1490 (G. Milanese, *Documenti per la Storia dell'arte senese*, Siena, 1854-1856, II, pág. 429, mencionado, p. ej., por Burckhardt, *loc. cit.*): «di fare li ornamenti, lanterna

et fiorimenti conformi a l'ordine de lo hedificio et resto de la Chiesa». El informe de Bramante (hay pocos motivos para dudar de su autoría) va aún más lejos al subrayar el principio de *conformità*. Estando determinados el lugar y forma básica de la torre del crucero por la estructura ya existente, aquella debe ser cuadrada, para no «desviarse» del proyecto original, y hasta los detalles deben ser trazados conforme a los antiguos dibujos arquitectónicos conservados en los archivos de la catedral: «Quanto a li ornamenti come sone scale, corridoi, finestre, mascherie, pilari e lanterne, quello che e facto sopra la sagrestia, bona parte ne da intendere, e meglio se intende anchora per alcuni disegni che ne la fabrica se trouano facti in quello tempo, che questo Domo fu edificato» (reimpreso, p. ej., en H. von Geymüller, *Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom*, Paris, 1875, págs. 117 y ss.). Sobre los proyectos «góticos» de Leonardo para el *Tiburio*, véase L. H. Heydenreich, *Die Sakralbaustudien Leonardo da Vincis* (Diss. Hamburgo), 1929, págs. 25 y ss. y 38 y ss.

⁵⁰ Burckhardt, *op. cit.*, pág. 33.

⁵¹ Sobre esto y lo siguiente, véase el famoso estudio de A. Springer «Der gotische Schneider von Bologna» (*Bilder aus der neueren Kunstgeschichte*, Bonn, 1867, págs. 147 y ss.). Cf. también Ludwig Weber, «Baugeschichte von S. Petronio in Bologna», en *Beiträge zur Kunstgeschichte*, nueva serie, XXIX, 1904, págs. 31 y ss., sobre todo págs. 44 y ss.; H. Willich, *Giacomo Barozzi da Vignola*, Estrasburgo, 1906, págs. 23 y ss.; G. Dehio, *Untersuchungen über das gleichzeitige Dreieck als Norm gotischer Bauproportionen*, Stuttgart, 1894. [Véase ahora la monografía de Zucchini citada anteriormente, pág. 12.]

⁵² Véase Kurt Cassirer, «Zu Borominis Umbau der Lateransbasilika», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLII, 1921, págs. 55 y ss., figs. 5-7.

⁵³ Willich, *op. cit.*, lám. I y pág. 26.

⁵⁴ F. Baldinucci, *Notizie de' Professori del Disegno*, 1681 (en la edición de 1767, XIV, pág. 114): «fece adunque il Silvani il suo modello, componendolo di due ordini; e nell'estremità de' lati intese di fare due tondi pilastri a foggia di campanili, non solo per termine dell'ordine gotico, con che e incrosta la chiesa, ma eziandio per non discostarsi di subito dal vecchio».

⁵⁵ En ambos casos tenemos una clara distinción entre principios antitéticos: en el *Tiburio* de Milán, sintaxis moderna y vocabulario gótico; en la linterna de Brunelleschi, sintaxis gótica y vocabulario moderno. En Maguncia y Kladrub, en cambio, tenemos una fusión de ambos elementos.

⁵⁶ Cf. Schlosser, *Kunstliteratur*, págs. 220, 225; Dehio, *op. cit.*

⁵⁷ Véanse las referencias bibliográficas de la nota 51.

⁵⁸ Que Giacomo Ranuzzi, un arquitecto local y vigoroso oponente de Vignola, sea responsable del proyecto no gótico reproducido por Weber, lám. I, lo ha puesto en duda Willich (*op. cit.*, pág. 29). Da la impresión de ser obra de un aficionado.

⁵⁹ No es casual que el mismo Malvasia que llamaba a Rafael *boccalio Urbinate* alabe a Durero como al «maestro di tutti» y llegue incluso a sostener que todos los «grandes» (a saber, los florentinos y los romanos) serían mendigos si hubieran de devolver a Durero lo que han tomado de él (citado por A.

Weixlgärtner, «Alberto Duro», *Festschrift für Julius Schlosser*, Zurich, Leipzig y Viena, 1926, pág. 185). En un «Plan de Estudios» impubliado pero muy instructivo para los miembros jóvenes de la Academia de Bolonia, Roma figura por debajo de Parma y Venecia como lugar digno de ser visitado: Florencia se omite; y a Durero se atribuye el haber sido el primero que devolvió «la nobleza a los paños» (*la nobiltà di piegatura*) y superó la «sequedad de los antiguos» (*la seccaggine, ch'hebbero gli Antichi*, aquí, naturalmente, los medievales). Véase Bolonia, Biblioteca Universitaria, Cod. 245: *Punti per regolare l'esercizio studioso della gioventù nell'accademia Clementina delle tre arti, pittura, scultura, architettura*.

⁶⁰ Gaye, *op. cit.*, III, pág. 316. [Hay que señalar que en las escenografías de Serlio, el «escenario trágico», destinado a unas obras que, hasta el advenimiento de la «tragedia burguesa» en el siglo XVIII, trataban únicamente de realeza y príncipes, se compone exclusivamente de edificios renacentistas (*Libro primo* [= quinto] *d'architettura*, Venecia, 1551, fol. 29 v., nuestra fig. 57), mientras que el «escenario cómico», destinado a obras protagonizadas por personas vulgares (*ibidem*, fol. 28 v., nuestra fig. 58), muestra una mezcla de edificios renacentistas y góticos.]

⁶¹ Gaye, *op. cit.*, III, pág. 396.

⁶² *Ibidem*, pág. 317.

⁶³ Sobre la aseración de Gilio de que el arte de los «primitivos» es más «reverente» que el de los modernos, cf. Schlosser, *Kunstliteratur*, pág. 380, y el comentario —característicamente atribuido a Vittoria Colonna— de que la pintura de los Países Bajos es más «devota» que la italiana (Francisco de Holanda, citado en Schlosser, *Kunstliteratur*, pág. 248). La valoración de la pintura norteaña por parte de los coleccionistas y *connoisseurs* (sobre todo en el siglo XV) es otra cuestión, aunque ambos puntos de vista puedan coincidir en ciertos casos; el profesor Warburg me señala una carta de Alessandra Macinghi-Strozzi en la que ésta se niega a vender una *Santa Faz* flamenca sobre lienzo porque es «una figura divota e bella» (*Lettere ai Figliuoli*, ed. por G. Papini, 1914, pág. 58).

⁶⁴ Museo di San Petronio, núm. 1; los dos proyectos «modernos», núms. 2 y 3. Vasari (IV, pág. 597) habla sólo de un proyecto gótico y otro «moderno».

⁶⁵ Gaye, *op. cit.*, II, pág. 153.

⁶⁶ *Ibidem*, III, pág. 396.

⁶⁷ *Ibidem*, III, pág. 398.

⁶⁸ *Ibidem*, II, pág. 359 y s. El texto dice: «Ch'io pongo architrave, freggio e cornice doriche sopra li moderni»; sobre el uso de *moderno* por «medieval» y opuesto a «clásico» (ya caído en desuso en esta época), cf. Schlosser, *Kunstliteratur*, pág. 113.

⁶⁹ Gaye, *op. cit.*, II, pág. 360: «che a voler metter in proportione tutto l'ordine della facciata, come ricerca la buona architettura, non sono al luoco suo, percioche gli occhi... rompeno il primo ordine della facciata [esto es, cuando la fachada está articulada, a la manera clásica, en tres pisos horizontales!];...; similmente la finestra sopra la porta grande nella nave del mezzo scavezza il secondo ordine et più scavezza el frontespicio della chiesa... io credo, s'esso

fondatore fosse in vita, con manco fatica se li farebbe conoscer et confessar li errori che per causa del tempo l'a commesso, e non di lui, percio che in quel tempo non era ancora la buona architettura in luce come alli nostri secoli». Es significativo que Vignola trate de subrayar la horizontal incluso igualando la altura de los gabletes.

⁷⁰ *Ibidem*, III, pág. 316.

⁷¹ *Ibidem*, III, pág. 319.

⁷² *Ibidem*, III, págs. 322 y ss.

⁷³ *Ibidem*, III, págs. 332 y ss.

⁷⁴ Reproducidos en O. Bertotti Scamozzi, *Les bâtiments et les desseins de André Palladio*, Vicenza, 1776/83, IV, láms. 18-20. El cuarto dibujo, que muestra el piso bajo completamente inalterado pero combinado con pisos altos remodelados en estilo paladiano, no se debería atribuir al propio Palladio; más bien se trata de una de las propuestas de compromiso que Palladio admitió por vía de conciliación. Esto explicaría la inscripción: «Io, Andrea Palladio, laudo il presente disegno».

⁷⁵ Gaye, *op. cit.*, III, pág. 395.

⁷⁶ *Ibidem*, III, págs. 396 y ss.: «ne so in che autori tedeschi habino mai veduto descrita l'architettura, qual non e altro che una proportione de membri in un corpo, cussi ben l'uno con gli altri e gli altri con l'uno simetriati et corrispondenti, che armonicamente rendino maesta et decoro. Ma la maniera tedesca si può chiamare confusione et non architettura et quelle dee haver questi valentuomini imparata, et non la buona».

⁷⁷ Sobre el proyecto presentado por Girolamo Rainaldi en 1626, véase Weber, *op. cit.*, pág. 43. Lo que no menciona Weber es el proyecto muy historizante de Mauro Tesi, del siglo XVIII (Museo di San Petronio, núm. 27), paralelo al proyecto de Vidoni para la fachada del Duomo de Milán (reproducido por Tietze en *Mitteilungen der kunsth. Zentr.-Komm.*, 1914, pág. 262). En conjunto, el fracaso de Palladio significaría el fracaso de los modernistas; véanse el dibujo anónimo de h. 1580 (Weber, lám. IV) y todos los proyectos del siglo XIX (Museo di San Petronio, núms. 22-24, 39-43, 47), sobre los cuales véase Weber, pág. 60. Al final no se hizo nada.

⁷⁸ A principios de la década de los años ochenta, y a medida que la disputa sobre la fachada se disipaba, empezó la batalla igualmente famosa, y en cierto sentido análoga, en torno al abovedamiento de la nave inacabada. En 1586 la idea de «algunos» de colocar un friso y arquitrabe sobre los pilares góticos fue unánimemente rechazada (como «non conveniente a questa opera tedesca»), y se vio la única solución posible en unas bóvedas de crucería sobre arcos apuntados, «poi che non si crede, che questi Todeschi in simil tempi di buona maniera habbino fatte volte daltra forma» (Gaye, *op. cit.*, III, págs. 477 y ss. y 482 y ss.). Conforme a esto, Terribilia cerró un tramo en 1587-89; pero como siguió principios de proporción más clásicos que góticos, su bóveda fue criticada —no sin cierta justicia— por los goticistas como «demasiado baja». El portavoz de esta facción gótica era el sastre Carlo Carazzi, llamado Il Cremona, a quien Springer y Schlosser (*Kunstliteratur*, pág. 360) tratan como a una figura

cómica; cf., sin embargo, en su descargo, Weber, *op. cit.*, págs. 47 y ss., con reimpression de las peticiones de Carazzi en las págs. 76 y ss. Haciendo referencia a todas las autoridades posibles, y especialmente a la teoría de triangulación de Cesariano, Carazzi pedía bóvedas más altas, y al final las consiguió. Dos hechos son dignos de mención: primero, que se señala especialmente la habilidad de Carazzi para ganarse a muchos miembros de la aristocracia («multi gentilomini principali della città», Gaye, III, pág. 485); segundo, que ambos bandos estaban totalmente de acuerdo en una cosa: que una iglesia empezada en estilo gótico debería ser acabada en el mismo estilo. «Se adunque l'arte ad imitatione della natura deve condurre l'opere sue a fine», dice Carlo Carazzi, «la chiesa di San Petronio si deve continuare et finire sopra li principii ed fundamenti, sopra li quali e cominciata». («Así pues, si el arte debe hacer sus obras a imitación de la naturaleza [es decir, evitar la mezcla de diferentes géneros], así debemos nosotros continuar y acabar la iglesia de San Petronio sobre los principios y máximas sobre los que se inició»; es decir, conforme al «ordine chiamata da ciascuno ordine tedesco». En esto, al menos, tenía el apoyo pleno de Terribilia (Gaye, III, pág. 492), que escribe: «Questa volta dovea essere d'ordine Tedesco et di arte composito, per non partorire l'esorbitanza di ponere un capello Italiano sopra un habito Tedesco». («Esta bóveda debe ser construida en el estilo gótico, para no caer en la monstruosidad de colocar un sombrero italiano sobre un traje alemán»). La única diferencia radica en que Carazzi, llevado de un justo sentido de las proporciones góticas, pensaba que la triangulación suministraba una norma de construcción estricta, mientras que, según Terribilia, el estilo gótico compartía con otros solamente las «regole naturali» (que dictan el empleo de líneas rectas para los elementos de sostén, ventanas, torres y cimenteros), pero carecía totalmente de «regole trovate dal'uso e dall'arte». Así pues, por lo que se refiere a las «normas de naturaleza», hasta un edificio gótico debía seguir las prescripciones de Vitrubio; con respecto a las «alterationi» particulares, sin embargo, debería ser dispuesto conforme a los mejores ejemplos del estilo gótico, o bien «dal proprio edificio, che si dovrà continuare o emendare». En un pasaje —aquél en que habla de las *chiese tedesche ben fatte*—, Terribilia llega a admitir al menos una regla de proporción concreta (Gaye, *op. cit.*, III, pág. 493): «perchè si vede in tutte le chiese tedesche ben fatte, ed ancor delle antiche, le quali hanno più d'una andata, che sempre dove termina l'altezza del una delle andate più basse, ivi comincia la imposta della volta più alta» («se observa en todas las iglesias alemanas bien hechas, como también en las antiguas [italianas] con más de una nave, que las bóvedas de la nave más alta [la central] arrancan del nivel marcado por la altura total de las naves más bajas [las laterales]»).

⁷⁹ Gaye, *op. cit.*, III, pág. 446: «Parte attendano a seguire più che hano saputo l'ordine Tedesco, con il quale e incaminato l'opera, et altri quasi intendano a mutar detto ordine et seguire quello dell'architettura antica, et parte de'detti disegni sono uno composito di detta architettura moderna barbara con il detto ordine antico». Es obvio que el «catálogo» que hace Pellegrini de los proyectos disponibles corresponde a los tres tipos de posibles soluciones descritos ante-

riormente, en la pág. 210 y s. El subraya, sin embargo, que los buenos arquitectos que de verdad entendían la «ragione di essa fabbrica Tedesca», al emplear este estilo, ponían particular cuidado en «evitar la confusión».

⁸⁰ *Ibidem*: «A me piacerea osservare più li precetti di essa architettura che pur sono più ragionevoli de quello che altri pensa, senza compore uno ordine con l'altro, come altri fano.»

⁸¹ Tal es la opinión de U. Scoti-Bertinelli, *Giorgio Vasari Scrittore*, Pisa, 1905, pág. 134.

⁸² Esto fue afirmado, en contra de Scoti-Bertinelli, por L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Bolonia, 1926, págs. 118 y ss. Recientemente R. Krautheimer, en «Die Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung in Italien», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, L, 1929, págs. 49 y ss., ha comentado el lugar de Vasari dentro del desarrollo de la historia del arte; pero su valioso artículo apareció demasiado tarde para que aquí lo tuviésemos en cuenta.

⁸³ *Vasari*, II, pág. 95: «...non si può se non dirne bene e darle un po' più gloria, che, se si avesse a giudicare con la perfetta regola dell'arte, non hanno meritato l'opere stesse» («...hemos de hablar bien de ellos y concederles un poco más de gloria que la que han merecido las obras mismas, si hemos de juzgarlas conforme a la regla perfecta del arte»).

⁸⁴ Cf., en lugar de otros incontables, el pasaje citado en la nota 126.

⁸⁵ *Frey*, pág. 486: «...fece Arnolfo il disegno et il modello del non mai abbastanza lodato tempio di Santa Maria del Fiore...» Cf. asimismo, por ejemplo, *Frey*, pág. 199, sobre Santa Maria in sul Monte, o *Frey*, pág. 196, sobre Santi Apostoli y su relación con Brunelleschi.

⁸⁶ *Frey*, pág. 71, nota 48.

⁸⁷ Véase, por ejemplo, el pasaje sobre Cimabue como dibujante (citado anteriormente, pág. 199, o los pasajes sobre la mejora de la arquitectura por Arnolfo di Cambio (citados más adelante, notas 124 y 126).

⁸⁸ Citado en la nota 90.

⁸⁹ *Vasari*, II, 103: «Perchè prima con lo studio e con la diligenza del gran Filippo Brunelleschi l'architettura ritrovò le misure e le proporzioni degli antichi, così nelle colonne tonde, come ne' pilastri quadri e nelle cantonate rustiche e pulite, e allora si distinse ordine per ordine, e fecesi vedere la differenza che era tra loro». («Porque por primera vez con el estudio y la diligencia del gran Filippo Brunelleschi la arquitectura recobró las medidas y proporciones de los antiguos, así en las columnas redondas y los pilares cuadrados como en las esquinas rusticadas y lisas; y entonces se distinguió un orden de otro y se hizo patente la diferencia entre ellos»). En su propia *Vida* (*Vasari*, II, pág. 328), el autor afirma que antes de su época la arquitectura se había extraviado por completo y se había gastado mucho dinero desatinadamente, «facendo fabbriche senza ordine, con mal modo, con triste disegno, con strannissime invenzioni, con disgraziatissima grazia, e con peggior ornamento» («haciendo edificios sin orden, con mal método, con triste diseño, con invenciones extrañísimas, con gracia desgraciadísima y peor ornamento»). Más adelante, encomiando una vez más a Brunelleschi por su redescubrimiento de los órdenes antiguos,

Vasari añade que la hazaña de Brunelleschi fue tanto mayor porque «ne' tempi suoi era la maniera Tedesca in venerazione per tutta Italia e dagli artefici vecchi esercitata» («en sus tiempos la manera alemana era venerada en toda Italia y practicada por los artesanos viejos»). En la primera edición de las *Vidas*, la lista de tales abominaciones incluye aún la catedral de Florencia y Santa Croce (*Vasari*, II, pág. 383); en la segunda edición, estos edificios fueron trasladados a la añadida *Vida de Arnolfo di Cambio* (cf. más adelante, pág. 230), y borrados, por lo tanto, de la lista negra.

⁹⁰ *Vasari*, II, pág. 105: «nondimeno elle si possono sicuramente chiamar belle e buone. Non le chiamo già perfette, perchè veduto poi meglio in quest' arte, mi pare poter ragionevolmente affermare, che la mancava qualcosa. E sebbene e' v'è qualche parte miracolosa, e della quale ne' tempi nostri per ancora non si è fatto meglio, ne per avventura si fara in quei che verranno, come verbigratia la lanterna della cupola di S. Maria del Fiore, e per grandezza essa cupola...: pur si parla universalmente in genere, e non si debbe dalla perfezione e bontà d'una cosa sola argumentare l'eccellenza del tutto». («No obstante, podemos con seguridad llamarlas [a las obras de la generación de Brunelleschi] hermosas y buenas. No llegó a llamarlas perfectas, porque, vistas después mejores en este arte, me parece poder afirmar razonablemente que les faltaba algo. Y aunque hay en ellas alguna parte tan milagrosa que todavía en nuestros tiempos no se ha hecho mejor, ni por ventura se hará en los futuros, como por ejemplo la linterna de la cúpula de Santa Maria del Fiore, y, en cuanto a tamaño, la cúpula misma...: sin embargo, hablamos en general y universalmente, y de la perfección y bondad de una cosa sola no se debe argumentar la excelencia del todo.»)

⁹¹ *Vasari*, II, pág. 100: «Laonde que' maestri che furono in questo tempo, e da me sono stati messi nella prima parte, meriteranno quella lode, e d'esser tenuti in quel conto che meritano le cose fatte da loro, purchè si consideri, come anche quelle degli architetti e de' pittori de que' tempi, che non ebbono innanzi ajuto ed ebbono a trovare la via da per loro; e il principio, ancora che piccolo, e degno sempre di lode non piccola.»

⁹² *Vasari*, II, pág. 102: «Ne voglio che alcuno creda che io sia sì grosso, ne di sì poco giudizio, che io non conosca, che le cose di Giotto e di Andrea Pisano e Nino e degli altri tutti, che per la similitudine delle maniere ho messi insieme della prima parte, se elle si compareranno a quelle di color, che dopo loro hanno operato, non merieranno lode straordinaria ne anche mediocre. Ne è che io non abbia ciò veduto, quando io gli ho laudati. Ma chi considererà la qualità di que' tempi, la carestia degli artefici, la difficoltà de' buoni ajuti, le terrà non belle, come ho detto io, ma miracolose». Respecto a la expresión «miracolose», cf., por ejemplo, el pasaje citado en la nota 90.

⁹³ *Vasari*, VII, pág. 726: «A coloro, ai quali paresse che io avessi alcuni o vecchi o moderni troppo lodato e che, facendo comparazione da essi vecchi a quelli di questa età, se ne ridessero, non so che altro mi rispondere; se non che intendo avere sempre lodato, non semplicemente, ma, come s'usa dire, secondo ch'è, e avuto rispetto ai luoghi, tempi ed altre somiglianti circostan-

ze. E nel vero, come che Giotto fusse, poniamo caso, ne'suoi tempi lodatissimo: non so quello, che di lui e d'altri antichi si fusse detto, se fussi stato al tempo del Buonarroti—oltre che gli uomini di questo secolo, il quale è nel colmo della perfezione, non sarebbero nel grado che sono, se quelli non fussero prima stati tali e quel, che furono, innanzi a noi» (citado en L. Venturi, *op. cit.*, pág. 118).

⁹⁴ El postulado de la justicia histórica aparece explícitamente formulado en el prólogo de Giovanni Cinelli a Francesco Bocchi, *Le Bellezze della Città di Firenze*, Florencia, 1677, pág. 4: «Onde per il fine stesso della Legge, cioè di dare "ius suum unicuique", siccome non istimerò bene le cose ordinarie doversi in estremo lodare, così io non potrò anche sentir biasimare il disegno di Cimabue benchè lontano del vero, ma devesi egli molto nondimeno commendare per esser stato il rinnovatore della pittura». («Así, a la vista del fin mismo de la ley, dar ius suum unicuique, así como no me parece bien alabar en extremo las cosas ordinarias, así tampoco puedo sufrir que se critique el dibujo de Cimabue, por más que diste mucho de ser correcto: pues mucho hay que encomiarle, sin embargo, por haber sido el renovador de la pintura»). Que esta exigencia de justicia se centrara sobre la persona de Cimabue es cosa que, naturalmente, venía dictada por las mismas consideraciones que movieron a Vasari a diseñar un marco «histórico» para lo que creía ser un dibujo de Cimabue.

⁹⁵ *Frey*, pág. 392: «...se bene imitò quei greci, aggiunse molta perfezione all'arte...»

⁹⁶ La idea de que la escultura y la pintura son, pese a estas diferencias, «artes hermanas» y deberían tratar de componer su disputa familiar se remonta hasta Alberti y fue defendida por Benedetto Varchi (el destinatario de la carta citada en la nota 99), así como por el propio Vasari. Pero nadie hasta Vasari había subrayado—y, en cierta medida, dado explicación de—la unidad intrínseca de las tres «artes visuales» ni las había tratado en un solo libro.

⁹⁷ *Frey*, págs. 103 y ss. El pasaje entero relativo al *disegno* (*Frey*, págs. 103-107) no aparece aún incluido en la primera edición de 1550, siendo insertado (según Frey, a instancias y con la asistencia de Vincenzo Borghini) en el Prólogo a la segunda edición de 1568. Sin embargo, Vasari caracteriza al dibujo como «padre» de las tres artes ya en 1546 (Carta a Benedetto Varchi, citada en la nota 99).

⁹⁸ Cf. E. Panofsky, *Idea* (Studien der Bibliothek Warburg, V), Leipzig y Berlin, 1924, págs. 47 y ss., 104.

⁹⁹ G. Bottari y S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Milán, 1822-1825, pág. 53 (la arquitectura superior a la pintura y la escultura) y pág. 57: «E perchè il disegno è padre di ognuna di queste arti ed essendo il dipingere e disegnare più nostro che loro»; traducción alemana en E. Guhl, *Künstlerbriefe*, 2.ª ed., Berlin, 1880, I, págs. 289 y ss.

¹⁰⁰ *Vasari*, II, pág. 96: «... giudico che sia una proprietà ed una particolare natura di queste Arti, le quali da uno umile principio vadano a poco a poco migliorando, e finalmente pervengano al colmo della perfezione. E questo me

lo fa credere el vedere essere intervenuto quasi questo medesimo in altra facultà; che per essere fra tutte le Arti liberali un certo ch'è di parentado, è non piccolo arguente che e' sia vero» («...juzgo que sea propiedad y particular naturaleza de estas artes el ir mejorando poco a poco desde un comienzo humilde, hasta llegar finalmente al colmo de la perfección; y de esto me convence el ver que sucede lo mismo en otras facultades, lo cual no es pequeño argumento en favor de su verdad, por haber una especie de parentesco entre todas las artes liberales»).

¹⁰¹ Vasari, II, pág. 103: «Ora poi che noi abbiamo levate da balia, per un modo di dir così fatto, queste tre Arti, e cavate dalla fanciullezza, ne viene la seconda età, dove si vedrà infinitamente migliorata ogni cosa». «Y ahora que hemos destetado a estas tres artes, por decirlo así, y las hemos sacado de su infancia, viene su segunda edad, en donde se verán todas las cosas infinitamente mejoradas».

¹⁰² Vasari, II, pág. 102.

¹⁰³ Vasari, II, pág. 95.

¹⁰⁴ Vasari, II, pág. 96.

¹⁰⁵ Cf. Schlosser, *Kunstliteratur*, págs. 277 y ss. Una investigación sistemática de las diversas formas en que se han comparado los períodos históricos con las edades del hombre se hace tanto más necesaria, por cuanto que la tesis doctoral de J. A. Kleinsorge, *Beiträge zur Geschichte der Lehre vom Parallelismus der Individual- und Gesamtentwicklung*, Jena, 1900, es bastante inadecuada. Los historiadores clásicos aplican esta comparación (que Critolao da ya por sentada) al estado romano; los autores cristianos (en la medida en que hablan por sí mismos en lugar de referirse, como Lactancio, a los escritores romanos con intención polémica) la aplican al mundo en su conjunto, a la «Cristiandad» (así, por ejemplo, la «Crónica Mundial» sajona, *Mon. Ger. Dtsch. Chroniken*, II, pág. 115) o la Iglesia. Así, Opicino de Canistris [véase ahora R. Salomon, *Opicinus de Canistris, Weltbild und Bekenntnisse eines Avignonensischen Klerikers des 14. Jahrhunderts*, Londres, 1936, págs. 185 y ss., 221 y ss.] sostiene que son doscientos los papas que han gobernado desde san Pedro hasta el primer Año Jubilar, de los cuales los cincuenta primeros constituyen la *pueritia* de la Iglesia; los segundos cincuenta, la *iuventus*; los terceros cincuenta, la *senectus*, y los últimos cincuenta, el *senium*. La división de la vida humana en cuartos, generalmente preferida por su correspondencia con las estaciones del año, los elementos y los humores (véase F. Boll, «Die Lebensalter», *Jahrbücher für das klassische Altertum*, XVI, 1913, págs. 89 y ss.), sólo es posible, o bien subdividiendo la media edad en *adolescentia* y *maturitas* o *iuventus*, o bien subdividiendo la ancianidad en *senectas* y *senium*.

¹⁰⁶ Veleio Patérculo, por ejemplo, observa en la conclusión de la primera parte de su *Historia Romana* (I, 17), donde comenta la brevedad de todo estado de floración: «Hoc idem evenisse grammaticis, plastis, pictoribus, sculptoribus quisquis temporum institerit notis, reperiet, eminentiam cuiusque operis artissimis temporum claustris circumdatam». («Quien preste atención a los rasgos distintivos de las épocas hallará que lo mismo sucede con los filólogos, escultores, pintores

y tallistas, es decir, que en cualquier campo los grandes logros quedan circunscritos dentro de unos límites temporales muy estrechos»).

¹⁰⁷ *Epitome rerum Romanarum*, prefacio; cf. Schlosser, *Kunstliteratur*, pág. 277: «Siquis ergo populum Romanum quasi hominem consideret totamque eius aetatem percenseat, ut coeperit, utque adoleverit, ut quasi ad quendam iuventae florem pervenerit, ut postea velut consenuerit, quattuor gradus processusque eius inveniet. Prima aetas sub regibus fuit, prope ducentos quinquaginta per annos, quibus circum ipsam matrem suam cum finitimis luctatus est. Haec erit eius infantia. Sequens a Bruto Collatinoque consulibus in Appium Claudium Quintum Flavium consules ducentos quinquaginta annos patet: quibus Italiam subegit. Hoc fuit tempus viris armisque incitatissimum: ideo quis adolescentiam dixerit. Dehinc ad Caesarem Augustum ducenti anni, quibus totum orbem pacavit. Haec iam ipsa iuventa imperii et quaedam quasi robusta maturitas. A Caesare Augusto in saeculum nostrum haud multo minus anni ducenti: quibus inertia Caesarum quasi consenuit atque decoxit, nisi quod sub Traiano principe movet lacertos et praeter spem omnium senectus imperii, quasi reddita iuventute, revirescit».

¹⁰⁸ *Div. Inst.*, VII, 15, 14 y ss. (*Corp. Script. Eccles. Lat.*, IX, 1890), pág. 633). Lactancio se refiere para su periodización a Séneca (con quien también Floro pudo estar en deuda); pero no hay duda de que su influencia más fuerte es la de Salustio, según el cual la decadencia del Imperio Romano data del sometimiento definitivo de Cartago. Esta teoría explica evidentemente el hecho de que Lactancio, aun situando —junto con Séneca— el «comienzo de la madurez» al término de las Guerras Púnicas, afirme, sin embargo, que la *prima senectus* arranca de ese mismo acontecimiento. Claro está que a este autor no le interesa la periodización como asunto en sí, sino únicamente el demostrar que los propios historiadores paganos habían reconocido la decadencia inevitable del Imperio Romano. Cf. el excelente artículo de F. Klingner, «Ueber die Einleitung der Historien Sallusts», *Hermes*, LXIII, 1928, págs. 165 y ss.

¹⁰⁹ Cf. Kleinsorge, *op. cit.*, págs. 5, 9.

¹¹⁰ Es característico de Bruno que su concepción de un movimiento cíclico en la historia, lejos de aspirar a la categoría de «ley histórica» objetiva, se mantenga dentro de una esfera mítica e intensamente emocional. Hondamente arraigada en su pesimismo personal, enlaza con oscuros símbolos egipcios (*Eroici Furori*, II, 1, cf. anteriormente, págs. 181 y s.) y tenebrosas profecías «herméticas» (*ibidem*, II, 3, y *Spaccio della bestia trionfante* [*Opere italiane*, ed. por G. Gentile], III, págs. 123 yss.).

¹¹¹ Cf., en particular, B. Croce, *La Filosofia di Giambattista Vico*, Bari, 1911, pág. 123 y ss., y M. Longo, *G. B. Vico*, Turin, 1921, págs. 169 y ss.

¹¹² Schlosser, *Kunstliteratur*, pág. 283.

¹¹³ Citado en la nota 100.

¹¹⁴ Vasari, IV, págs. 13 y ss.

¹¹⁵ La disposición que aparece en Schlosser, *Kunstliteratur*, pág. 283, no es enteramente correcta. Según Vasari, Polignoto pertenece a la segunda *età*.

¹¹⁶ Sumamente digno de atención es el prólogo a la *Vida de Nicola y Giovanni Pisani* (Frey, pág. 643; citado en Benkard, *op. cit.*, pág. 68).

¹¹⁷ Frey, pág. 170, líneas 23 y ss.

¹¹⁸ Frey, pág. 389.

¹¹⁹ Frey, pág. 392, citado en pág. 225. Ver la nota 95 en pág. 257.

¹²⁰ Frey, págs. 401 y s.

¹²¹ Vasari, II, pág. 287. Hay que señalar que incluso aquí Vasari ve las tres artes como una unidad: Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Paolo Uccello y Masaccio, «eccellentissimi ciascuno nel genero suo», han liberado el arte de su estilo toscano y pueril.

¹²² Frey, pág. 402.

¹²³ Véase la nota 89.

¹²⁴ Frey, pág. 492: «Di questo Arnolfo hauemo scritta con quella breuità che si è potuta maggiore, la vita: perchè se bene l'opere sue non s'appressano a gran prezzo alla perfezzione delle cose d'hoggi, egli merita nondimeno essere con amorevole memoria celebrato, hauendo egli fra tante tenebre mostrato a quelli che sono stati dopo se la via di caminare alla perfezzione». («De este Arnolfo hemos escrito la vida con la mayor brevedad que ha sido posible, porque, si bien sus obras no se aproximan demasiado a la perfección de las cosas de hoy, no por ello merece ser celebrado y recordado con menor afecto, por haber mostrado, en mitad de tantas tinieblas, el camino conducente a la perfección a quienes vinieron después de él»).

¹²⁵ Es característico que Vasari (tal vez para colocar el arte de Arnolfo un poco por encima del «verdadero» estilo gótico) cite como contemporánea, o anterior incluso, toda una serie de monumentos que en realidad son posteriores a la época de Arnolfo. Al situarlos antes de Arnolfo, Vasari se siente libre para afirmar que «no son ni hermosos ni de buen estilo, sino únicamente vastos y magníficos». La Certosa de Pavía, por ejemplo, fue iniciada en 1396, la catedral de Milán en 1386, San Petronio de Bolonia en 1390. Véase Frey, págs. 466 y ss.

¹²⁶ Frey, pág. 484: «Il quale Arnolfo, della cui virtù non manco hebbe miglioramento l'architettura, che da Cimabue la pittura hauuto s'hauesse...» Sobre esta ecuación —que, como ya se ha dicho, no quedó perfectamente aclarada hasta la segunda edición de las *Vidas*, y finalmente fue ampliada para dar cabida a los Pisani como escultores y a Andrea Tafi como mosaicista—, véase Benkard, *op. cit.*, págs. 67 y ss.

¹²⁷ Frey, pág. 484, líneas 4 y ss.

¹²⁸ Frey, pág. 397, líneas 34 y ss.

¹²⁹ *Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten*, ed. por J. Schlosser, Berlin, 1912, I, pág. 48: «Euui dentro uno epitaphyo intaglato di lettere antiche in honore del sancto.»

¹³⁰ Véase Cassirer, *op. cit.* Hemos de estar de acuerdo con F. Hempel (*Francesco Borromini*, Viena, 1924, pág. 112) en la atribución de los dibujos para el tabernáculo de San Juan de Letrán (Cassirer, figs. 2-4) a Felice della Greca. Por otra parte, ese autor va demasiado lejos al afirmar que el dibujo

grande del muro de la nave con sus pinturas (Cassirer, fig. 8 y lámina) no era sino el acostumbrado «survey drawing» [dibujo de conjunto o panorámica]. Cassirer señala correctamente que una reproducción de los frescos de la primera mitad del siglo xv —una reproducción tan exacta que nos permite fecharlos con un margen de error de diez o quince años— habría sido totalmente innecesaria a efectos de la remodelación arquitectónica, y sólo se puede explicar por un sincero interés por el asunto. Y aunque es muy posible que ese interés, en la medida en que era consciente, fuera meramente «histórico», no hay duda de que artistas como Borromini y Guarini sintieron una simpatía inconsciente hacia el estilo gótico. La torre espiral de Sant'Ivo, los techos del Palazzo Falconieri y la bóveda de San Lorenzo de Turín no son góticos desde un punto de vista morfológico, pero sí lo son, y mucho, en cuanto al sentir. En maestros como los citados, el interés «histórico» y la apreciación «artística» —equilibrados, por así decirlo— operaban separadamente según la ocasión.

¹³¹ Cf. August Grisebach, *Carl Friedrich Schinkel*, Leipzig, 1924, págs. 134 y ss.

¹³² Vasari, V, pág. 635: «Sotto il tetto fece in un fregio di chiaroscuro alcune figurine molte lodate e nei spazi fra tre ordini di fenestre di trevertino, che ha questo palagio; fece e di color di bronzo di chiaroscuro e colorite molte figure di Dii antichi ed altri, che furono più che ragionevoli, sebbene fu più lodata quella del Sodoma. E l'una e l'altra di queste facciate fu condotta nell'anno 1512».

¹³³ Véase L. Dami, «Domenico Beccafumi», *Bollettino d'Arte*, XIII, 1919, págs. 9 y ss. [M. Gibellino-Krascennicowa, *Il Beccafumi*, Siena, 1933].

¹³⁴ G. Milanesi, *Documenti per la Storia dell'arte senese*, III, pág. 69.

¹³⁵ Deseo expresar mi sincero agradecimiento al profesor A. Warburg y la doctora Gertrude Bing por su cordial ayuda en la identificación del Palazzo y la obtención de una fotografía del mismo.

¹³⁶ Gaye, *op. cit.*, II, pág. 359 (Carta de Vignola a las autoridades de San Petronio): «Non e consuetudine d'architetti dar un picol disegno talmente in proportione, che s'habbia a riportare de piccolo in grande per vigor de una piccola misura, ma solamente si usa far li disegni per mostrar l'inventione».

¹³⁷ Véase anteriormente, pág. 211. Al comentar las propuestas de modernización de Serlio, Schlosser, *Kunstliteratur*, pág. 364, parece hacer demasiado hincapié en las condiciones particulares de Francia. Como sabemos por la Casa dei Borghesi, el problema de la remodelación de palacios góticos fue también muy real en Italia.

¹³⁸ El dibujo de Londres no da ninguna pista en cuanto a cuáles fueran las ideas de Beccafumi para la remodelación del piso bajo; pero podemos suponer que habría pensado sustituir las cuatro entradas de arcadas por una única puerta en el centro. En Florencia y Roma se observa por esas fechas un cambio bastante constante del esquema de varias puertas al de una sola (véanse, en Florencia, los palacios Pazzi-Quaratesi, Guadagni, Strozzi y Bartolini-Salimbeni, frente a los Pitti, Riccardi y Rucellai; en Roma, los Giraud-Torlonia y Farnesio, frente a la Cancelleria). A Serlio, pág. 171, le parece de rigor

la colocación central de la puerta: «et mettere la porta nel mezzo, come è doveres».

¹³⁹ La iconografía del dibujo de Londres no está clara, pero parece inspirada en la *Encida* de Virgilio, como quiera que la estatua de un joven con armadura en el nicho superior lleva la inscripción MARCELLVS, y se corresponde estrechamente con la descripción de éste en *En.* VI, 861:

Egregium forma iuvenem et fulgentibus armis,
Sed frons laeta parum et delecto lumina voltu.

¹⁴⁰ La estatua del segundo piso se puede describir como una síntesis del *David* de Miguel Ángel y el *Apolo* de la *Escuela de Atenas* de Rafael. La figura sedente que aparece entre las ventanas del piso alto, que presupone el *Isaías* del techo de la Sixtina, recuerda el *San Pablo entronizado* de Beccafumi, de 1515; los *putti* —en parte reminiscentes de los niños-cariátides de Miguel Ángel, en parte del miguélangelesco Niño Jesús de la Virgen de Foligno de Rafael— son estilísticamente afines a sus homólogos en las obras tempranas de Beccafumi (cf., además del *San Pablo entronizado*, la algo anterior *Estigmatización de Santa Catalina de Siena*).

¹⁴¹ Windsor, Royal Library, núm. 5439. Agradezco al profesor H. Kauffmann el haberme señalado este dibujo.

¹⁴² Véanse, p. ej., las tiendas análogas de los palacios Raffaello-Bramante, Bresciano y dell'Aquila (Th. Hofmann, *Raffaël in seiner Bedeutung als Architekt*, Zittau, 1909-1911, III, láminas III, XIV).

¹⁴³ Véanse los artículos de Friedlaender y Antal citados anteriormente, en la nota 35.

¹⁴⁴ Véase la literatura mencionada anteriormente, págs. 11 y 12.

¹⁴⁵ Sobre la posición de Palladio, cf. anteriormente, págs. 215 y ss.

¹⁴⁶ W. Friedlaender, *Das Casino Pius des Viertens*, Leipzig, 1912, pág. 16.

¹⁴⁷ Cf., además, B. Schweitzer, «Zum Antikenstudium des Angelo Bronzino», *Mitteilungen des deutschen archäologischen Instituts, Römische Abteilung*, XXXIII, 1918, págs. 45 y ss.

¹⁴⁸ Sobre el lugar de Miguel Ángel dentro de la historia de la arquitectura, véase K. Tolnay, «Zu den späten architektonischen Projekten Michelangelos», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, LI, 1930, págs. 1 y ss. Quien esto escribe comparte la convicción de Tolnay de que el estilo arquitectónico de Miguel Ángel no se puede catalogar bajo los epígrafes de «Renacimiento», «barroco» ni «manierismo», sino que hay que considerarlo como algo que constituye «un período estilístico en sí». Sólo en los edificios de su época florentina (1517-1534) es posible —de acuerdo con las observaciones hechas por Walter Friedlaender acerca de las esculturas y dibujos de esos años— observar una influencia (no demasiado esencial) de la corriente manierista.

¹⁴⁹ Véase la nota 40.

Capítulo 6

Alberto Durero y la Antigüedad clásica

ALBERTO DURERO: «En cuánto honor y estima fue considerado por griegos y romanos este arte bien lo demuestran los textos antiguos. Sin embargo, a continuación se extinguió por completo y permaneció oculto durante más de un milenio; y no ha sido sino en los últimos doscientos años que los italianos lo resucitaron.»

Las obras de Alberto Durero, a finales del siglo xv y principios del xvi, señalan el inicio del estilo del Renacimiento en el Norte. Al concluirse una época que más que ninguna otra había permanecido alejada del arte clásico, un artista alemán lo redescubrió para sí mismo y para sus compatriotas. Acaso fuera una necesidad histórica el que a este redescubrimiento precediera un tan absoluto distanciamiento del «arte de griegos y romanos». Para retornar a lo antiguo, el arte italiano pudo seguir la vía de la afinidad; los países del Norte no podían recobrarlo (suponiendo que así lo hicieran) sino por la vía de la antítesis. Y a este objeto era preciso que todos los vínculos que unían el arte de la temprana Edad Media al pasado clásico fueran disueltos.

Durero fue el primer artista del Norte que experimentó este «*pathos* de la distancia». Su actitud hacia el arte clásico no fue la de un heredero, ni la de un imitador, sino la de un «conquistador».

Para él, la Antigüedad no fue un jardín fértil siempre en flores y frutos, ni un campo de ruinas cuyas piedras y columnas pudieran aprovecharse de nuevo: fue más bien un «reino» perdido que había de reconquistarse con una campaña bien organizada. Y porque comprendió que el arte del Norte solamente podría asimilarse los valores artísticos de la Antigüedad a través de una reforma de los principios, él mismo emprendió tal reforma, en la teoría y en la práctica. De acuerdo con su propio testimonio, sus obras teóricas (substituto de los extraviados «textos antiguos») se proponían hacer posible que «el arte de la pintura alcanzara, con el tiempo, su pristina perfección»¹. Y cuando, cerca de treinta años antes de la publicación de su *Teoría de las proporciones humanas*, se esforzó por ejecutar figuras clásicas en un movimiento clásico, lo hizo no tanto para embellecer sus obras con despojos recogidos aquí y allá, como con el propósito (quizá entonces sentido intuitivamente más que conscientemente planteado) de educarse sistemáticamente él mismo, junto con sus colegas alemanes en el arte, en una actitud «clásica» hacia la fuerza expresiva y la belleza inherentes al cuerpo humano.

La idea de que el arte había conocido una edad dorada, «por completo extinguida y oculta durante más de un milenio»², pero ahora llamada a resurgir, o como dice Durero, a «rebrotar» (*Wiedererwachsung*)³, había nacido en Italia⁴, y de Italia también procedían las fuentes de las que el maestro de Nuremberg extrajo el conocimiento y las experiencias con ayuda de los cuales esperaba realizar su propio programa renacentista. Así como sus preocupaciones teóricas fueron suscitadas por las informaciones fortuitas de un italiano, y en varias ocasiones lo llevaron a estudiar las obras de los teóricos italianos⁵, así también tomó prestado de las «imágenes desnudas» (*nackete Bilder*) de los pintores italianos, tan elogiadas por él mismo⁶, todo cuanto pudo asimilar de la forma y del movimiento clásicos.

Sería superfluo insistir sobre esta función intermediaria del Renacimiento italiano, de no ser por las reiteradas tentativas de explicar la «manera clásica» (*antikische Art*) de Durero por un contacto directo con la estatuaria griega y romana. No hace mucho tiempo esta tesis ha sido mantenida, de una forma original y atractiva, por un autor que va aún mucho más allá que todos sus predecesores

en el intento de emancipar al artista alemán de la influencia italiana. No sólo presupone éste que Durero se haya inspirado directamente en los originales clásicos, sino que querría también convencernos de que trabó contacto con ellos en Augsburgo⁷ en lugar de Bolognia, Padua o Venecia.

Cabría pensar que es una cuestión relativamente secundaria saber si el prototipo del Adán de Durero procede de un dibujo italiano del *Apolo del Belvedere* o bien de un relieve romano de provincias, si la actitud de su Hércules tensando el arco puede haberse inspirado en una obra de Pollaiuolo o en una estatua clásica. Pero todo ello lleva envuelta una cuestión de principio. No se trata tanto de preguntarnos si estas obras de Durero se realizaron bajo la influencia de originales clásicos, como de inquirir si han podido realizarse bajo tal influencia. En otros términos, si a la luz de la situación histórica es posible suponer una influencia directa de la Antigüedad sobre un artista alemán del siglo xv. Con el único objeto de poder pronunciarnos sobre esta cuestión de principio, examinemos de nuevo las cuestiones factuales.

I. El «PATHOS» CLÁSICO. La fuerza expresiva y la belleza del cuerpo humano: éstos eran los dos ideales que el Renacimiento hallaba realizados en el arte clásico. Pero así como el Quattrocento italiano se vio impresionado y estimulado por la «trágica inquietud» de lo antiguo antes de poder apreciar y abandonarse a su «serenidad clásica»⁸, así también el joven Durero quedó cautivado por las escenas patéticas de muerte y de raptos antes de llegar a comprender la belleza del *Apolo del Belvedere*. La muerte de Orfeo y el raptos de Europa, los trabajos de Hércules y una batalla de furiosos monstruos marinos: esta selección de temas claramente indica lo que Durero entendió en principio por *antikische Art*; incluso en Apolo vio, en esta época, no tanto una imagen del reposo triunfante, cuanto una imagen del esfuerzo tenso; y lo representó no en la postura eurítmica del gran dios solar, sino en el movimiento forcejeante sugerido por una célebre estatua clásica de Cupido que trata de tensar el arco de Hércules⁹.

Todas estas obras se basan en modelos italianos, o ya conocidos, o con toda certeza deducibles. Que la *Muerte de Orfeo* (dibujo

L. 159), una composición cuyo motivo central, como ha probado Warburg, se remonta a la época de Pericles¹⁰, deriva de un prototipo de Mantegna, transmitido a través de un grabado de la Italia del Norte e inspirado probablemente por una fuente poética como el *Orfeo* de Poliziano, ha sido demostrado hace ya tiempo¹¹. Que el «Cupido-Apolo» antes mencionado (dibujo L. 456, fig. 65) fuera copiado no de un original clásico, sino de una paráfrasis del Quattrocento, lo muestran claramente ciertas características ajenas al arte clásico, como son la afectada delineación angular de la postura, la flexión amanerada de los dedos, los pliegues y cintas ondeantes del ropaje, las sandalias demasiado elegantes¹². Y que el *Rapto de Europa* representado en la misma hoja deriva de una pintura o de un dibujo italiano resulta todavía más evidente.

Para empezar, la representación de Durero concuerda, en todos sus principales rasgos, con aquellas admirables estrofas de la *Giostra* de Poliziano que hemos citado y analizado en la primera sección de este volumen¹³. Con excepción de los sátiros y de los monstruos marinos (muy comunes durante todo el Renacimiento y que en cuanto personificaciones de *lito* y *mare* apenas requieren explicaciones), los versos de Poliziano contienen todos los rasgos característicos de la representación de Durero: el coro de doncellas llorosas, el ropaje que «ondea y flota hacia atrás», el toro «atento» que vuelve la cabeza¹⁴, y sobre todo, la actitud y el movimiento de la heroína. La actitud de esta Europa encogida y temerosa no podría ser mejor descrita que con las palabras de Poliziano: invocando a sus «dulces compañeras», se apoya con una mano en el lomo del toro mientras que con la otra se agarra a su cuerno, y «sus pies desnudos bajo ella repliega, como temiendo que el mar los moje»¹⁵.

Así, el dibujo de Europa se relaciona con Italia a través de un vínculo literario. Pero debemos presumir también una fuente italiana de carácter figurativo. Cuán más profundo carácter septentrional habría tenido el resultado si Durero hubiera trabajado sólo a partir de una descripción textual nos lo revela su *Gran Fortuna* (grabado B. 77) que, en cuanto al tema, procede también de un poema de Poliziano¹⁶, pero por su aspecto es manifiestamente no italiana. Sin embargo, en el dibujo de Europa, la influencia del Quattrocento resulta evidente asimismo en los aspectos forma-

les: los *putti* soplando en largas trompas¹⁷, los *amoretto* con sus redondas cabecitas¹⁸, las dolientes compañeras que se arrancan los cabellos y alzan los brazos con gritos de horror¹⁹. Son todos ellos motivos típicamente italianos. Y las pequeñas figuras del fondo cuyos hiperbólicos gestos de terror se repiten, dicho sea de paso, en el grabado intitulado «Amymone»²⁰ están inequívocamente imitadas de los modelos de aquellas «ninfas» de pie ligero y escasas ropas que eran casi un requisito en las composiciones supuestamente clásicas del Quattrocento²¹.

En el *Rapto de Europa*, igual que en la *Muerte de Orfeo*, Durero, por tanto, se acercó a lo antiguo a través de lo que puede llamarse una doble mediación: un poeta italiano (quizá Poliziano en los dos casos) había traducido las descripciones de Ovidio a la lengua vernácula (tanto lingüística como emocionalmente) de su propia época²²; y un pintor italiano las había traspuesto en imágenes, recurriendo a todo el aparato de la *mise-en-scène* del Quattrocento: sátiros, nereidas, cupidos, ninfas en fuga, velos al viento y ondulantes cabelleras²³. Sólo al término de esta doble transformación pudo apropiarse Durero el material clásico. Únicamente los elementos paisajísticos (árboles, prados, colinas y edificios) son independientes de los prototipos italianos; y la manera en que se llena el espacio, de uno a otro extremo, con *tätig kleinen Dingen*, es plenamente nórdica²⁴, a pesar del hecho de que muchos de estos «pequeños seres atareados» sean sátiros, sátiras y tritones.

En 1500, seis años después de la *Muerte de Orfeo* y el *Rapto de Europa*, Durero realizó su única pintura de asunto mitológico (fig. 66). En ella se representa a Hércules dando muerte a los pájaros del lago Estinfalo, y puede considerarse como la formulación final de la actitud inicialmente adoptada por Durero frente a la Antigüedad clásica: clasicismo significaba para él en este período desnudez heroica, modelado vigoroso y expresivo de la estructura anatómica, movimiento poderoso, pasión animal. A grandes rasgos, Durero tomó como guía uno de los cuadros pintados por Pollaiuolo sobre la figura de Hércules, concretamente su *Muerte de Neso* de la colección Jarves de New Haven (fig. 67)²⁵. Pero, por curioso que ello pueda parecer, el estilo del modelo italiano se halla más estrechamente limitado por las convenciones y los manierismos del Quattrocento que el de su «derivado» alemán. En la pintura de Du-

tero, la delgadez elegante cede su puesto a la robustez poderosa: una actitud impetuosa aunque poco definida (a medio camino entre una arremetida y una carrera), a una posición de asalto vigorosa e inequívoca. Están tirantes los brazos, una pierna enérgicamente doblada hacia adelante, la otra firmemente plantada en el suelo. A lo que parece, la figura de Pollaiuolo vino sólo a proporcionar un contorno, que Durero llenaría de volumen plástico y de energía funcional, y fue una feliz idea del profesor Max Hauttmann el ir a buscar los antecedentes de esta concepción más noble, más clásica cabría decir, del cuerpo humano en la propia Antigüedad. No obstante, no fue el original clásico, sino la traducción italiana de este original lo que permitió a Durero «mejorar el modelo». Y fue el propio Pollaiuolo (notable coincidencia) quien desempeñó el papel de intermediario.

En 1495 Durero había ejecutado la copia parcial de un dibujo de Pollaiuolo que se ha extraviado, pero que formaba originalmente parte de una serie de la que se han conservado varios fragmentos y que representaba el Rapto de las Sabinas. El dibujo de Durero (L. 347, fig. 68) muestra dos hombres robustos (en realidad, si se prescinde de la diversa posición de los brazos y de la cabeza, se trata del mismo hombre visto de frente y de espaldas), cada uno de los cuales transporta sobre sus hombros a una mujer. Esta figura de Pollaiuolo se basa en un tipo extremadamente popular dentro de la escultura clásica: más intensamente agitada, elaborada según los cánones del primer *pictore anatomista* y, característicamente, trasplantada desde la esfera del «pathos» agonístico a la del «pathos» erótico, la figura del romano enamorado de Pollaiuolo repite, según dos perspectivas distintas, un *Hércules llevando el jabali del Erimanto*, bien conocido por nosotros a través de numerosos relieves²⁶ y estatuas clásicas²⁷. Fue a través de la versión de Pollaiuolo²⁸, y no por contacto directo con un original romano que se ha supuesto estuviera en Augsburgo, donde realmente no estuvo nunca (figs. 69, 70)²⁹, que Durero llegó a familiarizarse con este modelo clásico. Así como recurrió al desnudo de espaldas presente en el dibujo de 1495, destinado a su grabado «*Der Hercules*» (hacia 1500/1501, B. 73), igualmente se sirvió de él, vuelto en sentido inverso, para el Hércules de su pintura de 1500³⁰; y esta doble y casi simultánea reconversión parece indicar que Durero

conocía el significado mitológico original de la figura. En algunos aspectos, el cuadro se ajusta incluso mejor al dibujo que el grabado. Nótese, por ejemplo, la posición de las piernas y algunos pormenores significativos como el escorzo del pie derecho y determinados rasgos fisonómicos de la cara: la marcada depresión por encima de la nariz, fuerte y aguileña; la frente curva y saliente, y las cejas alzadas que producen una impresión de tensión y de esfuerzo.

En una xilografía proyectada, si bien probablemente no ejecutada, por Durero en torno a la misma época (se trata de una ilustración para los *Libri amorum* de Conrad Celtes, publicados en 1502), podemos observar un uso análogo de la otra figura del dibujo de 1495, el desnudo visto de frente. Esta xilografía (il. 13) representa a Apolo en persecución de Dafne y se basa, en líneas generales, en una miniatura atribuida a Liberale da Verona³¹. Pero Durero mejoró este prototipo italiano del mismo modo y en el mismo sentido que en el caso de la pintura de Hércules³², y también en este lugar lo que hizo posible tal mejora fue la copia del *Rapto de las sabinas* de Pollaiuolo. No es nada extraño que el Apolo del grabado, como ya lo había observado Thausing³³, parezca el «Hércules de la pintura al revés».

En todos estos casos, puede decirse que Durero apostó en favor de la Antigüedad clásica y en contra del Quattrocento. Sus modelos italianos presentaban, por un lado, figuras delicadas y gráciles, delimitadas por contornos caligráficos y animadas por un movimiento nervioso, totalmente conformes al gusto dominante del Quattrocento; por el otro, figuras que por su sólida construcción, modelado plástico y energía masiva se aproximaban al estilo de la estatuaria clásica. Durero percibió y recalcó estas cualidades clásicas —en el caso del Hércules hasta el extremo de tomar el partido del Pollaiuolo clasicista frente al Pollaiuolo proto-manierista. Pero esto no debe impedirnos ver que el estilo clásico contrapuesto así por Durero al Quattrocento le había sido hecho accesible por el propio Quattrocento. Si le fue posible al artista alemán volver a traducir el idioma italiano al lenguaje de la Antigüedad, lo debía a aquellos mismos italianos que él «enmendaba». Fue el mismo Quattrocento el que enseñó a Durero cómo superarlo³⁴.



13 Taller de Alberto Durero: *Apolo y Dafne*. Xilografía tomada de Conrad Celtes, *Quatuor Libri Amorum*, Nuremberg, 1502.

II. LA BELLEZA CLÁSICA. El cuadro de Hércules de 1500 señala el climax del esfuerzo de Durero en la búsqueda de un «pathos» heroico; pero aquel mismo año señala también el comienzo de su tentativa por recobrar el otro aspecto de esa «herma doble»³⁵ con que en el Renacimiento se representaba a la Antigüedad; el aspecto apolíneo. Sabemos que fue el veneciano Jacopo de' Barbari quien atrajo la atención de Durero sobre el «problema de la belleza», mostrándole algunos estudios sobre las proporciones humanas; sus grabados le sirvieron de punto de partida para sus propios estudios teóricos. Sin ningún conocimiento sobre Vitrubio, y trabajando según un procedimiento geométrico esencialmente gótico, Durero se limitó primero a las figuras femeninas, utilizando como modelos los desnudos clásicos de Barbari; sólo un poco más tarde extendió sus esfuerzos a las proporciones y posturas de la «perfecta figura masculina».

Estas figuras masculinas marcan un paso más en la aproximación de Durero a la Antigüedad clásica: sus proporciones se fundan en el canon de Vitrubio, que probablemente había conocido a través de alguno de sus amigos humanistas, que le indujo, por un tiempo, a revisar asimismo sus proporciones femeninas³⁶. En cuanto a las actitudes de estas figuras masculinas, su modelo es el *Apolo del Belvedere*, de tal suerte que se alude a toda la serie de desnudos como el «grupo de Apolo»³⁷. Como los atributos originales del *Apolo del Belvedere* (que, descubierto en Roma alrededor de 1496, no pudo ser conocido por Durero más que a través de un dibujo italiano) no pudieron ser identificados en aquella época, Durero lo interpretó primero no como un Apolo «normal» que aboliera el mal con su arco o con su égida, sino como un dios de la salud, identificado como tal por los atributos de la serpiente y del cáliz, al que podía denominarse «Apolo Medicus» o «Esculapio» (dibujo L. 181, nuestra fig. 75). Posteriormente transformó este dios de la salud en la divinidad solar, Sol, majestuosa con sus atributos del cetro y del disco solar (dibujo L. 233, nuestra fig. 76), a la que originalmente trató de representar como una figura aislada en un grabado. Sin embargo, antes de llegar a realizar este proyecto, tuvo conocimiento del grabado de Barbari intitulado *Apolo y Diana*, bajo la influencia del cual convirtió su Sol en un Apolo «normal», colocando a su lado a Diana³⁸. Al final, renunció

a todas estas ideas y puso la figura clásica al servicio de un tema bíblico: el último resultado fue la *Caída del hombre* de 1504 (grabado B. 1, nuestra fig. 80), donde los ejemplos de la perfecta belleza masculina y femenina se yuxtaponen en una sola composición paradigmática.

Así pues, el «grupo de Apolo» de Durero principia con un *Esculapio* o *Apolo Medicus* y finaliza con un *Adán*. Pero no es ello razón suficiente para negar, como lo ha hecho Hauttmann, la influencia del *Apolo del Belvedere* a beneficio de un *Mercurio* romano que, poco antes o poco después de 1500, fue descubierto en Augsburgo y pasó a ser propiedad más tarde del famoso humanista Conrad Peutinger (fig. 71)³⁹.

La cuestión de si fue el «*Mercurio de Augsburgo*» (actualmente en el Museo Maximiliano de Augsburgo) o el *Apolo del Belvedere* el prototipo del «ideal masculino» de Durero no puede resolverse simplemente con una comparación con el *Adán* de la *Caída del hombre*, que, recordémoslo, señala el final del proceso evolutivo, y que, como ha sido observado por Wölfflin⁴⁰, funde la postura de las precedentes figuras de Durero con la del *Apolo de Barbari*⁴¹. Debemos más bien partir del principio, esto es, o del «Sol» del dibujo L. 233, o mejor aún, del «*Esculapio*» o del «*Apolo Medicus*» del dibujo L. 181, que tenemos buenas razones para considerar como el primer elemento de toda la serie. Debemos confrontar este dibujo por un lado con el *Mercurio de Augsburgo*, por otro con el *Apolo del Belvedere*; y para examinar esta segunda escultura, debemos consultar, en lugar de una fotografía moderna, una reproducción antigua que haya podido llamar la atención de Durero, y no, naturalmente, una vista de perfil como la que aparece en el *Codex Escorialensis* (folio 53)⁴², sino una de frente igual que la del folio 64 del mismo manuscrito (fig. 77)⁴³.

De tal confrontación se deduce evidentemente que las figuras de Durero anteriores al *Adán*, ya sea que consideremos el «*Esculapio*» o el *Sol*, se hallan tan próximas al *Apolo del Belvedere* como se diferencian del *Mercurio de Augsburgo*. Con el *Apolo del Belvedere* tienen en común sobre todo el característico equilibrio de los brazos —el izquierdo levantado armonizando con el derecho descendido; luego, la rotación de la cabeza en dirección a la

pierna libre; finalmente, y sobre todo, la posición, que más bien evoca una graciosa andadura que una postura estática⁴⁴. (A este respecto, el movimiento de las figuras de Durero guarda una mayor semejanza con el dibujo del *Escorialensis* que con la estatua original.) No cabría objetar que Durero haya podido tomar prestada esta posición de cualquier otra figura clásica en actitud de *contrapposto*; por extraño que ello pueda parecer, el *Apolo del Belvedere* es casi único en su género y no puede ser reemplazado, por así decirlo, «según convenga», y ni mucho menos por el *Mercurio de Augsburgo*. En esta obra, más bien mediocre, ambos brazos están caídos; la cabeza se vuelve del lado de la pierna que sirve de apoyo más bien que del lado de la que se halla libre; y en lugar de una postura dinámica, con las piernas estiradas, nos encontramos con una apática posición de descanso, con la pierna libre que apenas se mueve hacia el lado y casi nada hacia atrás. Los muslos, que divergen acentuadamente en las figuras de Durero igual que en el *Apolo del Belvedere*, son casi paralelos; los pies, que forman ángulos casi idénticos respecto al plano frontal, no presentan una apreciable diferencia en cuanto a su posición relativa en el suelo. Es imposible que Durero interpretara el *Mercurio de Augsburgo* de tal modo que los desacuerdos se localizaran precisamente en aquellos puntos característicos en que concuerda con el *Apolo del Belvedere*.

En algunos aspectos, hay que convenir que el *Sol* y el «*Esculapio*» de Durero difieren del *Apolo* del dibujo del *Escorialensis*: en la estricta frontalidad del torso, en el procedimiento de indicar los músculos, en el escorzo de los pies, y en una cierta «deceleración» del movimiento rítmico (así, por ejemplo, el perfil derecho presenta un rígido desarrollo vertical, en lugar de una ondulación en curvas suaves). Estas diferencias (que por otra parte subsisten asimismo respecto al *Mercurio de Augsburgo*) no son inexplicables. La frontalidad del torso es un efecto necesario del esquema geométrico de construcción empleado por Durero para todas las figuras de que se trata⁴⁵; las otras diferencias pueden atribuirse, creo yo, a la influencia suplementaria de un grabado del que sabemos que en esa época era accesible a Durero, y del cual se sirvió éste: la *Bacanal del tonel* (B. 19, nuestra fig. 79). Este grabado muestra, en el margen izquierdo, la figura de una ba-

cante que sostiene con la mano derecha una cornucopia y con la izquierda pretende alcanzar un racimo de uvas. La impresión de esta figura parece haberse fundido, en la imaginación de Durero, con la del *Apolo del Belvedere*. Del mismo modo que juzgó necesario perfeccionar el modelo italiano de su cuadro de Hércules y de su grabado de Apolo y Dafne⁴⁶ sobre la base de *El rapto de las sabinas* de Pollaiuolo, así también sintió la necesidad de mejorar su copia italiana del *Apolo del Belvedere* inspirándose en el espléndido desnudo de Mantegna (el cual, a su vez, refleja la influencia de la estatuaria clásica)⁴⁷. Dado que en las reproducciones «arqueológicas» de los monumentos clásicos no se prestaba mucha atención entonces a los pormenores anatómicos, cualquier copia del *Apolo del Belvedere* no proporcionaba otra cosa que un «esquema» que debía completarse acudiendo a otras fuentes. Para determinados pormenores anatómicos, como la articulación de las rodillas, el tratamiento de los contornos y, particularmente, el dibujo de los pies, Durero tomó como punto de referencia el grabado de Mantegna, que, al igual que su pareja, la *Bacanal con Sileno*⁴⁸, debió de llegar a su conocimiento ya en 1494 o en 1495, y que tuvo bien presente justamente cuando se hallaba trabajando en el «grupo de Apolo». Así, por ejemplo, utilizó la cornucopia de la bacante en tres ocasiones diferentes: en el *ex libris* de Pirckheimer (xilografía B. app. 52), en la página de dedicatoria de los *Libri amorum*⁴⁹, y en uno de los estudios sobre las proporciones femeninas⁵⁰ (esto es, en obras producidas alrededor de 1500, una de las cuales se halla particularmente próxima a los dibujos más antiguos del «grupo de Apolo», tanto por el asunto como por la época)⁵¹.

Sin embargo, si la primera tentativa de Durero por racionalizar las proporciones y la postura del «perfecto varón» se basa en una reproducción del *Apolo del Belvedere*, ¿por qué no aparece como un Apolo «normal»? Por paradójico que esto pueda parecer, la respuesta es la siguiente: precisamente porque se basa en una copia del *Apolo del Belvedere*. Por faltarle al original las dos manos y por resultar irreconocible el carcaj en cualquier reproducción frontal⁵², el *Apolo del Belvedere*, tal como pudieron conocerlo Durero y sus consejeros humanistas, se caracterizaba por un solo atributo: la serpiente bien visible que se desliza hacia

la cima del tronco de árbol detrás de él. Y nadie podría censurar a Durero ni a sus amigos por haber interpretado erróneamente esta serpiente (como hoy sabemos, se trata de la pitón de Apolo, añadida por los copistas antiguos)⁵³ como el conocido símbolo de la salud, perteneciente con igual derecho al «Apolo Medicus» y a Esculapio⁵⁴.

Así, también la iconografía de las primeras figuras «ideales» de Durero parece testimoniar en favor, no en contra, de su derivación del *Apolo del Belvedere*⁵⁵. Durero no salió al encuentro de lo antiguo; fue lo antiguo quien vino a encontrarle, a través de un intermediario italiano⁵⁶.

III. LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA Y LA EDAD MEDIA: «Helios Pantokrator» y «Sol Iustitiae». La situación particular de Durero respecto a la Antigüedad clásica se clarifica notablemente cuando consideramos sus representaciones del dios Sol como planeta. Incluso antes de que se propusiera representarlo en cuanto miembro del panteón pagano, resplandeciente de belleza apolínea (fig. 76), lo había retratado en un grabado de hacia 1498 (B. 79, nuestra fig. 82), en el que se da expresión a la fe cristiana en la redención y el juicio. Y en tanto que la imagen pagana, clásica por la forma como por el contenido, se basa en una copia del Quattrocento del *Apolo del Belvedere* que al parecer adquirió Durero en Nuremberg, la imagen cristiana, del todo medieval en cualquiera de sus aspectos, refleja la influencia de una escultura gótica que atrajo su atención en Venecia. Así pues, de Italia, donde tantos originales griegos y romanos tenía a su alcance, trajo curiosamente Durero la inspiración de una obra medieval; en Alemania, donde sólo disponía de reproducciones renacentistas de los modelos clásicos, profundizó en el significado de lo antiguo y produjo una obra impregnada de auténtico sentimiento clásico.

El dios solar, Helios o Sol, como distinto de Apolo, no había desempeñado un papel demasiado relevante en la religión griega de la época de Pericles o de Platón. No obstante, en el período helenístico, bajo la influencia de Asia y de Egipto, alcanzó un enorme prestigio. Las artes le tributaron homenaje a través de maravillosos templos y de incontables imágenes, y se le dirigieron

fervorosas plegarias: *Ἡλιε Παντοκράτορ, κόσμου πνεῦμα, κόσμου δόναμις, κόσμου φῶς* (Sol omnipotente, alma del mundo, poder del mundo, luz del mundo)⁵⁷. Fue la natural conclusión de una evolución mantenida durante siglos el acto de la proclamación de Aureliano, al decretar que el «Sol Invicto» (*Ἡλιος ἀνείκητος*, «Sol invictus») sería la divinidad suprema del Imperio de Roma⁵⁸.

Es en esta interpretación que el dios solar, asociado a Diana, aparece en el dibujo de Durero L. 233 (fig. 76): orgullosamente erguido, noblemente proporcionado, bellamente equilibrado, dignificado por el cetro, un verdadero «pantokrator». Este dios solar es perfectamente clásico incluso en la iconografía; de hecho, es en sus aspectos iconográficos —y únicamente en sus aspectos iconográficos— que el dibujo de Durero parece reflejar una influencia directa de lo antiguo. Como ya hemos visto, no debía de ser cosa obvia para él interpretar el *Apolo del Belvedere* como una divinidad solar; ni siquiera, sin contar con una adecuada preparación, hubiera podido discernir entre el cetro de finales de la Edad Media y el cetro clásico (*σκῆπτρον*), que es por definición una «vara» más bien que el complejo objeto que portaban los gobernantes de la época de Durero. Yo quisiera adelantar la hipótesis de que tanto la idea general de representar el *Apolo del Belvedere* como un Helios Pantokrator, como la concepción peculiar del cetro como una vara larga y derecha, coronada por una especie de granada, le fueron sugeridas a Durero por monedas antiguas⁵⁹. En las monedas de la época imperial el dios solar aparece en innumerables variantes: en forma de busto, como conductor «in quadriga», a manera de estatua destinada al culto. Donde se le designa expresamente como *Sol invictus*, alza la mano derecha en solemne bendición⁶⁰, mientras que con la izquierda sostiene el orbe, el látigo o el rayo⁶¹; y en las monedas del Asia Menor, sobre todo en las de Frigia y de Capadocia, lleva, además, un cetro coronado por una esfera o un fruto. Cuando Durero, abandonada la versión del «Esculapio» o «Apolo Medicus», solicitó consejo a sus amigos eruditos sobre otra posible interpretación, éstos fácilmente pudieron haberle indicado una moneda de este género; aún cuatro siglos más tarde, un gran erudito alemán, Hermann Usener, comentaba el estrecho parentesco existente entre las representaciones del *Sol invictus* y el *Apolo del Belvedere*. Reproduzco aquí una moneda

de la ciudad de Aizani (fig. 78)⁶², que corresponde en todo al dibujo de Durero, excepto en el hecho de que éste, siguiendo la tradición medieval⁶³, ha substituido el globo solar por un disco solar: la actitud imperial de la antigua imagen no podía ser ya comprendida⁶⁴.

La experiencia religiosa de la Antigüedad tardía estaba tan íntimamente vinculada al misticismo astral, y tan profundamente impregnada de la fe en la omnipotencia del dios solar, que ninguna nueva idea religiosa hubiera podido difundirse de no revestirse desde un principio de connotaciones solares (como fue el caso del culto de Mitra) o bien sin adquirirlas *ex post facto* (como sucedió con el cristianismo). Cristo había de triunfar sobre Mitra; pero pudo hacerlo sólo después que (o mejor, porque) su culto se hubiera asimilado algunos de los rasgos vitales del culto solar, desde la fecha de su nacimiento (25 de diciembre)⁶⁵ hasta la tempestad que lo levanta al cielo (en el Apocalipsis)⁶⁶. La Iglesia misma sancionó esta unión entre Cristo y el sol desde el principio; pero al hacerlo así, contrapuso, y en definitiva substituyó, al dios solar cosmológico por un dios solar de naturaleza moral⁶⁷: el *Sol invictus* se convirtió en un *Sol Iustitiae*, el Sol Invicto en un Sol de Justicia⁶⁸.

Esta substitución no fue difícil de realizar. En primer lugar, ya el paganismo se había esforzado por espiritualizar el sol físico en «Helios inteligible»⁶⁹; en segundo lugar, el dios solar había recibido de antiguo la cualidad de «juez»⁷⁰; finalmente, y esto es lo más importante, esta ecuación de «sol» y «justicia» podía ser confirmada con un versículo del profeta Malaquías: «Et orietur vobis timentibus nomen meum Sol Iustitiae» («Pero para vosotros, los que teméis mi Nombre, brillará el sol de justicia...») Hoy tendemos a interpretar una frase como ésta metafóricamente; en otros tiempos tenía un significado perfectamente literal. El «sol de justicia» representaba no tanto la idea impersonal de la justicia cuanto un dios-sol personal (o demonio solar) en su calidad de juez⁷¹. San Agustín tuvo que combatir vigorosamente contra la tendencia a llevar la identificación entre Cristo y el Sol hasta un extremo en que hubiera significado la vuelta al paganismo⁷². Pero estas implicaciones propiamente paganas de la fórmula *Sol Iustitiae* la dotaban de un irresistible impacto emocional; a partir del siglo III se convirtió en una de las metáforas más difundidas y eficaces de la oratoria

eclesiástica⁷³; desempeñó un importante papel en cánticos y sermones⁷⁴ y todavía hoy conserva su lugar en la liturgia⁷⁵. Para los primeros seguidores del cristianismo, era una «invocación triunfal» que los «llevaba a un éxtasis casi delirante»⁷⁶.

Lo mismo que el concepto cristiano del *Sol Iustitiae* (cristiano aun cuando procediera de la astrología babilónica, de la mitología grecorromana y de las profecías hebreas) rivalizó con el concepto pagano del *Sol invictus* en el espíritu de la Antigüedad tardía, así también estos dos conceptos compitieron en la imaginación de Durero. Sin embargo, mientras que en la época paleocristiana el Sol bíblico había reemplazado al pagano, el Renacimiento devolvió al Sol pagano su hegemonía sobre el bíblico, hasta el momento en que se cumplió la fusión última entre ambas ideas: lo que sucedió cuando Durero, después de haber transformado el dios solar apolíneo en Adán, lo convirtió en el Cristo resucitado en varias estampas (por ejemplo, la xilografía B. 45, nuestra fig. 81), y permitió que la analogía entre el Redentor y «Febo» quedara recalcada en una poesía impresa en el reverso de uno de estos grabados⁷⁷.

El grabado B. 79 (nuestra fig. 82) suele ser mencionado como «El Juez» o «La Justicia»⁷⁸. «La Justicia», no obstante, solía representarse como una mujer, en algunos casos provista de alas; ¿y cómo explicar el león, la aureola de fuego y las tres llamas que brotan de los ojos del «Juez»?

Todas estas preguntas hallan respuesta apenas se advierte que el asunto del grabado de Durero es el *Sol Iustitiae*, concebido, es cierto, como el vengador apocalíptico, más bien que como el juez clemente, y que precisamente por esta razón atrajo tan intensamente al espíritu dominante a finales del siglo xv. Podemos incluso nombrar la fuente literaria a través de la cual llegó esta interpretación hasta Durero: el *Repertorium morale* de Petrus Berchorius (Pierre Bersuire), cuyo «Ovidio moralizado» hemos ya citado en otras dos ocasiones. Tras una prolija ilustración acerca de la identidad, en esta época familiar, entre Cristo y el sol, este diccionario teológico, una de las obras más populares de finales de la Edad Media, ofrece una descripción del *Sol Iustitiae* que bien podría ser una paráfrasis literal del grabado de Durero, de no ser más de un siglo y medio más antigua. Es más que probable que

Durero haya tenido conocimiento de esta descripción por cuanto que el *Repertorium* de Berchorius había sido impreso por su propio padrino, Anton Koberger, en 1489, y apareció en una segunda edición de 1499, exactamente en la misma época del grabado. Este es el texto: «Por demás, digo yo de este sol [es decir, el «Sol de la Justicia»] que se inflamará cuando ejerza su poder supremo, esto es, cuando tome asiento en juicio, cuando ha de mostrarse rígido y severo... porque estará entonces todo encendido y sangrante de justicia y de rigor. En efecto, el sol, cuando se halla en el medio de su órbita, esto es, en el mediodía, es ardientísimo; así Cristo cuando aparezca en medio del cielo y de la tierra, esto es, en el Juicio [se advertirá la coincidencia de la noción astrológica *medium coeli* con la teológica *medium coeli et terrae*, ¡que se presume sea la sede del Juez!...] En verano, cuando está en el León, el sol agosta con su calor las yerbas que florecieron en la primavera. Así Cristo, en aquel ardor del Juicio, se aparecerá como un hombre fiero y leonino; abrasará a los pecadores y destruirá la prosperidad que en la tierra habían disfrutado los hombres».⁷⁹

Estas palabras nos revelan cómo la imaginación de finales de la Edad Media, atormentada por visiones apocalípticas, y al propio tiempo impregnada de las nociones introducidas por el creciente influjo de la astrología árabe y helenística, vino a revitalizar con aterradora intensidad la antigua imagen del *Sol Iustitiae*. Ese sol, que la era paleocristiana había sido aún capaz de imaginar como de una belleza apolínea, asumió los poderes de un demonio planetario adquiriendo al propio tiempo la majestad del Juez supremo: era concebido como el *judex in iudicio*, pero también como el *sol in leone* (la «mansión» zodiacal en la que el sol «llega al grado máximo de su poderío»), «ardiente e inflamado» como el astro resplandeciente, y «sangrante y severo» como el apocalíptico dios de la venganza.

Sólo la genialidad de un Durero podía traducir en imagen este concepto. Pudo hacerlo porque, como en el caso del *Apocalipsis* y de la *Oración en el huerto*⁸⁰, tuvo el valor de mantenerse fiel a la letra dentro del marco de un estilo que aspiraba a lo sublime. Representó el *inflammatus* del texto de Berchorius con las mismas llamas tangibles que había utilizado para ilustrar la expresión bibli-

ca «y sus ojos como llamas de fuego»⁸¹. Interpretó la localización astronómica *quando est in leone* como si denotara una figura sentada sobre un león como sobre un trono; y para caracterizar el Cristo-Sol como un *homo ferus ac leoninus*, lo transformó, para emplear su misma expresión, en el «hombre leonino»⁸²; le prestó, en fin, un aire a la vez feroz y temible que comunica a su rostro un extraño parecido con la fisonomía afligida del animal, que a su vez tiene algo de antropomórfico. «*Sol iustitiae*», esto es, «Cristo como Dios-Sol y Supremo Juez», parecería entonces el título más adecuado a los atributos iconográficos, y a la indole emotiva del grabado de Durero. ¿Qué mayor tributo podemos rendir al vigor expresivo de esta pequeña estampa que el de identificar su contenido con un concepto que funde la grandeza del juez apocalíptico y el poderío de la fuerza suprema de la naturaleza?

Considerando el grabado desde un punto de vista puramente histórico-artístico, podemos hacer derivar su iconografía, por un lado, de la tradicional representación medieval del «juez» que, según la costumbre prescrita, administra la justicia sentado y con las piernas cruzadas⁸³; y por otro, como ya hemos sugerido, de una escultura con la que el artista se había familiarizado en Italia (fig. 83). Normalmente, en el arte occidental, las divinidades planetarias se representan de pie, entronizadas, a caballo o conduciendo un carro⁸⁴, pero no, como ocurre aquí, sentadas sobre sus respectivos signos. Este tipo era característico del Oriente islámico⁸⁵ y únicamente pudo arraigar en Europa ahí donde las influencias orientales eran tan poderosas como en Venecia. Allí, justamente en el ángulo de la Piazzetta y la Riva degli Schiavoni, dos de los capiteles del Palacio Ducal muestran los siete planetas de manera que, de ser posible, estén sentados sobre su signo zodiacal: Venus sobre el Toro, Marte sobre el Carnero y el Sol sobre el León⁸⁶. No tenemos ningún motivo para dudar de que Durero recordara esta obra aislada⁸⁷, aunque conspicua, cuando realizó su estampa, que concuerda con el capitel veneciano no sólo en líneas generales, sino también en determinados pormenores como la actitud del león «passant guardant», la aureola flameante que rodea la cabeza del dios solar y el brazo izquierdo levantado que en el grabado aparece como derecho⁸⁸.

No supone amenguar la grandeza de Durero el hacer derivar una de sus invenciones más impresionantes de fuentes precedentes, tanto respecto al asunto, cuanto en relación con los motivos de la composición. Sólo Durero, y sólo el Durero del *Apocalipsis*, podía revestir de un contenido tan intenso una figura singular, aunque relativamente insignificante, y a la inversa, encarnar en forma visible una idea tan elevada como abstracta⁸⁹.

IV. LA CUESTIÓN FUNDAMENTAL. En una de aquellas invectivas irónicas que de vez en cuando lanzaba Goethe contra los realistas románticos que menospreciaban lo antiguo, se expresó de la siguiente manera: «Die Antike gehört zur Natur, und zwar, wenn sie anspricht, zur natürlichen Natur; und diese edle Natur sollen wir nicht studieren, aber die gemeine?»⁹⁰ («El arte clásico es parte de la naturaleza, e incluso, cuando nos conmueve, de la naturaleza natural. ¿Sólo habríamos de estudiar nosotros la naturaleza vulgar en lugar de esta naturaleza noble?»)

Mediante esta peculiar terminología, que es casi intraducible, Goethe substituye la noción de «idealismo», normalmente aplicada al arte clásico, por un concepto especial de la «naturalidad». Existe, quiere él decir, una distinción entre la naturaleza «vulgar» (que puede ser descrita como «naturaleza en bruto») y la naturaleza «noble». Esta última, sin embargo, sólo difiere de la primera por un mayor grado de pureza, y por así decirlo, de inteligibilidad, pero no en esencia. Por el contrario, es una naturaleza más «natural», y al rechazar la naturaleza «vulgar» en beneficio de la «noble», el arte clásico, según Goethe, lejos de repudiar la naturaleza, revela sus más íntimas intenciones.

En esta nueva formulación de la doctrina académica del *beau idéal* (que viene a resolver la antítesis convencional de «naturalismo» e «idealismo» en un desdoblamiento del naturalismo, «noble» y «vulgar»)⁹¹, Goethe utiliza evidentemente los términos «naturaleza» y «natural» en lo que se llama una acepción «preñada» [*pregnant*] («naturaleza» y «natural» en contraposición a «realidad» y «real»)⁹². En esto parece haber seguido la conocida definición de Kant: «Natur ist das Dasein der Dinge, sofern es nach allgemeinen Gesetzen bestimmt ist» («La naturaleza es la existencia de las cosas en la medi-

da en que está determinada según leyes universales»⁹³. Y si procuramos limitar nuestra concepción del arte clásico a aquellas de sus manifestaciones que acostumbramos a considerar como «clásicas» en el sentido más restringido del término (a grandes rasgos, las que van del templo de Olimpia y del Partenón al Mausoleo y al altar de Pérgamo, y todo cuanto de ellas depende), podremos comprender bastante bien (y hasta un cierto punto aceptar) la idea que Goethe quería expresar.

Así como el mundo de los físicos o de los entomólogos comprende la suma total de los hechos o especímenes individuales, cada uno de los cuales sólo es tenido en cuenta en la medida en que ejemplifica una ley o una clase, así también el mundo del artista clásico comprende la suma total de los tipos, cada uno de los cuales representa un determinado número de casos individuales⁹⁴ —lo «particular» reducido a lo «universal», no por una abstracción discursiva, sino por una síntesis intuitiva⁹⁵.

Esta *typenprägende Kraft* (facultad para crear tipos) del arte clásico (que pudo proporcionar prototipos incluso para la representación del hombre-dios Cristo, por cuanto había investido todos los asuntos posibles con formas universalmente válidas y a la vez saturadas de realidad) se manifiesta en todos los medios artísticos. Lo mismo que el sistema de la arquitectura griega presta una expresión ejemplar a las propiedades y funciones de la materia inanimada, así también el sistema de la escultura y de la pintura griegas define formas típicas del carácter y del comportamiento de los seres vivientes, en especial del hombre. Y no únicamente la estructura y el movimiento del cuerpo humano, sino igualmente las emociones activas y pasivas del alma humana fueron sublimadas, de acuerdo con los preceptos de la «simetría» y de la «armonía», en la noble prestancia y en la furia combativa, en la partida dulcemente triste y en el abandono de la danza, en la serenidad olímpica y en la acción heroica, en la pena y en la alegría, en el temor y en el éxtasis, en el amor y en el odio. Todos estos estados emocionales fueron reducidos, para emplear una expresión predilecta de Aby Warburg, a «*pathos formulae*» que habrían de conservar su validez durante muchos siglos, y que nos parecen «naturales» justamente porque están «idealizadas» en comparación con la realidad, esto es, porque un gran número de observaciones particulares

se condensaron y sublimaron en una experiencia universal.

El haber captado y ordenado así la multitud de los fenómenos seguirá siendo la gloria eterna del arte clásico; al mismo tiempo, sin embargo, constituyó su límite infranqueable. La tipificación implica necesariamente la moderación; pues ahí donde lo individual sólo es aceptado en la medida en que corresponde a esas «leyes generales» que, según Kant y Goethe, definen lo «natural», no queda sitio para los extremos. De Aristóteles a Galeno, Luciano y Cicerón, la estética clásica insiste en la armonía (*συμμετρία*, *ἄρμονία*) y en el justo medio (*τὸ μέσον*); y cualquier período que ha aspirado a liberarse de la medida ha sido indiferente o bien hostil a lo antiguo. La arquitectura griega fue incapaz de evocar una visión del espacio preternatural (ya fuese preternatural en el sentido de una suspensión ingravida, como en las iglesias bizantinas, o en el verticalismo gótico) en lugar de expresar el equilibrio orgánico entre fuerzas naturales; y las fórmulas griegas para la representación de la figura humana tuvieron que rechazarse allí donde se pretendía alcanzar la rigidez hierática o el movimiento sin freno. Pues al igual que la «belleza» clásica es reposo atemperado por el movimiento, así el «*pathos*» clásico es movimiento atemperado por el reposo, por lo cual en el arte clásico tanto la acción como la quietud aparecen sometidas a un solo e idéntico principio, antes desconocido: el *contrapposto*. Tenía Nietzsche razón cuando afirmaba que el alma griega, lejos de ser toda «*edle Einfalt und stille Grösse*» («noble simplicidad y tranquila grandeza»), se halla dominada por un conflicto entre lo «dionisiaco» y lo «apolíneo». Pero en el arte griego estos dos principios no son opuestos, ni siquiera disociables: están unidos «por un milagro de la voluntad helénica». En él no hay belleza sin movimiento, ni «*pathos*» sin moderación; lo «apolíneo», podría decirse, es «dionisiaco» *in potentia*, en tanto que lo «dionisiaco» es «apolíneo» *in actu*.

Queda expuesta así la razón de que el Renacimiento alemán no se hallara capacitado para absorber directamente el arte clásico: no tanto porque no hubiera los suficientes monumentos clásicos sobre su suelo, como porque lo antiguo no había sido hasta entonces un «objeto de experiencia estética posible» según la perspectiva del siglo xv nórdico. Efectivamente, cuando la tradición internacio-

nal de la Edad Media hubo perdido toda su fuerza y las tendencias nacionales se afirmaron con mayor libertad, en el Norte se había desarrollado una actitud tan diametralmente opuesta a la del arte clásico que todo contacto directo se hizo imposible.

Que el «arte clásico en sentido restringido» tienda hacia lo típico puede explicarse, dejando aparte cualquier otra consideración, por el hecho de que es fundamentalmente plástico, o sea, que su visión se limita a los cuerpos tangibles que, si no están combinados en grupos continuos, ostentan un aislamiento y una autosuficiencia perfectos. Consecuentemente, ese principio de coordinación o de unificación, en que se basa toda producción artística, debe operar en el interior de los mismos cuerpos plásticos. Aislada del entorno, cada figura debe contener en sí misma la unidad y la multiplicidad simultáneamente, y esto sólo es posible si ejemplifica o tipifica un gran número de casos individuales.

En cambio, el arte nórdico del siglo xv es particularista y pictórico. Observando los fenómenos luminosos producidos por la interacción de cuerpos tangibles y limitados con el espacio intangible e ilimitado, trata de fundir ambos en un *quantum continuum* homogéneo⁹⁶, e intenta producir (preferentemente en el ámbito de la pintura y de las artes gráficas, aunque también, con un cierto *tour de force*, en los de la escultura y la arquitectura) imágenes pictóricas ligadas entre sí por la unidad de un «punto de vista» subjetivo y de un «talante» igualmente subjetivo⁹⁷. Mientras que el arte clásico, aislando los objetos particulares del espacio universal, podía obtener la unidad en la multiplicidad sólo a condición de revestir cada uno de ellos de una significación representativa o típica, el arte nórdico del siglo xv, incorporando los objetos particulares al espacio universal, y asegurándose así una multiplicidad *a priori*, podía aceptarlos en cuanto particulares: no era necesario considerar el caso individual como *pars pro toto* cuando disfrutaba de la categoría de *pars in toto*.

Este espíritu subjetivo y particularista del arte nórdico del siglo xv (que Durero caracterizó en su conocida observación de que todo artista alemán requiere «un nuevo modelo, de un género nunca visto antes»)⁹⁸ podía operar en dos dominios, ambos exteriores a la naturaleza «natural» o «noble» de Goethe y, por esto mismo, complementarios uno de otro: el dominio de lo *realista* y el

de lo *fantástico*; el dominio del retrato intimista, de la pintura de género, de la naturaleza muerta y del paisaje, por un lado, y el de lo visionario y lo fantasmagórico por el otro. El mundo de la mera realidad, accesible a la percepción sensible subjetiva, se encuentra, por así decirlo, del lado de acá de la naturaleza «natural»; el mundo de lo visionario y de lo fantasmagórico, creado por una imaginación igualmente subjetiva, se sitúa del lado de allá de la naturaleza «natural». Nada extraño resulta que Durero produjera, al mismo tiempo, el *Apocalipsis* y grabados de género como la *Pareja rústica* o el *Cocinero y su mujer*⁹⁹; y un cotejo entre un diablo de Grünewald y la *Medusa Rondanini* nos demuestra con toda claridad que el arte clásico transmitía la belleza (o para utilizar otra expresión, la «naturalidad») incluso a lo demoníaco.

Así pues, aun si Alemania y los Países Bajos hubieran quedado inundados de originales clásicos, los artistas alemanes o neerlandeses no habrían sabido qué hacer con ellos: los habrían menospreciado o condenado, del mismo modo que el Renacimiento italiano desdeñaba o repudiaba los monumentos bizantinos y góticos. Es bien cierto que desde el siglo xv en adelante incluso las gentes nórdicas se consagraron también, a través de un esfuerzo concertado, al redescubrimiento de la Antigüedad clásica, y que el siglo xvi fue un período humanístico en Francia, Alemania y los Países Bajos, del mismo modo que lo fue en Italia. Los humanistas alemanes penetraron profundamente en la historia y en la mitología antiguas, escribieron utilizando un latín clásico y un griego correcto¹⁰⁰, tradujeron sus nombres de familia al griego y al latín¹⁰¹, y asiduamente recopilaban los vestigios materiales de lo que característicamente se denominaba la *Sacrosancta Vetustas*. No obstante, el objeto de todo este fervor no era tanto la forma clásica como los temas propiamente clásicos.

En el Norte, el *rinascimento dell'antichità* fue, al principio, esencialmente una cuestión literaria y arqueológica. Los artistas, hasta Durero, permanecieron completamente al margen; y los exponentes originales del movimiento, los eruditos, por lo que parece no supieron, o no quisieron, apreciar ni aun considerar los monumentos clásicos desde un punto de vista estético. Incluso entre los más cultivados y sensibles humanistas nórdicos, la falta de interés por los aspectos artísticos de la «sacrosanta Anti-

güedad» resulta verdaderamente sorprendente. Peutinger fue probablemente el mayor coleccionista y arqueólogo alemán de su época, pero lo que en realidad le interesaba era la epigrafía, la iconografía, la mitología y la historia cultural de la Antigüedad clásica. Sabemos que el mejor amigo de Durero, Willibald Pirckheimer, era propietario de una importante colección de monedas griegas y romanas, pero tan sólo se sirvió de ellas para un tratado sobre el poder adquisitivo de la moneda romana en comparación con la de Nuremberg.¹⁰² Entre los borradores de prefacios que Durero solicitó de sus amigos humanistas (que afortunadamente nunca utilizó), hallamos las acostumbradas referencias a los grandes artistas de la Antigüedad cuyos nombres eran conocidos a través de Plinio, pero ni una sola palabra sobre el valor artístico, ni siquiera pedagógico, de los monumentos conservados.¹⁰³

El descubrimiento de ese *Mercurio de Augsburgo* que tan gran espacio ocupa en este ensayo interesó hasta tal punto a Peutinger (quien llegó incluso a adquirir el objeto), que le dedicó una relación de gran número de páginas. Comparemos el principio de esta relación con un pasaje de la carta en que un italiano, Luigi Lotti, describe un acontecimiento similar: el hallazgo de lo que parece haber sido una pequeña réplica del grupo del Laocoonte en el año 1488. En su informe escribe Peutinger: «Conrad Mörlin, abate, tuvo noticia de un bloque de piedra extraído por los obreros de aquel terreno, y el cual tenía esculpida una imagen de Mercurio, sin inscripción. [El dios], con la cabeza alada y coronada por una diadema circular, tenía los pies alados y estaba todo desnudo, descontando el hecho de que un manto le colgaba del lado izquierdo; aquí también [es decir, a su izquierda] había un gallo erigido, que le miraba, y del otro lado yacía un buey, o toro, sobre cuya cabeza extendía Mercurio con la mano derecha su bolsa. Con la izquierda sostenía el caduceo [adornado de] culebras o serpientes, que en la parte superior se doblaban en círculo, en el medio se hallaban en cambio anudadas al caduceo, y finalmente tenían las colas vueltas hacia la empuñadura del caduceo».¹⁰⁴ Luigi Lotti escribe lo siguiente: «Ha encontrado tres bellos sátiros pequeños en un reducido pedestal de mármol, los tres aprisionados en los anillos de una gran serpiente. En mi opinión, son de una gran belleza, de suerte que uno se imagina oír sus voces; parece que respiren, griten de

dolor y se defiendan con admirables gestos; el del centro parece como si se le viera caer a tierra y expirar».¹⁰⁵

La diferencia entre ambos textos es sorprendente. El italiano muestra una acentuada indiferencia respecto al asunto y a los pormenores históricos; en contraste, tanto más aguda es su sensibilidad hacia la calidad artística («en mi opinión, son de una gran belleza») y hacia los valores emotivos, particularmente en la expresión tan viva del sufrimiento físico.¹⁰⁶ El autor alemán se concentra sobre los problemas puramente arqueológicos; se contenta con establecer que la figura esculpida representa a Mercurio, correctamente provisto de alas en la cabeza y en los pies, de la bolsa y del caduceo, y acompañado de los animales a él consagrados (aunque el «buey o toro» sea en realidad una cabra). La primera cuestión que se plantea se refiere a la presencia de una inscripción, y la parte más pormenorizada de su descripción está dedicada al caduceo. Posteriormente, la relación se alarga en una interminable discusión sobre la significación simbólica de los atributos y sobre la genealogía del dios. A éste se le hace descender del egipcio Thot y finalmente se le pone en relación con el Wotan germánico (llamado aquí «Godan», argumentando el autor que el término del antiguo alemán para «Dios» era éste).

Tal pasaje es característico de la reacción inicial del Norte frente a lo antiguo. Una obra de arte clásica se considera enormemente importante para el erudito en todos sus aspectos, pero no se concibe como un objeto de belleza. Y no podía ser experimentada en este sentido por cuanto que la *Kunstwollen* del Norte no tenía ningún punto de contacto con la de la Antigüedad clásica. El cuaderno de bocetos de Jacopo Bellini, el *Codex Escorialensis*, la *Crónica ilustrada florentina*, los grabados de Nicoletto da Modena, Marcantonio Raimondi y Marco Dente da Ravenna no tienen otro paralelo en Alemania que las compilaciones arqueológicas de Hartmann Schedel y Huttich, y las *Inscriptiones* de Peutinger y Petrus Apianus. Así, en las xilografías que ilustraban las obras de este género¹⁰⁷ prevalecía un espíritu puramente arqueológico, incluso si las ilustraciones se realizaban con el propósito deliberado de «reproducir» esculturas clásicas originales. Interesaban, antes que nada, aquellos monumentos que contenían alguna inscripción; en segundo lugar, los que venían a ilustrar un nombre o un concepto

que figurara en una inscripción; en tercer lugar, los que se estimaban de interés por poseer algún rasgo iconográfico particular. Por tanto, lo que se esperaba de estas ilustraciones no era una adecuada reproducción del efecto artístico, sino una transcripción clara y precisa de lo que parecía notable desde un punto de vista epigráfico e histórico.

Es bien cierto que incluso en Italia quienes ilustraban las obras de arte clásicas no podían dejar de modificar el carácter estilístico de los originales. Sin embargo, eran perfectamente conscientes de ello: se percibían las cualidades estéticas con los ojos de la propia época, pero *se percibían*. Desde los inicios del Renacimiento, toda reproducción italiana de un original clásico, fuera buena, mala o mediocre, guarda una relación estética directa con su modelo y apunta sobre todo a captar su apariencia formal. El grabado septentrional, por el contrario, pretende ser no tanto la reproducción de una obra de arte clásica, cuanto el registro de un espécimen arqueológico. Aun después de que Dürero hubiera abierto los ojos de sus compatriotas al movimiento y las proporciones de los clásicos, los eruditos alemanes (y buen número de artistas alemanes) permanecieron tan ajenos a la fisonomía de las obras de arte clásicas como en nuestros días, a título de ejemplo, ocurre con un europeo respecto a la de los negros o los mongoles: si bien es capaz de aprehender las características generales, no logra captar los rasgos individuales. Demostraré que quien ilustró las *Inscriptiones* de Apianus, compiladas por los más competentes clasicistas germánicos, consiguió hacer pasar un dibujo de Dürero, modificado tan sólo en lo que se refiere a sus accesorios iconográficos, por la reproducción de un *Atleta* clásico (figs. 85-87), y presentar al mundo el *Adán* de Dürero, adaptado del mismo modo superficial a un propósito arqueológico, como el *Mercurio* de Peutinger (fig. 74)¹⁰⁸. Lo mismo que en la *Crónica de Nuremberg*, publicada por Hartmann Schedel en 1493, la curiosidad del público continuaba dándose por satisfecha con ilustraciones parcial o totalmente imaginarias. En materia de iconografía, las ilustraciones debían ser correctas y explícitas (en tanto que la *Crónica de Nuremberg* podía utilizar todavía el mismo grabado para ciudades completamente distintas), y los lectores de Apianus reclamaban algo que tuviera que ver con la «belleza clásica». Pero, y aquí está lo esencial,

de ningún modo se preocupaban por saber si esta belleza era o no la del original¹⁰⁹.

Así, para aproximarse al arte clásico en tanto que arte, el Norte necesitaba de un intermediario; y este intermediario fue el arte del Quattrocento italiano, que había logrado reducir los dos elementos no adicionales a un común denominador.

Por un lado, el arte italiano, heredero de lo antiguo, tendía congénitamente a insistir en lo plástico y en lo típico más que en lo pictórico y en lo particular. El Quattrocento italiano suscribía (al menos en teoría y, hasta cierto punto, en la práctica) ciertos postulados clásicos como los de la armonía cualitativa y cuantitativa¹¹⁰, el movimiento decoroso y apropiado¹¹¹ y la expresión mimética inequívoca¹¹²; incluso la luz tendía a ponerse al servicio del modelado y de una clara definición de los volúmenes plásticos más bien que al efecto de un claroscuro que unificara estos volúmenes con el espacio ambiente. Por otro lado, no obstante, el Quattrocento italiano compartía con el siglo xv nórdico una premisa básica que había sido extraña a la Edad Media: a uno y a otro lado de los Alpes, el arte se había convertido en una forma de contacto directo y personal entre el hombre y el mundo visible.

El artista medieval, que trabajaba inspirándose en el *exemplum* más que en la propia vida¹¹³, debía conciliarse en primer lugar con la tradición, y sólo secundariamente con la realidad. Entre la realidad y él mismo se interponía un velo, sobre el cual las generaciones precedentes habían trazado las formas de los hombres y de los animales, las de los edificios y las plantas: un velo que podía levantarse de vez en cuando, pero que nunca podía abolirse. Resultaba que en la Edad Media la observación directa de la realidad se limitaba generalmente a los pormenores, complementando, más bien que substituyendo, el empleo de los esquemas tradicionales. El Renacimiento, en cambio, proclamó que la «experiencia», *la bona sperienza*, constituía el fundamento del arte: cada artista debía afrontar la realidad «sin prejuicios» y debía domeñarla (de modo nuevo en cada obra) según sus propios patrones¹¹⁴. La innovación decisiva de la *perspectiva enfocada*¹¹⁵ compendia una situación que esa misma perspectiva había contribuido a determinar y a perpetuar: una situación en la que la obra de arte se ha transfor-

mado en un segmento del universo tal como es observado (o al menos como pudiera serlo) por una persona dada, según un punto de vista dado, en un momento dado¹¹⁶. «Lo primero es el ojo que ve; lo segundo, el objeto visto; lo tercero, la distancia entre ambos», dice Dureró siguiendo a Piero della Francesca¹¹⁷.

Esta actitud nueva vino a situar el arte italiano y el nórdico, a pesar de todas sus diferencias, sobre una base común. Y fue precisamente el método de perspectiva, desarrollado y aceptado con igual celo a ambos lados de los Alpes, el que selló esta unión. La perspectiva, en cuanto da realidad al espacio en torno y entre las figuras, por «plásticos» que puedan ser los propósitos de quien la emplea, postula un mínimo de realismo pictórico, de atención a la luz y al aire, e incluso de atmósfera. Así, la relación de los artistas de principios del Renacimiento con la Antigüedad clásica estuvo dominada por dos impulsos antitéticos: si de una parte trataban de revitalizarla, por otra se hallaban constreñidos a superarla. No hace falta decir que consagraron un entusiasmo incomparable a una *antichità* que no sólo celebraban como el legado de un glorioso pasado, sino también como el instrumento para alcanzar un porvenir igualmente glorioso. Es bien significativo que los grandes maestros de la primera generación —Donatello, Ghiberti, Jacopo della Quercia— se esforzaran por emular las formas clásicas aun cuando su material temático fuera todavía en gran parte cristiano. De otro lado, no obstante, no faltaron en el Quattrocento las afinidades con las aspiraciones y las realizaciones del Norte. De igual modo que los escultores del Norte hicieron pictórico el relieve convirtiéndolo en una especie de escenario teatral, así también lo hicieron pictórico Ghiberti y Donatello sometiéndolo a las reglas de la perspectiva. Y los pintores y los grabadores italianos llegaron a un tal grado de dependencia de «los flamencos» (entre los que, desde su punto de vista, se incluían los alemanes), que, en el plano artístico, la balanza comercial, podría decirse, se inclinó irresistiblemente en favor del Norte durante todo el siglo xv¹¹⁸. El mismo Pollaiuolo que incansablemente reiteró las «*pathos formulae*» clásicas pintó paisajes *alla fiamminga* y vistió a su David con un traje de la época, cuya piel y terciopelo reprodujo con el minucioso cuidado de un maestro flamenco. Por lo demás, no es poco frecuente el caso en que en una misma pintura pueda

localizarse una combinación de «idealismo» clásico y de «realismo» nórdico¹¹⁹. El arte del Renacimiento italiano representa así un acuerdo entre dos tendencias antitéticas. Durante el siglo xv, ambas tendencias, por así decirlo, coexistieron, y a menudo se reconciliaron sólo mediante un compromiso, y a comienzos del Cinquecento se armonizaron en una síntesis de breve duración¹²⁰, síntesis que habría de romperse en el siglo xvii. Los puntos extremos de esta evolución, que se inició en el Quattrocento, se hallan representados, por un lado, por los adeptos de aquel «realista» («sin intelecto ni inventiva») que fue Caravaggio¹²¹, y del otro, por el clasicismo¹²².

Debido a este dualismo inherente, el arte del Quattrocento italiano pudo hacer de «mediador», por así decirlo, entre la experiencia estética del Norte y lo antiguo. El Quattrocento traducía, y no podía dejar de hacerlo así, el lenguaje del arte clásico a un idioma que el Norte podía comprender: las reproducciones renacentistas de las esculturas clásicas no son tanto copias cuanto reinterpretaciones: reinterpretaciones que, por una parte, retienen el carácter «ideal» de sus modelos, y que por otra lo modifican de acuerdo con un espíritu relativamente realista. Incluso cuando nos vemos encarados con una reproducción puramente arqueológica («documental», diríamos nosotros) de una obra de estatuaria clásica (en contraposición a las invenciones libres o a los estudios de modelos que posan a la manera clásica), podemos observar una transformación fundamental. La postura y la expresión aparecen modificadas de acuerdo con el gusto de una época, e incluso del artista individual¹²³. El juego de los músculos se detalla sobre la base de la experiencia adquirida dibujando del natural o por medio del estudio de la anatomía. La superficie lisa como el mármol está animada por procedimientos colorísticos y pictóricos. Los cabellos parecen ondear al viento o rizarse, la piel parece respirar, y los ojos, ciegos en las estatuas antiguas, recobran el iris y la pupila.

En esta forma, y sólo en ésta, lo antiguo pudo ser accesible al Norte como experiencia estética: hasta que el arte nórdico no estuvo capacitado para contemplar por sí mismo los monumentos clásicos con ojos renacentistas, sólo pudo aprehenderlos a través de su versión italiana. Partir de una tradición ya impregnada de estos elementos italo-clásicos para llegar a un contacto directo

con lo antiguo, o bien partir de una tradición que aún no lo estaba para acceder a lo que podemos llamar «lo antiguo del Quattrocento»: éstas eran las dos sendas de progreso que se ofrecían al arte septentrional. Y esto nos hace ver que Durero, el primero en construir esta ruta hacia lo antiguo, no se hallaba todavía en situación de poder avanzar por ella. Si alguna vez puede decirse que un gran movimiento artístico sea obra de una sola persona, el Renacimiento nórdico lo fue de Durero. Michael Pacher había sabido apropiarse de algunas conquistas importantes del Quattrocento italiano; pero sólo Durero supo entrever, a través del Quattrocento italiano, lo antiguo. Fue él quien inculcó al arte nórdico el sentimiento de la belleza y del "pathos" clásicos, de la fuerza y de la claridad clásicas¹²⁴. Y el hecho de que el mediocre ilustrador de Apianus, en su afán de representar las esculturas clásicas en un estilo que fuera particularmente bello y produjera la impresión de lo auténtico, no pudiera imaginar nada mejor que recurrir a los dibujos y a los grabados de Durero, prueba bien a las claras que los artistas nórdicos de principios del siglo XVI (además de él, Beham e incluso Burgkmair)¹²⁵ estaban obligados a referirse a Durero, del mismo modo que lo había estado Durero respecto a Pollaiuolo y a Mantegna. Podemos observar hasta qué punto su «antikische Art» se difundió no sólo en Alemania, sino también en los Países Bajos. Sólo recientemente se ha demostrado que Jan Gossart, conocido como el primer «romanista» flamenco, era de hecho deudor de Durero por su primera iniciación al «mundo de las formas meridionales»¹²⁶.

Los sucesores de Durero pudieron aproximarse directamente a lo antiguo porque eran ya artistas del Renacimiento; a Durero esto no le fue posible, pues había de dar inicio al movimiento renacentista propiamente dicho. Martin van Heemskerck o Marten de Vos pudieron afrontar el mundo clásico ya en actitud, por decirlo así, de romanos. Para Durero, lo antiguo auténtico permaneció inaccesible, porque debía primero asimilar lo antiguo italianizado. Estos epígonos pudieron partir de Durero; Durero, en cambio, debió partir de Michael Wolgemut y Martin Schongauer, y entre éstos y la Antigüedad no existía ninguna vía directa. No conviene olvidar que Durero, con todo su «deseo ardiente de sol», era, y en muchos aspectos siguió siéndolo, un artista nórdico

de finales de la época gótica. Su notable aptitud para la forma plástica fue siempre unida a una percepción igualmente notable de lo pictórico; su honda preocupación por las proporciones y la claridad, por la belleza y la «corrección», a una inclinación igualmente profunda hacia lo subjetivo y lo irracional, hacia el realismo microscópico y la fantasmagoría. Ciertamente, fue Durero el primer nórdico que produjo desnudos «correctos» y científicamente proporcionados, pero fue también el primero que realizó auténticos paisajes. No solamente es el autor de la *Caida del hombre* y del *Hércules*, sino también el de *El gran prado* y el *Apocalipsis*. Incluso en su plena madurez, no llegó a ser nunca un puro artista del Renacimiento¹²⁷; hasta qué punto estuvo lejos de serlo en su juventud, lo demuestra la manera en que supo mantener su independencia como paisajista, aun cuando copiaba directamente pinturas o grabados italianos¹²⁸; y en mayor medida todavía, por el modo en que utilizó sus estudios *antikische* en obras destinadas a la publicación como grabados o xilografías. La forma escultórica del *Apolo del Belvedere* fue, o bien expuesta a la «luz contradictoria» de un cielo nocturno y nuboso, que refleja el insólito resplandor de un disco solar, o bien destacada sobre la oscuridad penumbrosa de un bosque¹²⁹. Y ahí donde las actitudes y los gestos clásicos se recogieron sin un cambio radical en la forma, se revistieron de un contenido completamente distinto. La belleza pagana del *Apolo del Belvedere* fue exaltada al dominio de la religión cristiana, o bien rebajada, por así decirlo, al plano de la vida cotidiana. Su actitud fue utilizada, como ya hemos visto, para el Adán de la *Caida del hombre* (fig. 80) y para el Cristo resucitado (fig. 81), pero también para un *Portaestandarte* (grabado B. 45), en donde la andadura olímpica, atemperada en dignidad sobrenatural en la *Resurrección*, cobra el ímpetu de una vigorosa acción física.

Análogas observaciones pueden hacerse acerca del uso que Durero hace del «motivo de pathos» ejemplificado por el Orfeo moribundo. Esperaríamos verlo reaparecer en el mismo contexto para el que ha sido inventado, en escenas de violencia y de muerte, donde la víctima, bella incluso *in extremis*, trata de defenderse contra la destrucción. No es este el caso. Cuando se trata de representar realmente hombres que mueren (por ejemplo, en *La muerte de Abel* o en el cataclismo del *Apocalipsis*), Durero recurre

a muy diversas actitudes, contorsionadas y horribles o resignadas y piadosas, pero nunca «bellas». En la serie del Apocalipsis, la postura de Orfeo interviene sólo una vez, en una figura de fantásticos ropajes, tan pequeña que escapó a la atención de la mayor parte de los estudiosos (incluido el autor de este libro) hasta 1927, y que representa no tanto un hombre moribundo como uno de aquéllos que «se ocultaron en las cuevas y en las peñas de los montes» (Apocalipsis 6, 15)¹³⁰. [Más tarde, cuando el *Apolo del Belvedere* se convirtió en el Cristo resucitado, el Orfeo moribundo se transfiguró en Cristo con la cruz auestas (xilografía B. 10).] Y en un caso Durero llegó a invertir completamente el significado original de la figura: en el dibujo conocido como la *Virgen con una multitud de animales*¹³¹, uno de los «pastores de los campos», abrumado por la grata sorpresa, cae de rodillas y alza sus brazos como para protegerse del celestial fulgor de los ángeles, exactamente igual que hace Orfeo acosado por las Ménades cuando trata inútilmente de esquivar sus golpes mortales¹³².

En conclusión: no existe un solo caso con el que pueda probarse que Durero haya ejecutado un dibujo directamente inspirado de lo antiguo, ni en Alemania ni en Venecia o Bolonia¹³³. Encontró lo antiguo sólo allí donde (según su propia confesión, de una admirable sinceridad) ya había sido revivido durante generaciones¹³⁴: en el arte del Quattrocento italiano, donde lo clásico se le ofrecía en un molde modificado según los gustos contemporáneos, pero que por ello mismo se le hacía comprensible. Si se nos permite recurrir a un símil: se encaró con el arte clásico del mismo modo que un gran poeta, que desconociera el griego, pudiera hacerlo con respecto a las obras de Sófocles. También el poeta habrá de fiarse de una traducción, pero esto no le impedirá profundizar mucho más en el significado último del teatro de Sófocles de lo que pueda hacerlo el traductor.

Apéndice

Las ilustraciones de las «Inscriptiones» de Apianus en relación con Durero

Como ya se ha advertido al comienzo, cualquier estudio acerca del «grupo de Apolo» de Durero debería partir del «Esculapio» o «Apolo Medicus» (dibujo L. 181, nuestra fig. 75) y del *Sol* (dibujo L. 233, nuestra fig. 76), ambos fechables alrededor de 1500-1501. En su tentativa por hacer derivar toda la serie del *Mercurio de Augsburgo* (fig. 71), Hauttmann parte del Adán de 1504 (fig. 80). Pero aun así, difícilmente hubiera podido elaborar su teoría de haber co-tejado las figuras de Durero con el original clásico (fig. 71), más que con la xilografía, que pretendía reproducirlo, de las *Inscriptiones Sacrosanctae Vetustatis* de Apianus (1534) (fig. 74). En esta xilografía, el mensajero de los dioses presenta un parecido notable con el Adán de Durero. En las dos figuras, la pierna izquierda (libre del peso del cuerpo) se desplaza distintamente a un lado y atrás; el contorno del hombro derecho se inclina en elegante curva; la mano izquierda está levantada a la altura del hombro y doblada hacia adelante en la muñeca, sosteniendo el caduceo en el caso de Mercurio, y la rama de un serbal en el de Adán.

Sin embargo, todas estas analogías ocurren solamente entre el grabado de Durero y la xilografía de Apianus, y no entre el grabado de Durero y la escultura de Augsburgo. En ésta, la posición de la figura es totalmente diferente: la mano derecha no está levantada ni marcadamente doblada en la muñeca, sino que se inclina delicadamente y empuña el caduceo por el extremo inferior, no por el medio, igual que en todos los monumentos romanos de este género. Que el grabado de Durero, fechado en 1504, haya podido ser influido por la xilografía de Apianus, publicada

en 1534, es manifiestamente imposible. No obstante, Hauttmann atribuye a Durero uno y otra: según él, fue el propio Durero quien habría hecho un dibujo del *Mercurio de Augsburgo*, dibujo que subsiguientemente habría sido utilizado a la vez para el Adán de su propio grabado y para la xilografía de Apianus. En este hipotético dibujo, supone Hauttmann, Durero habría modificado la actitud y el contorno de la figura, y por cuanto se refiere a la posición del brazo izquierdo, se habría confundido al extremo de interpretar «la parte del manto que cuelga entre el brazo y el cuerpo como un brazo doblado y abatido», tomando «su borde angular por un codo». Se nos pretende hacer creer que esto le obligó a levantar y doblar la mano izquierda, y que de esta serie de errores habría resultado el Adán que se ve en el grabado de 1504.

Para empezar, no es una idea muy feliz la de explicar un motivo insólito y un tanto embarazoso a través de un prototipo en el que este motivo no figura. Pero, aun prescindiendo de ello, la hipótesis de Hauttmann vendría más bien a complicar que a resolver el problema. Según su opinión, Durero habría tenido conocimiento de la posición verdadera del brazo izquierdo en el relieve de Augsburgo cuando pintó el retablo de Paumgärtner, donde el brazo de san Jorge está abatido en vez de alzado. El grabado de Durero de 1504 se fundaría, pues, en un error de interpretación que ya había sido evitado en una pintura de alrededor de 1502. Admitido el hecho de que Durero en cuanto arqueólogo hubiera podido vacilar entre una y otra interpretación, bien libre hubiera sido, en su calidad de artista, de escoger entre ambas. ¿Qué razón pudo haberle obligado a decidirse por la variante de Apianus, cuando, aplicada a su Adán, debía producir, según palabras del mismo Hauttmann, un resultado tan «antinatural» y «forzado»?

En realidad, la posición del brazo derecho de Adán (que naturalmente corresponde al izquierdo de todos los dibujos preliminares) puede explicarse mediante la historia interna del propio grabado. Este se originó, como ya vimos, del dibujo del «Sol» L. 233 (fig. 76), que anticipa el resultado final incluso con respecto a la iluminación. Cuando Durero se resolvió a combinar el «ideal masculino» con el «ideal femenino» en una representación de la Caída del hombre,

naturalmente deseaba que la figura de Adán conservara el movimiento bellamente ritmado prefigurado por el *Apolo del Belvedere* (el brazo correspondiente a la pierna estirada abatido, y el otro, correspondiente a la pierna doblada, alzado), y preservara, todo lo posible, la estricta frontalidad requerida de un ejemplo paradigmático de las proporciones del cuerpo humano. En dos dibujos intermedios (L. 475 y L. 173, este último fechado en 1504 y precediendo así inmediatamente al grabado) la postura está ya fijada definitivamente. En estos dos dibujos, los antebrazos de Adán están indicados sólo por el contorno, pero es evidente que Durero, en tal momento, se había visto ya obligado a introducir en su composición el segundo árbol (segundo, esto es, con relación al Árbol de la Ciencia que separa a Adán de Eva): dado que una de las manos de Adán debía estar alzada pero no podía llevar ya cosa alguna (como ocurría en los dibujos del «Sol» y de «Esculapio»), en algo debía apoyarse¹³⁵, y ese algo sólo podía ser la rama de un árbol.

Bien es verdad, como afirma Hauttmann, que la posición del brazo derecho de Adán «no había sido inventada para que se apoyara en una rama»; pero no se deduce de ello que procediera, a través de un error de interpretación, del *Mercurio de Augsburgo*. Más bien la rama (o en este caso, el árbol entero) fue inventada para justificar la posición exigida por el brazo derecho de Adán¹³⁶. [Y puedo añadir que Durero tuvo cuidado de justificar la adición de este segundo árbol con razones iconográficas (detalle que yo ignoraba cuando este artículo se publicó por vez primera): caracterizándolo, en contraste con la higuera del medio, como un serbal, quiso individualizarlo como el Árbol de la Vida opuesto al Árbol de la Ciencia —el Árbol de la Vida en el que Adán se apoya mientras es todavía libre para no aceptar el fruto fatal]¹³⁷.

¿Cómo podemos, entonces, explicar la semejanza existente entre el grabado de Durero y la xilografía de Apianus? En mi opinión, no por la suposición de que Durero dibujara su Adán inspirándose en el modelo del *Mercurio de Augsburgo*, sino más bien por el hecho de que el ilustrador de Apianus remodelara el *Mercurio de Augsburgo* según el ejemplo del Adán de Durero.

Como se sabe, las *Inscriptiones* de Apianus se basan en gran parte en el material recogido por los humanistas de la generación precedente (Choler, Pirckheimer, Peutinger, Celtes, Huttich) y

en parte publicado en volumen en época anterior; los monumentos de la diócesis de Augsburgo habían sido publicados por Peutinger, los de la diócesis de Maguncia por Huttich¹³⁸. Apianus desempeñó así la función de editor-jefe, por decirlo de algún modo, y el diseñador de xilografías que empleó para sus ilustraciones, en lugar de realizar dibujos sobre los monumentos originales, se limitó sencillamente a revisar el material ilustrativo que estaba ya disponible. En ningún caso —excepto tal vez en el de pequeños *objets d'art* fácilmente transportables— trabajó siguiendo el original. Todo lo que tenía que hacer era mejorar las poco logradas xilografías que se hallaban en las publicaciones de Huttich y de Peutinger, y recomponer asimismo los dibujos todavía más torpes, inéditos aún, que habían suministrado eruditos itinerantes. Para alcanzar tal mejora, y lograr al propio tiempo una mayor uniformidad estilística¹³⁹, el autor de las xilografías hubo de recurrir a Durero, no sólo en procedimientos tan puramente gráficos como el sistema de sombreado o el tratamiento de los cabellos y de los paños, sino igualmente con respecto a las actitudes, los gestos y la anatomía. De manera sistemática se puso a buscar dibujos y estampas de Durero que pudieran servirle para «adaptar a los nuevos tiempos» sus ilustraciones.

Así, por ejemplo, en la página 451 se observa una xilografía que pretende reproducir un camafeo, supuestamente antiguo, descubierto por Conrad Celtes; sin embargo, una de las figuras es una réplica literal de una de las xilografías de Durero para los *Libri amorum* de Celtes. Y dado que este libro se publicó en 1502, mientras que según el texto el camafeo no fue descubierto hasta 1504, el ilustrador de Apianus debe haber tomado prestada la figura de la xilografía de los *Libri amorum* con el fin de mejorar su modelo inmediato (presumiblemente un boceto ejecutado por el descubridor) de acuerdo con los criterios dominantes en 1534.

El mismo procedimiento puede observarse en el caso del llamado *Atleta del Helenenberg*, hoy conservado en el museo de Viena, que fue hallado en 1502 y adquirido por el cardenal-arzobispo Lang de Salzburgo (fig. 86). La xilografía de las *Inscriptiones* de Apianus (fig. 87) es exactamente la imagen invertida de un dibujo de Durero (L. 351, nuestra fig. 85)¹⁴⁰, dejando aparte la inscripción, los atributos y la distinta posición del antebrazo levantado.

La figura construida por Durero, que se integra perfectamente en el «grupo de Apolo», nunca pudo haberse copiado del original en bronce. Sólo nos cabe suponer que el dibujante de las xilografías, debiendo operar sobre un bosquejo insuficiente, recurriera al dibujo de Durero que, por una u otra vía, tal vez procedente de la colección de Pirckheimer, había venido a parar a manos de Apianus, y parecía bien adecuado en cuanto representaba un desnudo de aspecto clásico. El propio copista se traiciona en el torpe dibujo del hacha colocada en la mano izquierda de la estatua y, sobre todo, en la poco lograda modificación del antebrazo derecho, que, para que se ajustara al menos aproximadamente al original, debía representarse extendido en lugar de estar sosteniendo una clava. Al llevar a cabo esta rectificación, el dibujante de la xilografía se olvidó de escorzar el antebrazo, que así resulta demasiado largo en relación con la parte superior del brazo; parece haberlo tomado en préstamo, sin adaptarlo convenientemente, del *Tratado de las proporciones humanas* de Durero¹⁴¹.

En este caso, incluso el mismo Hauttmann comprendió correctamente la situación: «...cuando se compara —dice— el dibujo L. 351 con el *Atleta de Helenenberg*, tal como se reproduce en Apianus, reconocemos la estilización de Durero en la xilografía en lugar de sentirnos obligados a pensar en una influencia de la estatua sobre Durero». Sin embargo, estas palabras valen no sólo para esta xilografía, sino igualmente para todas las ilustraciones del estilo de Durero en las *Inscriptiones*, y en particular para la que representa el *Mercurio de Augsburgo* en su relación con el Adán de Durero.

Esto puede demostrarse comparando la xilografía de las *Inscriptiones* de Apianus, fechada en 1534 (fig. 74), con la de las *Inscriptiones* de Peutinger, que data de 1520¹⁴² (fig. 73). Según Hauttmann, ambas se basan en el mismo modelo (en su opinión, un dibujo de Durero), deformado en la xilografía más antigua, imitado de forma más correcta en la posterior. Ahora bien, esta opinión es insostenible. Dos grabados inspirados en el mismo dibujo pueden ser, y a menudo lo son, bien distintos entre sí; pero estas diferencias se mantienen constantes. Aquí, por el contrario, tenemos una clara división. En la posición y en el modelado del torso y de las piernas, las dos versiones difieren lo más posible tratándose de

reproducir un único y mismo objeto. Pero en la inclinación de la cabeza, en las facciones del rostro, en el peinado, en el caduceo y en el casco alado¹⁴³ concuerdan perfectamente. De aquí hemos de concluir que la xilografía de 1534 no puede basarse en el mismo dibujo que la de 1520; presupone un nuevo dibujo, ejecutado *ad hoc*, en el que los motivos que se hallan en la xilografía de 1520 han sido combinados con otros proporcionados por una segunda fuente. Y esta segunda fuente fue la *Caida del hombre* de Dürero.

Mercurio, tal como aparece en la xilografía de 1520, no tiene nada en común con el Adán de Dürero, precisamente porque este grabado, a pesar de todos sus defectos, está en realidad más cerca del original que el de 1534. Conserva la actitud tranquila, un tanto indolente, del modelo romano, sus hombros en ángulo recto (que evocan la expresión de Plinio *figura quadrata*) y principalmente su modelado más bien confuso. Mientras que el grabado de 1534, al igual que la *Caida del hombre* de Dürero, presenta los músculos recogidos en firmes y vigorosamente definidas convexidades, el de 1520 muestra superficies relativamente continuas, indiferenciadas. Fue el maestro de Apianus quien asimiló el Mercurio al Adán de Dürero *ex post facto*, por así decirlo: fue él mismo quien estableció el contraste entre una pierna fija, próxima a la vertical, y una pierna libre, desplazándose a la vez de lado y atrás (en el grabado de 1520 las piernas son casi paralelas; la cadera que se dobla hacia el exterior y los pies enormes se hallan aproximadamente en el mismo plano); fue él quien afinó y redujo las proporciones¹⁴⁴; quien trazó el contorno progresivo y articulado que acentúa el contraste entre la pantorrilla y la rodilla, entre el antebrazo y el codo; quien dibujó el pie en escorzo, tal como aparece en el grabado de Dürero, y trató incluso de imitar la iluminación tan característica de Dürero, sombreando recargadamente el lado derecho de la figura, pero proyectando sólo una ligera sombra sobre la parte inferior de la pierna izquierda.

La conclusión es que Dürero no fue el autor de ninguna de las dos xilografías de Mercurio. La de 1520 no se le puede atribuir porque nada tiene en común con su estilo; tampoco la de 1534, por cuanto en numerosos aspectos no constituye sino una copia mecánica del grabado precedente¹⁴⁵. En suma, el Mercurio

de 1534 es un «pastiche» del Mercurio de 1520 y del Adán de Dürero¹⁴⁶, e incluso podemos reconocer el punto donde las piezas de este remiendo se ensamblan: en el cuello, donde el músculo cervical, copiado del grabado de Dürero, no se adapta convenientemente a la cabeza, tomada en préstamo de la xilografía más antigua.

La enseñanza que puede extraerse de esta discusión algo tediosa es que Dürero no intervino personalmente en la preparación de las investigaciones arqueológicas que desembocarían en la publicación de las *Inscriptiones* de Apianus, y, más concretamente, que no tuvo responsabilidad alguna en la interpretación errónea del brazo izquierdo del *Mercurio de Augsburgo*¹⁴⁷. Este examen atento nos ha permitido incluso entrever, como en una súbita iluminación, hasta qué extremo el *antikische Art* de Dürero fue admirado por sus contemporáneos del Norte. [Cuando el maestro de Apianus corrigió la reproducción de un Mercurio clásico sobre el modelo del Adán de Dürero, actuó, *mutatis mutandis*, igual que ese escultor veneciano, diestro aunque no demasiado escrupuloso, que, casi por la misma época, realizó aquel relieve que fue considerado como un original griego del siglo V antes de Jesucristo, combinando dos figuras vestidas, tomadas de una estela de la época de Pericles, con dos imponentes desnudos copiados de Miguel Ángel, el *David* y el *Cristo resucitado* de Santa María sopra Minerva (fig. 88)¹⁴⁸. A los ojos de un dibujante alemán de xilografías, una figura de Dürero representaba lo que una figura de Miguel Ángel a los ojos de un falsificador veneciano (y sea dicho entre paréntesis, a los ojos de Vasari): una obra tan clásica, más clásica aún, que un producto genuino de la Antigüedad griega o romana.]

¹ K. Lange y F. Fuhse, *Dürers schriftlicher Nachlass*, Halle, 1893, pág. 207, líneas 7 y ss.

² *Ibidem*, pág. 181, línea 25.

³ P. ej., *ibidem*, pág. 344, línea 16.

⁴ Cf. la sección precedente de este volumen.

⁵ Véase E. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, Berlin, 1915, *passim*; cf. también la sección 2 de este volumen.

⁶ Lange y Fuhse, *op. cit.*, pág. 254, línea 17.

⁷ M. Hauttmann, «Dürer und der Augsburger Antikenbesitz», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLII, 1921, págs. 34 y ss.

⁸ A. Warburg, «Der Eintritt des antikisierenden Idealstils in die Malerei der Frührenaissance»; véase ahora A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, Leipzig y Berlin, 1932, I, págs. 175 y s.

⁹ F. Wickhoff, «Dürers antikische Art», *Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung*, I, págs. 413 y ss.

¹⁰ A. Warburg, «Dürer und die italienische Antike»; véase ahora *op. cit.*, II, págs. 443 y ss. Cf. también J. Meder, «Neue Beiträge zur Dürer-Forschung», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXX, 1911, págs. 183 y ss., en particular págs. 211 y ss. Los antecedentes del motivo se pueden seguir en el tiempo hasta el tercer milenio; véase, p. ej., el pequeño Relieve de la Victoria de Mentuhotep en El Cairo.

¹¹ Véanse las referencias en M. Thausing, *Albrecht Dürer*, Leipzig, 2.^a ed., 1884, pág. 226. La tendencia reciente se orienta a relacionar el dibujo de Durero, no directamente con el grabado que ha llegado hasta nosotros, sino con un prototipo, presumiblemente superior, de ese grabado (véase Meder, *op. cit.*, pág. 213).

¹² W. Weisbach, *Der junge Dürer*, Leipzig, 1906, págs. 47 y s.; también, Meder, *op. cit.*, pág. 214, y Hauttmann, *Op. cit.*, pág. 34. Quizá no esté de más un breve comentario sobre la iconografía. Frente al Apolo se yergue un hombre barbado, vestido a la usanza oriental y sosteniendo una calavera en la mano, con un libro y un caldero a los pies. La inscripción que aparece sobre este caldero, LVTV. S, sería, según Wickhoff (*op. cit.*, pág. 417), «lutum sacrum», «vapor sagrado», relacionándose así tanto el caldero como el oriental barbado con los oráculos de Apolo, en los cuales los vapores desempeñan un papel importante. Ahora bien, la palabra *lutum* («barro, lodo, arcilla, masilla») de ningún modo significa «vapor». La lectura correcta es *lutum sapientiae*, que es un término técnico de alquimia que servía para designar una masilla especial con que se sellaban los aparatos (véase E. O. von Lippmann, *Die Entstehung und Ausbreitung der Alchemie*, Berlin, 1919, pág. 43); la materia que da origen al Homunculus de Goethe sigue estando «in einen Kolben verlutiert». La escena representa, pues, una operación alquímica, lo cual concuerda tan bien con la indumentaria fantástica, el libro, el caldero humeante y la calavera, que Ephrussi (*Albert Dürer et ses dessins*, París, 1887, pág. 121) pudo atinar con la interpretación correcta sin haber descifrado el LVTV.S. La única duda está en si Apolo, tan estrechamente asociado al alquimista desde un punto de vista compositivo, lo está también iconográficamente. Esto no es seguro, pero tampoco imposible, ni mucho menos. Apolo-Sol, el sol, representa para el alquimista el metal precioso que éste desea producir: «Die Sonne selbst, sie ist ein lautes Gold» («El propio sol es oro puro»). Así, la figura de Apolo se puede interpretar, o bien como un símbolo del oro buscado por el operador, o bien, de manera más concreta, como una estatua bajo cuyos auspicios se lleva a cabo la operación. Rabelais, por ejemplo, ridiculiza las ciencias secretas en su soberbia descripción de un templo de la magia adornado con imágenes de todos los dioses planetarios, entre ellos una estatua de «Febo» hecha del «más puro» oro (*Gargantúa y Pantagruel*, V, 42).

¹³ Véase anteriormente, pág. 75.

¹⁴ En otras representaciones casi contemporáneas (p. ej., en el grabado B. 4 del «Maestro I.B. con el Pájaro», o en las xilografías de la *Hypnerotomachia* de Francesco Colonna, Venecia, 1499, fols. K IV o K V v.) el toro mira al frente y la postura de Europa es completamente distinta.

¹⁵ La descripción de Poliziano depende, naturalmente, de Ovidio; pero es imposible hacer derivar la representación de Durero directamente de éste. En primer lugar, la versión de Poliziano no se basa únicamente en el *locus classicus* (*Met.*, II, 870 y ss., ya citado por Wickhoff, *op. cit.*, págs. 418 y s.), sino que es una compilación de varios pasajes dispersos. Así, la «vestimenta que ondea hacia atrás» procede de *Met.*, I, 528; y el levantar los pies, de *Fast.*, V, 611 y s., donde además aparece como una acción repetida y transitoria («saepe puellares subducit ab aequare plantas»), mientras que Poliziano la describe como una postura fija, por así decirlo. En segundo lugar, el dibujo de Durero concuerda también con el texto de Poliziano en motivos que no aparecen en Ovidio y en parte suministrados por otras fuentes: el lamento de las compañeras y —si *nota* significa «se vuelve a mirar»— la «atención» del toro. En tercer lugar, la mano derecha de Europa debería asir el cuerno y su izquierda descansar sobre el lomo del toro, mientras que en el dibujo de Durero sucede lo contrario. Esto se puede explicar por el hecho de que Poliziano habla solamente de «l'una» y «l'altra mano». El texto de Poliziano, dicho sea de paso, explica suficientemente la peculiar postura de la Europa de Durero, que Wickhoff proponía hacer derivar de una «Niké Tauroktonos». La conjetura de Hauttmann en el sentido de que Durero pudo haberse servido como modelo de una escultura, entonces conservada en Augsburgo, que representaba un «taurus qui vehebat nudam puellam tensis brachiis auxilium implorantem», es, naturalmente, insostenible, porque precisamente el motivo de los brazos de la joven «extendidos en ademán suplicante» está ausente de la composición de Durero.

¹⁶ K. Giehlow, «Poliziano und Dürer», *Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Künste*, XXV, 1902, págs. 25 y ss.

¹⁷ Cf., por ejemplo, la llamada *Alegoría de la Providencia* de Bellini, en la Academia de Venecia. Los *putti* del dibujo de Durero, más tarde desarrollados en los grabados B.66 y B.67, parecen también derivados de la escuela veneciana; compárese, por ejemplo, el genio con el globo de B.66 con el pequeño flautista de la *Alegoría de la Fortuna* de Bellini, que también se conserva en la Academia de Venecia. E. Tietze-Conrat («Dürer-Studien», *Zeitschrift für bildende Kunst*, LI, 1916, págs. 263 y ss.), tratando de hacer remontar los grabados B.66 y B.67 hasta un tipo de relieve clásico pero evaluando juiciosamente la situación histórica, postula correctamente un «eslabón intermedio entre ellos y el original clásico».

¹⁸ Cf. H. Wölfflin, *Die Kunst Albrecht Dürers*, 2.^a ed., 1908, Munich, pág. 170.

¹⁹ Cf., por ejemplo, la segunda figura desde la izquierda del grabado de Mantegna *El Entierro*, B.3.

²⁰ La interpretación que da E. Tietze-Conrat (*op. cit.*) del tema como «Aqueloo

y Perimele» (Ovidio, *Met.*, VIII, 592 y ss.) está en desacuerdo con el hecho de que el padre que aparece en la orilla no muestra ningún indicio de esa *feritas paterna* que despiadadamente condena a la muerte a una hija raptada. Por el contrario, corre a la orilla (cf. el lansquenete corriendo de la xilografía B.131) para rescatar a la víctima, o al menos, ya que llega demasiado tarde, para lamentarla. El hecho de que Ovidio describa explícitamente a Aqueloo adoptando la forma de un toro (IC, 80 y ss.) y de que uno de sus cuernos se transformara en una cornucopia excluiría de por sí su posible interpretación errónea como «astas de ciervo».

²¹ Warburg, «Botticellis Geburt der Venus...», *op. cit.*, I, *passim*, en particular págs. 21 y s. y 45 y ss., donde se ilustra con muchos ejemplos literarios la extraordinaria importancia de la *ninfa*. Esa palabra se empleaba habitualmente cada vez que se deseaba una paráfrasis clasicizante de «doncella» o «amada».

²² Es natural que los artistas interesados en los temas mitológicos se basaran a menudo en autores contemporáneos que escribían en lengua vernácula. La influencia de Poliziano es evidente, p. ej., en el *Nacimiento de Venus* de Botticelli, la *Galatea* de Rafael y las representaciones de Orfeo en el norte de Italia (véanse A. Springer, *Raffaël und Michelangelo*, 2.^a ed., Leipzig, 1883, II, págs. 57 y ss.; Warburg, *op. cit.*, I, págs. 33 y ss., II, 446 y ss.). Igualmente innecesario es hacer derivar las muchas criaturitas marinas del dibujo de Dürero sobre Europa (si es que hay que dar explicación de ellas mediante paralelos literarios) de Luciano y Mosco. En lugar de otros ejemplos, podemos citar la deliciosa descripción de un relieve clásico imaginario que figura en la *Hypnerotomachia*, fol. D II v.: «... offeriuisse ... caelatura, piena concinnamente di aquatice monstriculi. Nell' aqua simulata & negli moderati plemmyruli semi-homini & foemine, cum spirate code pisciculate. Sopra quelle appresso il dorso acconciamente sedeano, alcune di esse nude amplexabonde gli monstri cum mutuo innexo. Tali Tibicinarii, altri cum phantastici instrumenti. Alcuni tracti nelle extrance Bige sedenti dagli perpeti Delphini, dil frigido fiore di nenupharo incoronati. ... Alcuni cum multiplici uasi di fructi copiosi, & cum stipate copie. Altri cum fasciculi di achori & di fiori di barba Silvana mutuamente se percoteuano. ...» (desarrolladas las abreviaturas y modernizada la puntuación). En la medida en que el encantador lenguaje macarrónico de Colonna se deja entender y traducir, esto dice aproximadamente lo siguiente: «Allí se ofrecía a la vista ... un relieve armoniosamente lleno de monstruitos acuáticos. En el agua simulada y entre el suave oleaje [se veían] semihombres y semimujeres con colas de pez enroscadas. Sobre éstas, que les salían de la espalda, se sentaban cómodamente algunas de las hembras desnudas, rodeando a los monstruos en mutuo abrazo. Unos tocaban flautas, otros instrumentos fantásticos. Otros más, sentados en extraños carros, eran arrastrados por ágiles delfines, coronados con el fresco capullo del nenúfar... Algunos sostenían vasos de muchas formas, llenos de fruta abundante, y rebosantes cornucopias. Otros luchaban entre sí con chorros de iris o flores de barba silvana...».

²³ Cf., a este respecto, Warburg, «Botticellis Geburt der Venus», *passim*. El profesor Carl Robert, de Halle, me informó amablemente de que sólo

las ménades fueron representadas con cabellos ondeantes en la Antigüedad clásica, y aun eso solamente durante un periodo de tiempo limitado. En el Renacimiento temprano italiano, este motivo altamente especializado fue adoptado de forma tan general y entusiástica que, en cierto sentido, vino a ser la marca distintiva de la *maniera antica*; incluso en copias relativamente fidedignas de obras clásicas, los copistas del Renacimiento añadían gratuitamente cabelleras movidas por el viento y arremolinadas. Cf., p. ej., el dibujo de Chantilly comentado por Warburg, *op. cit.*, págs. 19 y s., o el conocido grabado de *Baco y Ariadna* (*Catalogue of the Early Italian Engravings in the British Museum*, volumen de texto, pág. 44, fig. A.V.10), donde habría que comparar la figura de la esquina de la derecha con la figura correspondiente de un relieve de Berlín (reproducida en R. Kekulé von Stradonitz, *Beschreibung der antiken Skulpturen*, Berlin, 1891, núm. 850). Esta curiosa idiosincrasia, observada y subrayada por Warburg, distingue el Renacimiento temprano tanto del arte clásico como del norteño contemporáneo. El arte clásico, como hemos visto, gustaba de expresar el movimiento físico, pero únicamente reforzaba su efecto mediante la adición de cabellos ondeantes en el caso excepcional de las ménades. El arte gótico tardío, en cambio, se complacía tanto en el juego animado de las líneas en cuanto tales líneas, que ponía cabellos «agitados por el viento» incluso en figuras que no muestran indicio alguno de movimiento físico; véanse, por ejemplo, las reposadas *Virgenes prudentes* de Schongauer (B.77, 78, 81, 84), o la igualmente tranquila *Wildendame* del Maestro de los Naipes. El Quattrocento italiano, sin embargo, generalizó un motivo restringido en la Antigüedad clásica a un tema particular pero, por otra parte, restringió su empleo a figuras representadas en un movimiento físico real: dio plena aplicación a la predilección del gótico tardío por el movimiento lineal, pero sólo allí donde pudiera contribuir a la aspiración clásica a un movimiento orgánico y corpóreo. Al comprimir los bucles individuales en una masa compacta, el Alto Renacimiento, ejemplificado por la *Galatea* de Rafael, tradujo, de la manera más lógica, el «motivo del cabello ondeante» de modo de expresión lineal a plástico.

²⁴ Así también Meder, *op. cit.*, pág. 215, así como Weisbach, *op. cit.*, págs. 36, 63 y s.; cf. también anteriormente, págs. 284 y ss.

²⁵ Véase Weisbach, *ibidem*, págs. 48 y ss., con reproducción.

²⁶ Véase C. Robert, *Die antiken Sarkophagreliefs*, III, 1, Berlin, 1897, láms. XXVIII y ss., en especial lám. XXXI.

²⁷ Véase, p. ej., Clarac, *Musée de Sculpture comparée*, núm. 2009.

²⁸ Otra pintura que antes se atribuía a Pollaiuolo y basada en una estatua clásica, el *David* de la National Gallery de Washington (Warburg, «Dürer und die italienische Antike», *op. cit.*, II, pág. 449), se atribuye ahora a Andrea del Castagno (véase Warburg, *ibidem*, pág. 625).

²⁹ Hauthmann, *op. cit.*, págs. 38 y ss., cree que la estatua de Hércules reproducida —en vistas frontal y posterior— en Petrus Apianus, *Inscriptiones sacrosanctae vetustatis. ... Petrus Apianus Mathematicus Ingolstadiensis et Bartholomaeus Amantius Poeta DED.*, Ingolstadt, 1534, págs. 170, 171, estuvo en posesión de los Fúcares de Augsburgo, si bien reconoce que en la descripción de la Colección Fúcar

de Beatus Rhenanus (1531) no se hace mención de ninguna estatua de Hércules, y que la leyenda de las xilografías de Apianus puede muy bien significar (significa, de hecho) sencillamente que uno de los Fúcares, Raimundo, había cedido el objeto para reproducción de su colección de dibujos. Sin embargo, con tal de tener un *Hércules* clásico que Durero hubiera podido inspeccionar en Augsburgo en 1500, Hauttmann propone identificar la estatua reproducida por Apianus con una *imago marmorea* originariamente perteneciente a Peutingger. Mencionada por éste, en 1514, como estando «en su casa» y «traída recientemente de Roma», podría haber pasado, según Hauttmann, a ser propiedad de los Fúcares entre 1531 y 1534. Esta hipótesis es difícilmente aceptable. En primer lugar, si la estatua reproducida por Apianus hubiera sido propiedad de los Fúcares en la fecha de publicación, ¿qué motivos habría tenido aquél para no señalar esa circunstancia de manera inequívoca? En segundo lugar, aun si admitimos la posibilidad de un cambio de dueño —que no es demasiado probable en vida de Peutingger—, ¿cómo creer que una estatua a la que en 1514 alude como *nuper allata* estaba en su posesión ya en 1500? En tercer lugar, la obra reproducida por Apianus aparece bajo el epigrafe de «antigüedades italianas». De todo lo dicho se desprende que el *Hércules Peutingger* mencionado en 1514 no es la estatua reproducida por Apianus, y que no hubo nunca un «*Hércules de los Fúcares*».

³⁰ También el lansquenete del grabado B.88 se ha hecho derivar correctamente del dibujo L.347 (*Ausstellung von Albrecht Dürers Kupferstichen, Kunsthalle zu Hamburg*, 21 de mayo de 1921, ed. por G. Pauli, pág. 7). En ambos casos la figura aparece, naturalmente, invertida. El que suceda lo mismo con el Hércules pintado, donde la inversión no obedece a la mecánica del proceso de impresión, se puede explicar por la necesidad de colocar el arco en la mano izquierda del arquero.

³¹ MS. de Wolfenbüttel, reproducido por Paolo d'Ancona, «Di alcuni codici miniati» (*Arte*, X, 1907, págs. 25 y ss., pág. 31) y mencionado en Hauttmann, *op. cit.*, pág. 38. El Apolo de la xilografía del Parnaso que aparece en las obras de Celtes *Melopoiae* y *Guntherus Ligurinus* (ambas publicadas en 1507) se basa, dicho sea de paso, en un prototipo afín; véase una miniatura del mismo manuscrito, reproducida por Paolo d'Ancona, pág. 30.

³² «El movimiento inestable del modelo de Durero [es decir, el Apolo de la miniatura de Wolfenbüttel], en el que la figura, esbelta y angulosa, toca el suelo únicamente con el metatarso del pie derecho, se ha transformado en una posición fuerte de arremetida, con el pie derecho plantado firmemente en el suelo y el izquierdo, que se muestra en su totalidad, arrastrado por aquél» (Hauttmann, *op. cit.*, pág. 38).

³³ Thausing, *op. cit.*, pág. 279.

³⁴ Es asombroso por qué poco ha fallado Hauttmann. Observa correctamente que tanto la xilografía de Celtes como la pintura de Hércules presuponen la influencia de la estatuaria clásica, además de la de sus prototipos italianos directos; y presume correctamente que Durero tenía a su disposición un dibujo que mostraba al clásico Hércules con el Jabali del Erimanto en «vista frontal

y posterior». Pero no ha reparado en que este mismo dibujo ha llegado hasta nosotros: es el L.347, que representa a ese Hércules «traducido» por Pollaiuolo. Incluso desde un punto de vista puramente estilístico, este dibujo está mucho más cerca de las versiones finales de Durero que las xilografías de Apianus. Si comparamos, por ejemplo, la vista posterior del *Hércules* de Apianus (fig. 70) con la pintura de Durero (fig. 66), observaremos que el torso no está tan adelantado; que la flexión de la pierna que avanza está menos marcada; que la otra no muestra la rodilla rígida; que el pie escorzado está dibujado de manera muy distinta, y que la parte más importante de la espalda está cubierta por la piel del león. Hemos de concluir, primero, que Durero no se vio influido por la estatua de Hércules reproducida en las dos xilografías de Apianus; segundo, que no se le puede hacer responsable de esas mismas xilografías. Que otro tanto se puede decir de las otras ilustraciones de Apianus que se le han atribuido se demostrará en un Apéndice (págs. 295 y ss.).

³⁵ Tomo esta feliz expresión de Warburg, *op. cit.*, pág. 176.

³⁶ Sobre la prioridad de los estudios de Durero sobre las proporciones femeninas y su subsiguiente (pero temporal) modificación en favor del canon de Vitrubio, véase Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, págs. 84 y ss. El *Desnudo reclinado* (dibujo L.466, fechado en 1501), de postura basada en la de la llamada *Amymone* (grabado B.71), y, por lo tanto, conocida de Durero antes de que éste pudiera haber visto una *Circe* clásica, ahora perdida, que «nuda incumberebat innixa dextro brachio», fecha aproximadamente esta intrusión del canon vitrubiano —que lleva consigo un proporcionamiento más cuadrado que rectangular del pecho— en el sistema establecido en ejemplos tan anteriores como los dibujos L.37/38, L.225/226 (fechado en 1500) y R. Bruck, *Dürers Dresdner Skizzenbuch*, Estrasburgo, 1905, láms. 74/75.

³⁷ E. Panofsky, «Dürers Darstellungen des Apollo und ihr Verhältniss zu Barbari», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLI, 1920, págs. 359 y ss. [La interpretación del dibujo L. 181 como un «Apolo Medicus» en lugar de un «Esculapio» fue sugerida por K. T. Parker, «Eine neugefundene Apollzeichnung Dürers», *ibidem*, XLIV, 1925, págs. 248 y ss.]

³⁸ La transformación del Sol (con cabellos cortos, cetro y disco solar) en un Apolo «de verdad» (con bucles ondulantes, arco y flechas) está registrada en un «auto-tracing» corregido a mano alzada (dibujo L.179). En 1505 Durero volvió sobre el tema de Apolo y Diana, esta vez sobre una base totalmente distinta, en el grabado B.68; cf. Panofsky, *ibidem*.

³⁹ Hauttmann, *op. cit.*, págs. 43 y ss.

⁴⁰ Wölfflin, *op. cit.*, pág. 366.

⁴¹ Por lo tanto la «postura firme» del Adán no es mejor argumento en contra la influencia del *Apolo del Belvedere* que el hecho de que su cabeza aparezca vuelta hacia el lado contrario. Sobre la relación entre el Adán y la xilografía reproducida en las *Inscriptiones* de Apianus, pág. 422, véase el Apéndice, págs. 295 y ss.

⁴² H. Egger, *Codex Escorialensis*, Viena, 1906.

⁴³ Esta segunda representación parece haber pasado desapercibida a Hautt-

mann, quien sostiene que un dibujo del *Apolo del Belvedere* que pudiera haber suministrado a Durero un modelo para su figura ideal «habría tenido que ser fundamentalmente distinto de todas las representaciones antiguas de la estatua que se conocen»; afirmación, dicho sea de paso, que podría ser refutada, aparte de por el *Codex Escurialensis*, por el grabado de Nicoletto da Modena (B.50, hacia 1500).

⁴⁴ Que esta posición de los pies era importante para Durero es cosa que evidencia su acentuación mediante una sombra en el dibujo L.233.

⁴⁵ Sobre todo, cf. L. Justi, *Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Albrecht Dürers*, Leipzig, 1902, y anteriormente, pág. 110.

⁴⁶ Tales «dobles estímulos» no son insólitos en la obra de Durero. Véase, p. ej., la relación de su *Amyone* con el grupo de la izquierda de la *Batalla de los monstruos marinos* de Mantegna (copiada por Durero en el dibujo L.455) y el grabado de la *Victoria* de Barbari; o la relación de su grabado B.75 (las «Cuatro brujas») con el grabado de Barbari *La victoria y la fama* y sus propios estudios del natural, reunidos en el dibujo L.101 (E. Schilling, «Dürers vier Hexen», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXIX, págs. 129 y ss.).

⁴⁷ Tal vez un Dionisio (cf. particularmente Clarac, *op. cit.*, núm. 1619b). El profesor Fischel me ha señalado un mural de la Casa de Vetti de Pompeya que comparte con la bacante de Mantegna incluso el motivo de la cornucopia; en el Renacimiento pudo haber sido conocida otra versión de esta figura.

⁴⁸ Grabado B.20; cf. el dibujo de Durero L.454.

⁴⁹ Xilografía P.217; cf. A. Lichtwark, *Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance*, Berlín, 1888, pág. 9.

⁵⁰ Bruck, *op. cit.*, láminas 70/71; sobre la fecha de este dibujo, cf. Panofsky, *Dürers Kunsttheorie*, pág. 90, nota 1.

⁵¹ El San Jorge del retablo de Paumgärtner de Durero, otra figura que Hauttmann intenta hacer derivar del *Mercurio de Augsburgo*, puede remontarse también al Sático de Mantegna, que tiene todo cuanto Durero pudo aprender de la estatua de Augsburgo; desde un punto de vista compositivo, el dragón del santo es desde luego más semejante a la cornucopia del Sático que al *marsupium* de Mercurio. Cf. también más anteriormente, págs. 292 y s., ver nota 125 en pág. 318.

⁵² Véase, por ejemplo, nuestra fig. 77.

⁵³ W. Amelung, *Die Sculpturen des vatikanischen Museums*, II, Berlín, 1908, pág. 257.

⁵⁴ Para una interpretación equivocada y mucho más grave de una serpiente, véase el Apéndice de las *Inscripciones* de Apianus (fol. 6), donde un *Hércules niño estrangulando a las serpientes* se interpreta como «El segundo hijo de Laocoon».

⁵⁵ Es muy cierto que Durero no representó un Apolo «de verdad» hasta fecha relativamente tardía; pero a Mercurio no le representó nunca, excepción hecha de los dibujos L.420 y L.652, que se derivan, no de la escultura de Augsburgo, sino de un dibujo de Hartmann Schedel según Ciriaco de Ancona. El que el propio *Apolo del Belvedere* no aparezca en la publicación de Apianus se puede explicar por el hecho de que su intento era esencialmente un corpus

de inscripciones, cuya ilustración, sin pretender ser exhaustiva, quedó limitada al material que a la sazón había a mano (véase la observación del propio Apianus, pág. 364).

⁵⁶ También estoy en desacuerdo con la afirmación de Hauttmann de que la xilografía B.131 (*El jinete con el lansquenete*) se derive de una lápida sepulcral romana que hasta 1821 se veía en una callejuela de Augsburgo y se ilustra en Marx Welsler, *Rerum Augustanarum libri VIII*, Augsburgo, 1594, pág. 226 (Hauttmann, *op. cit.*, pág. 40). Aun en el caso de que este monumento, que no se menciona antes de 1594, hubiera sido accesible cien años antes, su relación con la xilografía de Durero seguiría siendo inaceptable. Es verdad que la xilografía parece presuponer un modelo cuya dirección ha sido invertida (aunque el hecho de que el jinete sostenga las riendas con la mano izquierda no es en sí desusado); pero ese modelo se encuentra en una de las propias obras de Durero. En el plano medio de un dibujo conocido con el nombre de «*Los placeres del mundo*» (L.644) se ve a un jinete en movimiento casi idéntico, igualmente acompañado por un perro y un hombre corriendo que, aunque diferentemente ataviado y equipado, en todos los demás aspectos se asemeja a la segunda figura de la xilografía. No hay duda de que la xilografía se hizo a partir de esta pequeña triada, que Durero escogió para una representación independiente que preanuncia los *Cuatro Jinetes del Apocalipsis*. Además, todos los criterios supuestamente peculiares de la xilografía de Durero son en realidad absolutamente típicos del arte norteño (véase, por ejemplo, aparte de numerosas representaciones en grabados, pinturas y sellos, el pequeño relieve de San Jorge de Adam Krafft, reproducido, p. ej., en G. Dehio, *Geschichte der deutschen Kunst*, II, Berlín y Leipzig, 1921, núm. 340). Hasta el ademán del brazo extendido hacia atrás tiene paralelos más próximos en otras representaciones norteñas que en la lápida sepulcral romana (donde aparece, no como ademán expresivo, sino como mera acción ecuestre). Lo hallamos, en particular, en representaciones de la Leyenda de los Tres Vivos y los Tres Muertos (cf. más adelante, págs. 333 y ss.); para un ejemplo casi contemporáneo, véase, por ejemplo, una miniatura del Kupferstichkabinett de Berlín (reproducida en K. Künstle, *Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten*, Friburgo, 1908, lám. IIIa), donde uno de los tres jóvenes detenidos en su camino por tres cadáveres horribles se aleja galopando con un ademán semejante de miedo o repugnancia. Es muy posible que la invención de Durero tuviera su origen en esta clase de representaciones, que fueron especialmente populares a finales del siglo xv; su dibujo enseña la misma lección que la Leyenda de los Tres Vivos y los Tres Muertos, excepto que en él los jóvenes insensatos ni huyen de la Muerte ni entablan con ella un diálogo filosófico, sino que —sin darse cuenta de ello— se ven amenazados por su presencia oculta.

Aparte de todo lo dicho, la sugerencia de Hauttmann es inaceptable por motivos cronológicos. No es posible fechar la xilografía B.131 después de aproximadamente 1497 —el dibujo de Oxford es aun uno o dos años anterior—, mientras que la primera visita de Durero a Augsburgo, según la cronología del propio Hauttmann, no pudo tener lugar hasta 1500 (*op. cit.*, pág. 37).

Por cierto que este primer viaje a Augsburgo es puramente hipotético: el retrato de Jacobo Fúcar hay que excluirlo del debate porque es obra de los años 1518-1520; véase, al margen de toda consideración estilística, la fecha inscrita (1518) en el estudio preliminar que hay en el Kupferstichkabinett de Berlín (L.826).

⁵⁷ F. Cumont, «Mithra ou Sarapis kosmokrator», *Comptes Rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1919, pág. 322.

⁵⁸ *Idem*, *Textes et Monuments figurés relatifs aux Mystères de Mithra*, Bruselas, I, 1899, págs. 48 y ss. También, H. Usener, «Sol invictus», *Rheinisches Museum für Philologie*, LX, 1905, págs. 465 y ss.

⁵⁹ Quiero expresar mi agradecimiento al doctor Bernhard Schweitzer por señalarme este ámbito.

⁶⁰ Sobre el significado de este ademán, véase F. J. Dölger, *Sol salutis*, Münster, 1920, pág. 289.

⁶¹ Sobre los diferentes tipos de Sol en monedas, véase Usener, *op. cit.*, págs. 470 y ss.

⁶² *British Museum, Catalogue of the Greek Coins of Phrygia*, ed. por Barclay V. Head, 1906, lám. V, 6 (texto, pág. 27); cf. asimismo las monedas de Cesarea de Capadocia (*British Museum, Catalogue of the Greek Coins of Galatia, Cappadocia and Syria*, ed. por Warwick Wroth, 1893, láms. VII, 12; IX, 6, 7; X, 6, 14; XI, 11; XII, 3).

⁶³ Véase, p. ej., el Sol que aparece en nuestra fig. 83; también, F. Saxl, «Beiträge zu einer Geschichte der Planetendarstellungen», *Der Islam*, III, págs. 151 y ss., fig. 15, arriba a la derecha.

⁶⁴ Cuando se representa al dios del sol junto al emperador, es éste quien recibe el cetro y el orbe, mientras que el dios que le corona ha de contentarse con el látigo; cf. la moneda de Constantino el Grande reproducida en Hirsch, *Numismatische Bibliothek*, XXX, 1910, núm. 1388. El que Durero pudiera conocer monedas clásicas aún más raras no es sorprendente. Debido a su interés histórico y epigráfico y a su accesibilidad relativamente fácil, las monedas clásicas eran muy apreciadas en las colecciones de los humanistas alemanes. Sobre la colección de Peutinger, véase Hautmann, *op. cit.*, pág. 35. El que también Pirckheimer poseyera una «notable colección de monedas griegas y romanas» es un hecho atestiguado en su biografía (compuesta principalmente por su bisnieto, Hans Imhoff III), que forma el prólogo a las *Opera* del mismo Pirckheimer, ed. por M. Goldast, Francfort, 1610. Pirckheimer escribió un tratado de numismática, *De priscorum numismatum ad Norimb. monetarum valorem aestimatione* (*Opera*, págs. 223 y ss.), y proyectaba publicar una lista completa de los emperadores desde Julio César hasta Maximiliano I, que Durero habría ilustrado sobre la base de sus monedas (*Opera*, págs. 252 y ss.).

⁶⁵ Véase H. Usener, «Sol invictus», págs. 465 y ss.; *idem*, *Das Weihnachtsfest*, Bonn, 1899 (y 1911), *passim*.

⁶⁶ Véase F. Boll, *Aus der Offenbarung Johannis*, Leipzig y Berlín, 1914, pág. 120.

⁶⁷ Cf. la invocación de los sacerdotes de Heliópolis que citábamos anteriormente, pág. 276.

⁶⁸ Usener, «Sol invictus», págs. 480 y ss.; Cumont, *Textes et Monuments*, I, págs. 340 y ss., en particular págs. 355 y s.

⁶⁹ Sobre el «Ἡλιος» «inteligible», véase O. Gruppe, *Griechische Mythologie (Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, V, 2)*, II, 1906, pág. 1467.

⁷⁰ La función de «juez» se atribuye ya al dios del sol babilónico Samas; de ahí que, en las representaciones árabes, se provea a veces al planeta Sol de una espada (cf. Saxl, *op. cit.*, pág. 155, fig. 4). Incluso en Alemania recurre a veces este tipo (cf. A. Schramm, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke*, III, *Die Drucke von Johannes Baemler in Augsburg*, Leipzig, 1921, núm. 732).

⁷¹ «¿Resulta, pues, tan asombroso que la multitud devota no siempre atendiera a las sutiles distinciones de los Doctores, y, obediendo a una costumbre pagana, rindiendo a la radiante estrella diurna el homenaje que la ortodoxia reservaba para Dios?» (Cumont, *Textes et Monuments*, pág. 340).

⁷² *Ibidem*, pág. 356.

⁷³ *Ibidem*, pág. 355. También, J. F. Dölger, *op. cit.*, pág. 108.

⁷⁴ Ejemplos en Dölger, *ibidem*, págs. 115, 225.

⁷⁵ Usener, «Sol invictus», pág. 482.

⁷⁶ *Ibidem*, pág. 480.

⁷⁷ [Véanse también el grabado B.17 y la xilografía B.15. El reverso de la xilografía B.45 lleva el poema (compuesto por Benedictus Schwalbe, llamado Chelidonius) a que se alude en el texto:

Hæc est illa dies, orbem qua condere coepit
Mundifaber, sanctam quam religione perenni
Esse decet domino coeli Pheboque dicatam.
Qua sol omnituens cruce nuper fixus et atro
Abditus occasu moriens, resplenduit ortu

(«Este es el día en que el Creador comenzó a hacer el mundo, dedicado, según perenne tradición, al Señor del Cielo y Febo. En este día el Sol que todo lo ve, clavado en la cruz, oculto y muriendo cuando el sol se puso entre tinieblas, reapareció esplendorosamente al salir éste».)

⁷⁸ Dibujo preparatorio L.203. El intento de Thausing de explicar el grabado como conglomerado inconexo de motivos apocalípticos sueltos (*op. cit.*, I, pág. 319) no hace justicia a la intención de Durero.

⁷⁹ *P. Berchorii dictionarium seu repertorium morale*, impreso por vez primera en Nuremberg en 1489 y 1499, y con frecuencia a partir de entonces, bajo «Sol»: «Insuper dico de isto sole [scil., iustitiae], quod iste erit inflammatus, exercendo mundi praelaturam, sc. in iudicio, ubi ipse erit rigidus et severus... quia iste erit tunc totus fervidus et sanguineus per iustitiam et rigorem. Sol enim, quando est in medio orbis, sc. in puncto meridiei, solet esse ferventissimus, sic Christus, quando in medio coeli et terrae, sc. in iudicio apparebit... Sol enim fervore suo in aestate, quando est in leone, solet herbas siccare, quas tempore veris contigeat revivere. Sicut Christus in illo fervore iudicii vir ferus et leoninus apparebit, peccatores siccabit, et virorum prosperitatem, qua in mundo viruerant, devastabit.»

⁸⁰ Dibujo L.199, xilografía B.54.

⁸¹ Véase la xilografía B.62, donde se reduce a dos el número de llamas porque sólo de los ojos, no del rostro entero, se dice «tamquam flamma ignis» (Apocalipsis 1, 14). Las plantas secas que aparecen a los pies del Juez en el grabado quizá se refieran a las «hierbas agostadas por el dios del sol como los pecadores son agostados por Cristo».

⁸² Lange y Fuhse, *op. cit.*, pág. 371, línea 22: «Wie wohl man zu Zeiten spricht, der Mensch sieht lewisch oder als ein Bär, Wolf, Fuchs oder ein Hund, wie wohl er nicht 4 Füß hat als dasselb Tier: aus solchem folgt nit, dass solche Gliedmass do sei, sonder dass Gmüt gleicht sich darzu» («Se dice a veces que un hombre parece leonino, o se asemeja a un oso, un lobo, una zorra o un perro, aunque no tenga cuatro patas como el animal en cuestión. Pero de esto no se sigue que tenga tales miembros, antes bien [queremos decir que] su carácter se asemeja al de ellos»). Dürero transforma así en psicología la interpretación fisonómica de la correspondencia entre los seres humanos y los animales (cf. Leonardo da Vinci y Giovanni Battista della Porta).

⁸³ Por limitarnos a la obra del propio Dürero, véanse el Pilatos de la xilografía B.11 y el emperador de la xilografía B.61. La postura sentada con las piernas cruzadas está expresamente prescrita para los jueces en la *Rechtsordnung* de la ciudad de Soest (N. Beets, «Zu Albrecht Dürer», *Zeitschrift für bildende Kunst*, XLVIII, 1913, págs. 89 y ss.).

⁸⁴ Véanse F. Lippmann, *The Seven Planets* (trad. por Florence Simmonds, *International Chalcographic Society*, 1895); Saxl, *op. cit.*; *idem*, *Verzeichnis astrologischer und mythologischer illustrierter Handschriften des lateinischen Mittelalters in römischen Bibliotheken* (*Sitzungsberichte der Heidelberg Akademie der Wissenschaften*, phil.-hist. Klasse, IV), 1915; A. Hauber, *Planetenkinderbilder und Sternbilder*, Estrasburgo, 1916.

⁸⁵ Véase Saxl, «Beiträge», pág. 171. La representación más conocida del Sol a lomos de un león se encuentra en un manuscrito árabe de Oxford, *Codex Bodleianus* Or. 133. [Una copia turca de este manuscrito, realizada en el siglo XVI, se puede consultar en la Morgan Library de Nueva York, MS. 788.]

⁸⁶ Reproducido en Didron, *Annales Archéologiques*, XVII, 1857, lámina que sigue a la pág. 68.

⁸⁷ Hay dos tipos de representaciones que no hay que confundir con la que aquí estamos estudiando:

1. El planeta sobre un trono compuesto por dos animales zodiacales simétricamente unidos por el dorso (cf., p. ej., los frescos de Guariento en Padua, reproducidos en *L'Arte*, XVII, 1914, pág. 53). Este tipo puede haberse originado de la incorporación de los signos zodiacales en la acostumbrada *sella curulis*. Cf. también la *Venetia* del Palacio Ducal o los Ángeles de la Justicia del capitel próximo a la Porta della Carta.

2. El planeta sentado sobre un animal con el cual se relaciona mitológica, pero no astrológicamente: por ejemplo, Júpiter sentado sobre un águila en el manuscrito de Tubinga que citábamos antes (Hauber, *op. cit.*, núm. 24).

Este tipo se deriva claramente de la tradición clásica: cf. Saxl, *Verzeichnis...*, fig. VIII.

⁸⁸ El hecho de que el grabado aparezca invertido respecto al capitel se puede tomar como una prueba más en favor de la relación.

⁸⁹ Lo mismo que la *Melencolia. I* de Dürero fue copiada por numerosos artistas posteriores, pero aprehendida en toda su complejidad por ninguno, así también el siglo XVI se apropió del grabado B.79, pero con una comprensión sólo fragmentaria: la imagen del Sol en el calendario de Francfort de 1547, ilustrada en nuestra fig. 84 (G. Pauli, *Hans Sebald Beham*, Estrasburgo, 1901, pág. 49; sobre apariciones anteriores en *broadsheets*, véase Saxl, «Beiträge», pág. 171, nota 1) no es sino una paráfrasis xilográfica del *Sol Iustitiae*, de Dürero (fig. 82), y el préstamo es tanto más obvio por cuanto que ninguno de los demás planetas se presenta sentado sobre su signo zodiacal, sino que todos aparecen a la usanza habitual en Occidente. Los símbolos de la Justicia, sin embargo, se perdieron en el proceso de adaptación: en lugar de adoptar la «postura de juez» con las piernas cruzadas, el señor planetario está sentado con las piernas separadas; en lugar de la espada, sostiene el cetro acostumbrado; en lugar de la balanza, el orbe imperial. Pero aun así el hecho mismo de que el grabado de Dürero pudiera ser adaptado para una representación del planeta Sol en el siglo XVI tiende a confirmar la interpretación aquí propuesta.

[En tanto que esta xilografía reduce al *Sol Iustitiae*, de Dürero, a un dios solar desprovisto de su significación judicial, muchas otras representaciones del siglo XVI, entre las que destaca un grupo en madera tallada, de Hans Leinberger, que se conserva en el Germanisches Nationalmuseum de Nuremberg, le reducen a un juez desprovisto de sus implicaciones solares; véase el excelente artículo de Kurt Rathe citado antes, pág. 12.]

⁹⁰ Goethe, *Maximen und Reflexionen*, ed. por M. Hecker, 1907 (*Schriften der Goethe-Gesellschaft*, vol. XXI), pág. 229.

⁹¹ Incluso en nuestro lenguaje cotidiano empleamos la palabra «natural» no sólo para designar todo aquello que pertenece a la naturaleza, sino también en una acepción cargada de sentido, y al mismo tiempo laudatoria, que casi equivale a «noble sencillez» o «armonía». Por gesto «natural», por ejemplo, entendemos un gesto que no es ni torpe ni afectado, sino que resulta de una perfecta concordia entre lo que se pretende expresar y la forma de expresarlo.

⁹² Así, el estilo de la Antigüedad clásica se podría calificar de «idealismo naturalista». Sin esa matización, el concepto de «idealismo» caracterizaría no sólo al estilo «clásico» que, al «ennoblecere» lo que Goethe llama «naturaleza vulgar», espera hacer justicia a la naturaleza como tal, sino también a otros estilos que no pretenden nada semejante.

⁹³ Kant, *Prolegomena*, 14.

⁹⁴ La llamada «teoría de la selección», dramatizada en la historia, incesantemente repetida y a menudo ridiculizada, de cómo Zeuxis logró la perfección combinando las «partes más bellas» de cinco (o siete) vírgenes (cf. también la historia de la «fraw Florentina» en el capítulo cuarenta y siete de la *Gesta Romanorum*, que sin duda procede de esta anécdota antigua), puede así ser vista como

una racionalización materialista de un principio estético que en sí estaba correctamente observado.

⁹⁵ El contraste entre «naturaleza» y «realidad» ha sido mal interpretado, a mi entender, por W. Worringer (*Genius*, I, 1919, pág. 226). Llevado de su conocida antipatía hacia todo arte «clásico-orgánico», este autor sostiene que la transformación de la realidad en naturaleza es un acto de «cognición racional», definiendo la «realidad» como «naturaleza no penetrada aún por la comprensión en términos de leyes naturales, no digerida y pulida aún por los procedimientos rutinarios de la *ratio* en orden a la obtención de leyes naturales... no corrompida aún por el pecado original («Sündenfall») de la cognición racional». Lo cierto es que la transformación clásica de «realidad» en «naturaleza» no es ni menos un acto de intuición creadora, ni más un acto de mera cognición, que la moderna subordinación de la «realidad» a un estado anímico o emoción. La «realidad» es la suma total de los objetos vistos desde un punto de vista particularizante; la «naturaleza» es la suma total de los objetos vistos desde un punto de vista generalizante. Pero en la esfera de la actividad artística un punto de vista es tan «creador» como el otro. Como lo expresó espléndidamente Gustav Pauli: «La *ratio* del arte clásico es instintiva».

⁹⁶ Cf., sobre esto, A. Riegl, *Die spätromische Kunstindustrie*, Viena, 1901, y «Das holländische Gruppenporträt», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, XXIII, 1902, págs. 71 y ss. Según este gran erudito, fue en el arte de los Países Bajos germánicos, representantes de la más pura *Kunstwollen* nortea, donde más que en ningún otro lugar se aspiró a, y se realizó efectivamente, la unificación de cuerpos sólidos y espacio incorpóreo. Es interesante observar que fue Arnold Geulincx, natural de Amberes e inmigrante en Holanda, quien protestó más enérgicamente contra toda distinción entre cantidades corpóreas e incorpóreas; en su opinión, el espacio «vacío» no es menos «corpóreo» que el ocupado por objetos materiales, ya que ambos forman parte de un homogéneo *corpus generaliter sumptum*.

⁹⁷ El contraste entre las concepciones clásica y nortea del arte se puede comparar —utilizando la terminología de Windelband— al contraste entre los sistemas «nomotético» e «idiográfico» de conocimiento. El arte clásico se corresponde con las «ciencias» naturales, que ven leyes abstractas (es decir, cuantitativas) y universales realizadas en un caso individual (por ejemplo, la ley de la gravedad en la manzana que cae); el arte nortea se corresponde con las disciplinas humanísticas, es decir, históricas, que ven el caso individual como un eslabón dentro de una «secuencia» más amplia, pero todavía concreta (es decir, cualitativa) y, dentro de su mayor alcance, todavía individual (por ejemplo, los cambios operados en los estatutos de un gremio determinado como ejemplo del «proceso de desarrollo» desde la Edad Media hasta la época moderna). Allí donde el científico natural procede idiográficamente (p. ej., cuando un geógrafo describe determinada montaña), puede decirse que considera esta montaña no como una parte de la naturaleza en general sino como un fenómeno *sui iuris*, como algo que ha evolucionado, no como algo que ha sido causado. A la inversa, allí donde el humanista procede nomotéticamente (p. ej., cuando un estudiante

de historia económica intenta establecer ciertas leyes para las que se reclama validez universal), puede decirse que opera como un aspirante a científico.

⁹⁸ Lange y Fuhse, *op. cit.*, pág. 183, línea 29.

⁹⁹ En el grabado de Durero B.94, *La pareja de jóvenes y la muerte*, se puede observar un encuentro de ambas tendencias dentro de una misma obra.

¹⁰⁰ Véase, p. ej., G. Doutrepont, *La Littérature française à la cour de Bourgogne*, París, 1909, pág. 120 y ss.

¹⁰¹ Esta costumbre humanista explica un pasaje difícil de la carta de Durero (Lange y Fuhse, *op. cit.*, pág. 30, líneas 24 y ss.). Con una mezcolanza prodigiosa de latín e italiano, Durero expresa en son de chanza su admiración ante una hazaña diplomática de Pirckheimer, que virilmente había resistido a los «*Schottischen*», esto es, las tropas del barón bandolero Kunz Schott, archienemigo de Nuremberg: «El my marawcio, como ell possibile star uno homo cusy wn contra thanto sapientissimo Tiraybuly milytes». [La ortografía ha sido revisada conforme a E. Reicke, *Wilibald Pirckheimers Briefwechsel*, I, Munich, 1940, pág. 386. Cabe señalar que este erudito, excusablemente desconocedor de mi ensayo tal como éste se publicó en 1922, sigue considerando inexplicable el pasaje (pág. 388).] «*Tiraybuly*» sólo se puede entender como nombre propio (lo cual viene también indicado por la mayúscula) y no representa sino una transcripción humorísticamente «grequizada» del nombre Kunz, probablemente iniciada por Pirckheimer: Kunz = Konrad = Kühnrat («Consejo audaz») = Thrasybulus. El «sapientissimo Tiraybuly milytes» es, por consiguiente, sinónimo de «*Schottischen*», y la frase entera se puede traducir así: «Y me maravillo de cómo un hombre como tú pueda hacer frente a tantos soldados del muy astuto Kunz (Schott)». De que en el siglo XVI no era infrecuente convertir el nombre de Konrad en Thrasybulus da prueba, p. ej., el hecho de que el jurista Conrad Dinner empleara el pseudónimo «*Thrasybulus Leptus*» (Jöcher, *Gelehrtenlexikon*, parte II, col. 130).

¹⁰² Véase anteriormente, pág. 277 (ver nota 64 en pág. 310).

¹⁰³ Lange y Fuhse, *op. cit.*, págs. 285-87, 329-35. Es característico que Durero imagine a Pirckheimer interesado por el arte italiano sólo en la medida en que éste trata de «historias» (temas) «particularmente interesantes en relación con vuestros estudios» (Lange y Fuhse, pág. 32, línea 26).

¹⁰⁴ *Epistola Margaritae Velsariae ad Christophorum fratrem*, ed. por H. A. Mertens, 1778, págs. 23 y ss., citada en parte por Hauttmann, *op. cit.*, pág. 43: «*Chuonradus Morlinus, abbas... lapidem illic ab operariis effossum Mercurique imagine sculptum, sine literarum notis comperit, hunc scilicet capite alato et corona rotunda cincto, pedibus alatis et corpore toto nudum, nisi quod a latera sinistro ipsi pallium pendeat, hinc etiam ad pedes gallus suspiciens stabat, et ad latus aliud subsidebat bos, siue taurus, super cuius caput manu dextra Mercurius marsupium, sinistra vero tendebat caduceum draconibus, siue serpentibus, parte superiori ad circulum reflexis, in medio caduceo nodo conligatis, et demum caudis ad caducei capulum revocatis*».

¹⁰⁵ G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti*, I, Florencia, 1839, pág. 285 (citado frecuentemente e interpretado de modo similar por Warburg): «Et ha trovati

tre belli faunetti in suna basetta di marmo, cinto tutti a tre da una grande serpe, e quali meo iudicio sono bellissimi, et tali che del udire la voce in fuora, in ceteris pare che spirino, gridino et si fendino con certi gesti mirabili; quello del mezo videte quasi cadere et espirare». Cf. también las numerosas apreciaciones, a menudo excelentes, del grupo vaticano del Laocoonte compiladas por K. Sittl, *Empirische Studien über die Laokoongruppe*, Würzburg, 1895, págs. 44 y ss.

¹⁰⁶ La impresión de espontaneidad está, por supuesto, acrecentada por el hecho de que Luigi Lotti escriba en italiano.

¹⁰⁷ Las ilustraciones de la «Collectanea» y la «Crónica mundial», de Hartmann Schedel, no son, huelga decirlo, dibujos de los monumentos originales, sino derivados de otros dibujos.

¹⁰⁸ Véase más adelante, págs. 290 y ss.

¹⁰⁹ Por esto es por lo que las ilustraciones de los libros sobre epigrafía muestran tan grande falta de apreciación del estilo clásico en cuanto estilo. Véanse, a modo de ejemplares particularmente extravagantes, las xilografías de las *Inscriptiones* de Apianus, págs. 364 y 503. Las partes que faltaban se restauraban sin vacilación dondequiera que parecían esenciales, y todo lo que sólo tuviera una significación formal se omitía sin reparo. Y, con una sola excepción bien fundada (Apianus, pág. 507), las xilografías de Huttich, Peutinger y Apianus no indican nunca el estado fragmentado de una escultura. La mano izquierda del Mercurio de Augsburgo fue añadida, pero el nicho, importante para el efecto artístico, fue omitido. Dos generaciones más tarde, cuando Marx Welser hizo grabar la figura para sus *Rerum Augustanarum libri VIII* (*op. cit.*, pág. 209, impresa por error como 109, nuestra fig. 72), la situación había tomado un sesgo completamente distinto. Aquí el ilustrador trata de hacer justicia al aspecto real del monumento, desde la postura hasta los daños causados por rotura o corrosión; y si omite algo, lo hace a expensas de la significación iconográfica antes que del efecto artístico: consciente de la importancia del nicho, pasó por alto las alas de la cabeza. Para un estudio más detallado de las ilustraciones de Apianus, véase anteriormente, págs. 295 y ss. [y, sobre todo, el artículo de Phyllis Williams citado anteriormente, pág. 12].

¹¹⁰ Véase el *locus classicus* en el *Trattato della pittura* de L. B. Alberti (*Kleinere kunsttheoretische Schriften*, ed. por H. Janitschek [Quellenschriften für Kunstgeschichte, XI], Viena, 1877), pág. 111.

¹¹¹ Véase, por ejemplo, Alberti, *ibidem*, pág. 113. De modo semejante, Leonardo da Vinci, *Trattato della pittura* (*Das Buch von der Malerei*, ed. por H. Ludwig [Quellenschriften für Kunstgeschichte, XV-XVII], Viena, 1881), art. 283.

¹¹² Alberti, *ibidem*, pág. 121. Alberti, Leonardo (particularmente *op. cit.*, arts. 380 y ss. y Lomazzo (*Trattato dell'Arte della Pittura*, Milán, 1584, II, 3 y ss.) desarrollaron una teoría sistemática en la cual se asigna una expresión definida a cada estado del alma, incluso a las «emociones mixtas»; esto equivale, claro está, a una reducción de lo individual a lo típico.

¹¹³ Cf., a propósito de esto, J. von Schlosser, «Zur Kenntniss der künstlerischen Ueberlieferung im späten Mittelalter», *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen*

des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXIII, 1902, págs. 279 y ss., en particular pág. 280.

¹¹⁴ La teoría del arte desarrollada en el Renacimiento pretendía ayudar al artista a habérselas con la realidad sobre una base de observación; a la inversa, los tratados medievales sobre el arte se limitaban en gran medida a códigos de normas que evitasen al artista la molestia de observar directamente la realidad (véanse, p. ej., las prescripciones de Cennini para la aplicación de sombras al rostro).

¹¹⁵ En el contexto de este ensayo carece relativamente de importancia el que el método de perspectiva empleado por los artistas se fundase o no en una construcción matemática exacta.

¹¹⁶ Este proceso refleja un desarrollo general. La «falta de prejuicios» del científico o del erudito postmedieval, basado en métodos experimentales o filológicos y no atado a la «autoridad», se puede comparar con la independencia con que el artista postmedieval escoge —y, una vez escogido, se ajusta a él sistemáticamente— su «punto de vista» perspectivo. No es accidental que nuestra época, que a nada se opone en el arte tan apasionadamente como a la perspectiva enfocada (aun allí donde se la trate tan poco matemáticamente como en el impresionismo), ponga en cuestión el valor de la ciencia «exacta» y de la erudición «racionalista»: dos formas de conocimiento intelectual análogas a una forma perspectiva de percepción artística. [Esta nota fue escrita en pleno auge del expresionismo alemán y del antiintelectualismo, ya fuera marxista o protonazi.]

¹¹⁷ Lange y Fuhse, *op. cit.*, pág. 319, línea 14.

¹¹⁸ Para la evaluación positiva de la pintura de los Países Bajos en el Quattrocento italiano, véanse Schlosser, *Kunsthistorie*, págs. 95 y s.; Warburg, *op. cit.*, I, págs. 177-216.

¹¹⁹ Cf., por ejemplo, Warburg, «Francesco Sassettis letztwillige Verfügung», *op. cit.*, I, págs. 127 y ss.

¹²⁰ Cf., p. ej., la *Liberación de San Pedro y la Expulsión de Heliodoro*, de Rafael.

¹²¹ Según una observación de Bernini (R. F. de Chantelou, *Journal du voyage du Cavalier Bernin...*, ed. por E. Lalanne, 1885, París, pág. 190).

¹²² Los teóricos del Renacimiento, que escribían en una época todavía capaz, o deseosa al menos, de armonizar estas tendencias antitéticas, consideraban la verosimilitud compatible, sinónima incluso, con la devoción a la *maniera antica*. Los teóricos del siglo XVII, conscientes ya de un conflicto entre lo escultórico y lo pictórico, lo universal y lo particular, ya no pudieron seguir ciegos al hecho de que la imitación de lo antiguo y la imitación de la realidad eran principios contradictorios; Bernini (*ibid.*, pág. 185) prohíbe incluso a los principiantes que trabajen sobre el modelo vivo, dado que la realidad, si se la compara con lo antiguo, resulta «débil y raquítica».

¹²³ Véase F. Wichert, *Darstellung und Wirklichkeit*, 1907, *passim*.

¹²⁴ No compete al historiador decidir si Durero, al reformar así el arte alemán, «envenenó sus raíces». El que deplora el hecho de que Durero dejara el arte norteño imbuido de su *antikische Art*, o de que Rubens se viera influido

por Miguel Ángel y Ticiano, es tan ingenuo y dogmático —sólo que con el signo cambiado, por así decirlo— como aquellos críticos racionalistas de antaño que no le podían perdonar a Rembrandt el que no hubiera ido a Italia. [Nuevamente hay que tener presente que este ensayo fue escrito hacia 1920.]

¹²⁵ Según Hauttmann (*op. cit.*, pág. 49), también el San Sebastián de 1505, de Hans Burgkmair (Nuremberg, Germanisches Museum) se deriva del Mercurio de Augsburgo. Sin embargo, aun cuando esto habría sido posible desde un punto de vista práctico, Burgkmair prefirió dejarse guiar por Durero antes que por la Antigüedad: en la posición de las piernas, el giro de la cabeza y el modelado enfático (véanse en particular los músculos de la pierna), su San Sebastián se deriva claramente del Adán de Durero (como ya había observado H. A. Schmid en Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, V, pág. 253). Si se colocan juntas fotografías del Sebastián, el Adán y el Mercurio (el original, naturalmente, no la variante de Apianus), los hechos hablan por sí mismos.

¹²⁶ F. Winkler, «Die Anfänge Jan Gossarts», *Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*, XLII, 1921, págs. 5 y ss. Se podría establecer un verdadero itinerario de lo antiguo durante el Renacimiento: los italianos lo traducen del latín y el griego al italiano, Durero del italiano al alemán, Gossart del alemán al neerlandés.

¹²⁷ Compárese, por ejemplo, su *Melencolia. I* con la de Hans Sebald Beham (grabado B.144).

¹²⁸ Véase anteriormente, pág. 267.

¹²⁹ Véase, de una parte, el dibujo L.233 (fig. 76); de otra, el grabado *La caída del hombre* (fig. 80).

¹³⁰ Todavía podemos caracterizar a las «figuras patéticas» con las palabras de Lessing (*Laokoon*, capítulo II): «Es gibt Leidenschaften, und Grade von Leidenschaften, die sich im Gesichte durch die hässlichste Verzerrung äussern, und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, dass die schönen Linien, die ihn in einem ruhigeren Stande umschreiben können, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Masses von Schönheit fähig sind» («Hay emociones, y grados de emociones, que se expresan mediante las más feas contorsiones del rostro, y fuerzan el cuerpo entero a posturas tan violentas, que las líneas hermosas capaces de describirlo en actitud más apacible se pierden. Los artistas antiguos, o bien renunciaban totalmente a estas emociones, o bien las reducían a un grado más leve, en el que aún fueran susceptibles de cierta belleza»).

¹³¹ Dibujo L.460.

¹³² También el perro de pastor procede de una composición grande, a saber, del San Eustaquio (grabado B.57), o, más exactamente, del dibujo preparatorio utilizado en ese grabado.

¹³³ El caso de las tres cabezas de León del dibujo de Europa, L.456 (excepcional en sí, como quiera que estamos tratando principalmente de figuras humanas)

es dudoso, como poco. El que realmente estén copiadas de una escultura es asunto debatido (véase, de una parte, H. David, *Die Darstellung des Löwen bei Albrecht Dürer*, tesis, Halle, 1909, págs. 28 y ss.; de otra, S. Killerman, *Albrecht Dürers Tier- und Pflanzenzeichnungen und ihre Bedeutung für die Naturgeschichte*, 1910, pág. 73). Pero aun en la hipótesis de que Durero copiara, efectivamente, una escultura, ya no es posible determinar la identidad de su modelo, ni éste tenía por qué ser una obra clásica. Los *Leoncini* a que a menudo se hace referencia en la literatura reciente hay que rechazarlos como obras del siglo XVIII (Ephrussi, *op. cit.*, pág. 122). El intento de O. Hagen de relacionar el San Sebastián de Durero (grabado B.55) con un *Marsias* romano («War Dürer in Rom?», *Zeitschrift für bildende Kunst*, LII, 1917, págs. 255 y ss.) apenas merece ser tomado en cuenta, tanto más cuanto que no hay la menor prueba de que Durero visitara Roma.

¹³⁴ Lange y Fuhse, *op. cit.*, pág. 181, línea 25.

¹³⁵ Tras algunas vacilaciones, Durero optó por dejar totalmente vacía la mano bajada de Adán.

¹³⁶ Esta posición fue estudiada en el dibujo L.234, hecho a partir de un modelo que sostenía un palo. Cuesta trabajo entender por qué Hauttmann hace de este palo un argumento a favor de la familiaridad de Durero con el Mercurio de Augsburgo. El palo es simplemente un objeto auxiliar de taller (cf., p. ej., los propios dibujos de Durero en el «Dresdner Skizzenbuch», Bruck, *op. cit.*, láms. 11, 12), que no tiene nada que ver con el caduceo de Mercurio.

¹³⁷ [El serbal gozó de particular veneración (o bien, como es tan frecuente en casos semejantes, fue objeto de temor supersticioso) en la Edad Media nórdica; tal vez porque se recordaba vagamente que, según los *Edda*, el primer hombre había sido hecho de un serbal, mientras que la primera mujer lo había sido de un olmo.] Lamento decir que las ideas iconográficas de Hauttmann son aún menos sostenibles que sus argumentos estilísticos. Suponiendo que el animal astado que hay detrás del Adán de Durero sea un ciervo, este autor sugiere relacionarlo con la cabra de Mercurio: dado que esta última, según Horapolo y otros, simboliza la potencia procreadora masculina y el ciervo es portador de implicaciones similares, «la *salacitas* era denominador común» de Adán y Mercurio. En primer lugar, sin embargo, el animal del grabado de Durero no es un ciervo sino un alce, afamado más por su triste apatía que por su potencia sexual (véase H. David, «Zwei neue Dürer-Zeichnungen», *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, XXXIII, 1912, págs. 23 y ss.). En segundo lugar, casualmente sabemos que los propios expertos de Augsburgo tomaron la cabra que reposa a los pies de Mercurio por un «buey o toro» (véase anteriormente, pág. 287). [Sobre la que parece ser verdadera significación de los animales en la *Caída del hombre* de Durero, véase Panofsky, *Albrecht Dürer*, I, pág. 85; II, pág. 21, núm. 108.]

¹³⁸ *Inscriptiones vetustae Romanae, et eorum fragmenta in Augusta Vindelicorum et eius dioecesi cura et diligentia Chuonradi Peutingeri... antea impressae nunc denovo revisae*, Maguncia (Schöffler), 1520 (combinado con Huttichius: *Collectanea antiquitatum in urbe atque agro Moguntino repertarum*). La primera edición de la

obra de Peutinger (publicada en 1506 por Ratdolt en Augsburgo) no está ilustrada.

¹³⁹ Las restantes diferencias estilísticas que aparecen dentro de las xilografías mismas no se deben, en mi opinión, a una pluralidad de diseñadores; se pueden explicar por el carácter heterogéneo del material disponible.

¹⁴⁰ Th. Frimmel, «Dürer und die Ephebenfigur vom Helenenberge», *Blätter für Gemäldekunde*, II, 1905, págs. 51 y ss.

¹⁴¹ Véase, por ejemplo, Durero, *Vier Bücher von menschlicher Proportion*, Nuremberg, 1528, fols. H IV o G V b.

¹⁴² Peutinger, *op. cit.*, fol. B I.

¹⁴³ Cf., en contraste, otro Mercurio, conservado en Roma e ilustrado en Apianus, *op. cit.*, pág. 230. Las dos xilografías que representan al Mercurio de Augsburgo concuerdan también en mostrar la pata delantera izquierda de la cabra en posición frontal; en el original, como en el grabado posterior de los *Monumenta*, de Marx Welsler (nuestra fig. 72), aparece escorzada.

¹⁴⁴ A excepción del hecho de que las alas de la cabeza han sido redibujadas para ajustarlas a la posición de la cabeza, en lugar de mostrarlas en vista frontal simétrica. Los otros dos atributos sólo están un poco mejorados en cuanto a diseño y proporciones.

¹⁴⁵ Que el ilustrador de Apianus trabajó a partir de la publicación impresa de Huttich y Peutinger y no, como cabría suponer, de los dibujos preparatorios, es evidente por el hecho de que de cuando en cuando se ahorra la molestia de invertir sus modelos, de modo que sus xilografías muestran el objeto invertido; véanse, p. ej., la llamada *Acorn Stone* (Huttich, fjl. C I = Apianus, pág. 474) y la lápida sepulcral de Curio Sabinus (Huttich, fol. D IV v. = Apianus, pág. 482).

¹⁴⁶ Hay que señalar que el Maestro de Apianus recurrió al Adán de Durero en otros dos casos por lo menos: el Neptuno de la pág. 456 y otro Mercurio de la pág. 464.

¹⁴⁷ El artista culpable de este error de interpretación fue el ilustrador de las *Inscriptiones* de Peutinger de 1520. Presumiblemente activo en Maguncia, se basaba en un boceto que se le había transmitido desde Augsburgo, y se le puede perdonar que reconstruyera el brazo derecho del Mercurio conforme a una postura frequentísima en la imaginería clásica (y posterior); es posible, en efecto, que se dejara guiar por un monumento romano, entonces conservado en Maguncia, que él mismo había dibujado para la publicación de Huttich, la lápida sepulcral de un soldado llamado Attio (Huttich, *op. cit.*, fol. B II, repetido en Apianus, *op. cit.*, pág. 470). Esta lápida sepulcral se ha perdido; pero que en este caso, por lo menos, el dibujante no cometió un error lo demuestra un dibujo independiente conservado en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, Cod. D. 420, inf., fasc. 1.

No hay nada, pues, que apoye la suposición de que el propio Durero participase en la preparación del *corpus* de Apianus. Su ilustrador explotó los dibujos de Durero *ex post facto*, y lo mismo cabe afirmar del frontispicio, que muestra una Alegoría de la Elocuencia («*Hercules Gallicus*») y está basado

en el dibujo de Durero L.420. Incluso hay motivos para creer que este frontispicio, como las iniciales y orlas, no fue preparado especialmente para el volumen de Apianus. Temáticamente no corresponde ni mejor ni peor al contenido de este libro que al de cualquier otro, y aparece un tanto desvaído aun en copias en que las ilustraciones aparecen muy claras y nítidas; de donde se deduce que fue impreso a partir de un bloque muy usado.

¹⁴⁸ [Sobre este relieve, conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena y que yo desconocía cuando este ensayo se publicó por vez primera, véase Panofsky, *Hercules am Scheidewege* (citado anteriormente, pág. 171 (ver nota 3 en pág. 187)).

Capítulo 7

«*Et in Arcadia ego*»: Poussin y la tradición elegíaca

En 1769 Sir Joshua Reynolds le mostraba a su amigo el doctor Johnson su último cuadro: el doble retrato de Mrs. Bouverie y Mrs. Crewe, que todavía puede contemplarse hoy en Crewe Hall (Inglaterra)¹. En él se nos aparecen las dos bellas damas sentadas frente a una losa sepulcral, mirando, patéticamente conmovidas, el epitafio: una se lo indica a la otra, que parece leerlo con aire meditativo, en la actitud, entonces de moda, de la Musa trágica y de la Melancolía². El epitafio reza: «*Et in Arcadia ego*».

—¿Qué puede querer decir?—exclamó el doctor Johnson—. No parece que tenga sentido alguno: Estoy en Arcadia.» «El rey os lo habría explicado —replicó Sir Joshua—. Vio ayer el cuadro y en seguida dijo: 'Oh, hay una tumba al fondo: ay, ay, también en Arcadia existe la muerte'».³

Para el lector moderno resulta bien sorprendente el irritado embarazo del doctor Johnson. Pero no menos sorprendente es la rápida intelección de Jorge III, que inmediatamente capta la significación de la frase latina, aunque la interprete de forma distinta a la que parecería evidente a la mayoría de nosotros. En contraste con lo que le ocurre al doctor Johnson, la frase *Et in Arcadia ego* no nos plantea ningún problema. Ahora bien, al contrario de Jorge III, le atribuimos un sentido muy diferente del que él le da. Para nosotros, la fórmula *Et in Arcadia ego* se ha convertido en sinónima de paráfrasis como «Et tu in Arcadia vixisti», «Yo también nací en Arcadia», «Ego fui in Arcadia»⁴, «Auch ich war in Arkadien geboren»⁵, «Moi aussi je fus pasteur en Arcadie»⁶. Y todas estas y muchas otras versiones parecidas, equivalen a lo que Mrs. Felicia He-

mans expresó con inmortales palabras: «I, too, shepherds, in Arcadia dwelt»⁷. Todas ellas evocan la visión retrospectiva de una insuperable felicidad, gozada en el pretérito, y ya irrecuperable, aunque permanezca muy viva en la memoria: una felicidad pasada, conclusa con la muerte, y no, como presupone la paráfrasis de Jorge III, una felicidad presente amenazada por la muerte.

Intentaré demostrar que la interpretación del monarca —«también en Arcadia existe la muerte»— es una interpretación gramaticalmente correcta de la frase latina *Et in Arcadia ego*, y de hecho, la única gramaticalmente correcta, y que nuestra moderna interpretación de su contenido —«También yo he nacido, o he vivido en Arcadia»— corresponde, en realidad, a una traducción errónea. Trataré luego de probar que esta errónea traducción, por indefendible que sea desde un punto de vista filológico, no se generalizó por «simple ignorancia», sino que, por el contrario, venía a expresar y a sancionar, a expensas de la gramática, aunque en interés de la verdad, un fundamental cambio de interpretación. Finalmente, procuraré demostrar que la responsabilidad última de esta mutación, de capital importancia para la literatura moderna, no radica en la figura de un hombre de letras, sino en la de un gran pintor.

Sin embargo, antes de intentar todo ello, tenemos que plantearnos una cuestión preliminar: ¿cómo pudo ocurrir que la Arcadia, región de la Grecia central, no excesivamente opulenta, se convirtiera en símbolo, universalmente aceptado, de un reino ideal de perfecta felicidad y belleza, de un sueño hecho realidad de inefable alegría, rodeado, no obstante, de un halo de melancolía «dulcemente triste»?

Desde los orígenes del pensamiento clásico, coexistieron dos opiniones contrapuestas acerca del estado natural del hombre, cada una de las cuales representaba, naturalmente, una «Gegen-Konstruktion» de las condiciones en las cuales había surgido. Una de ellas, que en el luminoso estudio de Lovejoy y Boas⁸ se denomina primitivismo «blando», concibe la vida primitiva como una edad dorada de abundancia, inocencia y felicidad —en otros términos, la vida civilizada expurgada de todos sus vicios. La otra, la forma «dura» del primitivismo, entiende la vida primitiva como una existencia casi subhumana, llena de terribles penalidades y privada de

cualquier clase de comodidad —en otras palabras, la vida civilizada despojada de todas sus virtudes.

La Arcadia, tal como la imagina la literatura moderna, y como solemos concebirla en el lenguaje usual, se inscribe bajo el encabezamiento de primitivismo «blando», el primitivismo de la edad de oro. Ahora bien, la Arcadia, tal como fue realmente, y como nos la describen los autores griegos, fue precisamente todo lo contrario.

Desde luego, esta Arcadia fue el reino de Pan, al que se podía oír tocar la siringa sobre el monte Ménalo⁹, y sus habitantes gozaron tanto de fama por sus dotes musicales como por su antigua estirpe, por su ruda virtud y por su rústica hospitalidad. Sin embargo, adquirieron asimismo fama por su grandísima ignorancia y por su bajo nivel de vida. Como Samuel Butler *senior* debía condensarlo en su conocida sátira contra el orgullo ancestral:

The old Arcadians that could trace
their pedigree from race to race
before the moon, were once reputed
of all the Grecians the most stupid,
whom nothing in the world could bring
to civil life but fiddling¹⁰.

Y desde un punto de vista simplemente físico, carecía, ciertamente, su país de una gran parte de los atractivos que acostumbramos a asociar con la idea de una región que disfruta de una ideal felicidad pastoril. Polibio, el hijo más ilustre de la Arcadia, si por una parte rinde justicia a su tierra natal por su simple «pietas» y por la afición a la música, la describe, por otra parte, como una región pobre, yerma, rocosa, fría, privada de todos aquellos placeres que amenizan la existencia, y que apenas podía nutrir a un puñado de flacas cabras¹¹.

Así pues, nada extraña que los poetas griegos se abstuvieran de situar sus poesías bucólicas o pastoriles en la Arcadia. El escenario del más célebre de estos poemas, esto es, los *Idilios* de Teócrito, es la isla de Sicilia, tan abundante entonces en aquellos prados floridos, boscajes umbríos y dulces brisas, que de modo tan evidente se hallaban ausentes en los «*desert ways*» (William Lithgow) de la verdadera Arcadia. El propio Pan ha de trasladarse de Arcadia a

Sicilia cuando el agonizante Dafnis de Teócrito desea restituir al dios su flauta pastoril¹².

Es en la poesía latina, no en la griega, donde tuvo lugar la gran metamorfosis y la Arcadia hizo su aparición en el escenario de la literatura universal. Pero aun aquí podemos distinguir dos maneras contrapuestas de aproximación al tema: una, representada por Ovidio; otra, por Virgilio. En cierta medida, ambos basan su concepción de la Arcadia en Polibio, pero lo utilizan de forma diametralmente distinta. Ovidio describe a los árcades como salvajes primitivos, que todavía encarnan aquel período «anterior al nacimiento de Júpiter y a la creación de la luna» a que alude Butler:

Ante Jovem genitum terras habuisse feruntur
Arcades, et Luna gens prior illa fuit.
Vita ferae similis, nullos agitata per usus;
Artis adhuc expers et rude vulgus erat¹³.

«Se refiere que los árcades habitaron la tierra antes del nacimiento de Júpiter; su estirpe era más antigua que la luna. Aún no civilizados por la disciplina y por las costumbres, su vida era similar a la de las fieras; eran un pueblo rudo, que todavía desconocía el arte». Muy coherentemente, Ovidio no menciona el único rasgo que los redime, esto es, su inclinación por la música, y hace así la Arcadia de Polibio peor de lo que era.

Virgilio, por otra parte, la idealiza: no sólo exagera las virtudes que poseía la Arcadia real (incluyendo aquí aquel sonido de cantos y flautas que todo lo invade y que no menciona Ovidio), sino que añade también atractivos que la Arcadia genuina jamás había poseído: vegetación exuberante, eterna primavera, inagotable ocio para el amor. En suma, traslada el mundo bucólico de Teócrito a aquello que decide llamar Arcadia, de forma que Aretusa, la ninfa de las fuentes de Siracusa, debe acudir en su ayuda a Arcadia¹⁴, mientras que al Pan de Teócrito, como anteriormente se ha mencionado, se leuplicaba recorriera el camino opuesto.

Obrando así, Virgilio realizó algo más que una mera síntesis del primitivismo «duro» y «blando», de los pinos selváticos de la Arcadia y de los boscajes y prados de Sicilia, de la virtud y piedad arcádicas y de la dulzura y sensualidad siciliana: transformó dos reali-

dades en una única Utopía, un mundo suficientemente distante de la vida cotidiana romana para desafiar cualquier interpretación realista (los nombres de los personajes, al igual que los de las plantas y animales, sugieren una atmósfera irreal, remota, cuando las palabras griegas se dan en el contexto del verso latino), y al mismo tiempo lo bastante concreto visualmente para solicitar directamente la experiencia interior de cualquier lector.

Fue así, en la imaginación de Virgilio y de ningún otro, como cristalizó esa concepción de la Arcadia que es todavía la nuestra: es decir, una yerma y fría región de Grecia vino a transfigurarse en un reino imaginario de perfecta felicidad. Ahora bien, apenas se forjó esta nueva y utópica Arcadia, se advirtió la discrepancia entre la perfección sobrenatural de un ambiente de fábula y los límites naturales de la vida humana tal como es en la realidad. A decir verdad, las dos tragedias fundamentales de la existencia humana, el amor frustrado y la muerte, no se hallan completamente ausentes de los *Idilios* de Teócrito. Por el contrario, aparecen enérgicamente subrayadas y frecuente e intensamente representadas. Ningún lector de Teócrito olvidará nunca las desesperadas, monótonas invocaciones de la abandonada Simaetha, que en el corazón de la noche hace girar su mágico torno de hilar para reconquistar al amante¹⁵; o el fin de Dafnis, destruido por Afrodita por haberse atrevido a desafiar el poder del amor¹⁶. Pero en Teócrito estas tragedias humanas son reales —tan reales como lo es el ambiente siciliano— y son cosas del presente. Asistimos efectivamente a la desesperación de la hermosa encantadora, oímos realmente las palabras de Dafnis agonizante, aun cuando formen parte de una «canción pastoril». En la Sicilia real de Teócrito, las alegrías y las penas del corazón humano se complementan entre sí con la misma naturalidad y fatalidad de la lluvia y del sol, del día y de la noche, en la vida de la naturaleza.

En la Arcadia ideal de Virgilio, el sufrimiento humano y la sobrehumana perfección del ambiente producen una disonancia. Esta disonancia, una vez experimentada, debía ser resuelta, y se resolvió en aquella vespertina mezcolanza de tristeza y de quietud que tal vez constituya la más original aportación de Virgilio a la poesía. Sin demasiada exageración, podría afirmarse que Virgilio «descubrió» la tarde. Cuando los pastores de Teócrito, al anochecer,

concluyen su melodioso diálogo, gustan despedirse con alguna ligera broma sobre la conducta de las cabras y de los machos cabríos¹⁷. Al fin de la égloga virgiliana, sentimos la tarde instalarse silenciosamente sobre el mundo: «Ite domum saturae, venit Hesperus, ite, capellae»¹⁸; o bien: «Majores que cadunt altis de montibus umbrae».¹⁹

Virgilio no excluye el amor frustrado y la muerte, pero los despoja, por así decirlo, de su factualidad. Proyecta la tragedia, o bien en el futuro, o, preferentemente, en el pasado, y transforma de este modo la verdad mítica en sentimiento elegíaco. Es este descubrimiento de lo elegíaco, que inaugura la dimensión del pasado e inicia así el dilatado filón de poesía que culminará en Thomas Gray, lo que hace de las *Bucólicas* de Virgilio, a pesar de su estrecha dependencia de los modelos griegos, una obra de genio original e inmortal. El tema de Dafnis, por ejemplo, lo utilizó Virgilio en dos de sus *Églogas*, la X y la V. En ambos casos, la tragedia no se nos presenta en su más cruda realidad, sino que aparece difuminada a través del velo suave y coloreado del sentimiento que anticipa o rememora.

En la *Égloga X*, Dafnis moribundo se transforma inesperadamente —y quizá no sin un fondo de humor— en una persona real, el poeta amigo de Virgilio, Gallus. Y en tanto que el Dafnis de Teócrito muere realmente porque se ha negado a amar, el Gallus de Virgilio anuncia a un grupo de pastores y divinidades silvanas simpatizantes que va a morir porque su amante, Lycoris, lo ha dejado por un rival: ella vive en el triste Norte, pero es dichosa en brazos de su bello soldado Antonio; él, Gallus, vive rodeado de todas las bellezas de Utopía, pero se consume de pena. Su único consuelo es el pensamiento de que sus sufrimientos e incluso su muerte serán objeto de un arcádico planto.

En la *Égloga V*, Dafnis conserva su identidad, pero —y ésta es la novedad— su tragedia nos viene referida sólo a través de los elegíacos recuerdos de sus compañeros supervivientes, los cuales se hallan preparando una ceremonia conmemorativa y están a punto de levantarle un monumento funerario:

...tumulum facite, et tumulo superaddite carmen
Daphnis ego in silvis, hinc usque ad sidera notus,
formosi pecoris custos, formosior ipse²⁰.

II. Aquí aparece, pues, por primera vez, la «tumba en Arcadia», que será más tarde un elemento casi indispensable de la imagen de la Arcadia en la poesía y en el arte. Sin embargo, tras la muerte de Virgilio, esta tumba, y con ella toda la Arcadia virgiliana, caería en el olvido durante muchos siglos. En la Edad Media, cuando se buscaba la dicha en el más allá y no en una región terrena, por perfecta que ésta pudiera ser, la poesía pastoril adquirió un carácter realista, moralizante y nada utópico²¹. Las *dramatis personae* fueron entonces «Robin» y «Marion» en lugar de «Dafnis» y «Cloe», y la escena del *Ameto* de Boccaccio, en donde, más de mil trescientos años después de Virgilio, reaparece al fin el nombre de la Arcadia, se sitúa en Toscana, en las cercanías de Cortona. La Arcadia aparece únicamente representada por un emisario, por así decirlo, y este emisario —un pastor llamado Alcesto de Arcadia— se limita a defender, siguiendo la moda de las convencionales «disputas» (*concertationes* o *conflictus*), el ideal polibiano y ovidiano de una ruda y sana frugalidad contra los encantos de la riqueza y de la comodidad exaltados por su rival, el siciliano Acaten de Academia²².

Sin embargo, en el Renacimiento, la Arcadia de Virgilio (no la de Polibio y Ovidio) emerge del pasado como una visión encantada. Sólo que, para la mente moderna, esta Arcadia no es tanto una Utopía de felicidad y belleza remota en el espacio, como una Utopía de felicidad y belleza distante en el tiempo. Como todo el mundo clásico, del que es convertido en parte integrante, la Arcadia se convierte en uno de los objetos de aquella nostalgia que distingue el genuino Renacimiento de todos los pseudo o protorenacimientos que aparecen en la Edad Media²³: asume el valor de un refugio en el que protegerse no sólo contra una realidad corrupta, sino también, y en mayor grado, contra un presente incierto. Al llegar la plenitud del Quattrocento se intentó superar la ruptura entre presente y pasado mediante una ficción alegórica. Lorenzo el Magnífico y Poliziano identificaron metafóricamente la villa medicea de Fiesole con la Arcadia y su propio círculo social con los pastores arcádicos. Y es esta misma seductora ficción la que inspira el famoso cuadro de Signorelli (ahora, desgraciadamente, destruido) que solía admirarse como el *Reino de Pan*²⁴.

No obstante, poco tardó el fantástico reino de Arcadia en

recobrar su lugar soberano. En el *Ameto* de Boccaccio figuraba sólo como una lejana patria de la rústica simplicidad, y los poetas de la corte de los Médicis lo utilizaron sólo como un disfraz clásico de su propia vida campestre. En la *Arcadia* de Jacopo Sannazzaro²⁵, de 1502, la Arcadia misma es la escena de la acción y se la celebra por ella misma; se la revive como una experiencia emotiva *sui generis* y *sui juris* en lugar de servir de seudónimo clasicista para el entorno del poeta y de sus mecenas. La Arcadia de Sannazzaro es, como la de Virgilio, un reino utópico. Pero, además, es un reino irremediadamente perdido y contemplado a través de un velo de rememoradora melancolía. Como ha escrito un erudito italiano: «La musa vera del Sannazzaro è la malinconia»²⁶. Reflejando el sentimiento de una época que por primera vez había cobrado conciencia de que Pan estaba muerto, Sannazzaro se complace frecuentemente en aquellos himnos y ritos funerarios, en aquellos tiernos cantos amorosos y melancólicos recuerdos que en Virgilio sólo se producen ocasionalmente, y su marcada predilección por las rimas trisilábicas, por el llamado *drucciolo* (alguno de los cuales citaremos más adelante), confieren a sus versos una dulce e insistente entonación elegíaca. A él se debe que el sentimiento elegíaco (presente, aunque, por así decirlo, periférico en las *Églogas* de Virgilio) se convierta en la característica esencial del mundo arcádico. Un paso más y esta aspiración —nostálgica pero todavía impersonal— hacia la intacta quietud e inocencia de un pasado ideal se convertirá en una requisitoria amarga y personal contra el presente real. El célebre «O bell'età de l'oro» del *Aminta* de Torquato Tasso (1573) no constituye tanto un elogio de la Arcadia cuanto una invectiva contra el espíritu estrecho y atormentado de su propia época, la de la Contrarreforma. El cabello suelto se ha anudado y vestidos y ocultos han quedado los cuerpos desnudos, la conducta y el porte han perdido todo contacto con la naturaleza; la misma fuente del placer se halla contaminada y el mismo don del Amor se ha transformado en latrocinio²⁷. Es evidentemente el desahogo de un actor más acá del proscenio, un actor consciente del contraste existente entre la miseria de su existencia real y el esplendor del papel que está representando.

III. Casi exactamente medio siglo más tarde, Giovanni Francesco Guercino —no Bartolommeo Schidone, como registran todos los «Diccionarios de citas»— realizó la primera versión pictórica del tema de la Muerte en Arcadia (fig. 90), y es en este cuadro, pintado en Roma entre 1621 y 1623, y conservado actualmente en la Galleria Corsini, donde por primera vez encontramos la frase *Et in Arcadia ego*²⁸. Existen motivos para creer que el tema poseía un particular interés para Giulio Rospigliosi (que fue más tarde el papa Clemente IX), cuyo palacio familiar, que albergaba la *Aurora* de Guido Reni, debió visitar frecuentemente Guercino cuando pintaba su *Aurora* del Casino Ludovisi, más moderna. Y pudo ser incluso Giulio Rospigliosi, humanista, amante de las bellas artes y poeta de cierto mérito, quien inventara la famosa frase, que no es clásica y no aparece en ninguna obra literaria antes de que se inscribiera en el cuadro de Guercino²⁹. ¿Cuál es, pues, el sentido literal de aquella?

Como al principio decíamos, nos inclinamos hoy a traducirla: «Yo, también, he nacido, o he vivido, en Arcadia». Esto es, damos a «et» el significado de «también» y lo referimos a «ego», dando por supuesto que el verbo sobreentendido está en pretérito perfecto, y atribuimos así toda la frase a un habitante de Arcadia difunto. Todas estas interpretaciones son incompatibles con las reglas de la gramática latina. La frase *Et in Arcadia ego* es una de aquellas expresiones elípticas como *Summum ius summa iniuria*, *E pluribus unum*, *Nequid nimis* o *Sic semper tyrannis*, en las que el verbo debe ponerlo el lector. Este verbo sobreentendido debe, por tanto, ser inequívocamente sugerido por las palabras que forman la frase, y esto supone que no puede ser en ningún caso un tiempo pretérito. Es posible sugerir un subjuntivo como en *Nequid nimis* («nada se haga demasiado») o en *Sic semper tyrannis* («Sea éste el destino de todos los tiranos»); también lo es, aunque menos frecuentemente, sobreentender un futuro como en el célebre *Quos ego* («De éstos me ocuparé yo») de Neptuno; pero no es posible sobreentender un tiempo pasado. Algo todavía más importante: el *et* adverbial se refiere invariablemente al nombre o al pronombre que inmediatamente le sigue (como en *Et tu, Brute*); y esto quiere decir que en nuestro caso debe referirse no a *ego*, sino a *Arcadia*. Es divertido observar que

algunos escritores modernos habituados a la interpretación usual, pero dotados de un sentido innato del correcto latín — así, por ejemplo, Balzac³⁰, el romántico alemán C. J. Weber³¹, y la sobresaliente Miss Dorothy Sayers³²— han modificado instintivamente la frase, transformando *Et in Arcadia ego* en *Et ego in Arcadia*. La traducción correcta de la frase en su forma ortodoxa es, por consiguiente, no «Yo también he nacido, o he vivido, en Arcadia», sino «También en Arcadia estoy yo»: de donde se deduce que la frase se atribuye no a un pastor o a una pastora de Arcadia fallecidos, sino a la propia Muerte. En resumen, la interpretación del rey Jorge III es, gramaticalmente, del todo correcta, y si la referimos al cuadro de Guercino, lo es también desde el punto de vista de la correspondencia figurativa.

En dicho cuadro, dos pastores de Arcadia se detienen en su vagabundear sorprendidos por la vista no de un monumento funerario, sino de una enorme calavera colocada sobre un lienzo de muralla en ruinas y alrededor de la cual se mueven una mosca y un ratón, símbolos populares de la decadencia y del tiempo que todo lo devora³³. Sobre la muralla se hallan grabadas las palabras *Et in Arcadia ego*, e indudablemente se supone que las dice la calavera. En cambio, en una antigua descripción de la pintura se afirma, con error bien comprensible, que aquéllas se leen en una filacteria que sale de la boca de la calavera³⁴. Ahora bien, la calavera era, y sigue siéndolo actualmente, el símbolo convencional de la Muerte personificada, como se desprende, por demás, del hecho de que la lengua inglesa se refiere a aquélla no como «dead man's head» («cabeza de muerto»), sino como «death's-head» («cabeza de la muerte»). La calavera parlante era, por tanto, un motivo usual en el arte y en la literatura de los siglos XVI y XVII³⁵ y a ella alude incluso Falstaff (*Enrique IV*, parte segunda, II, ii, 4) cuando responde a las prudentes advertencias de Doll Tearsheet acerca de su conducta: «Peace, good Doll, do not speak like a death's-head; do not bid me remember mine end». («¡Silencio, mi buena Doll! No hables como una calavera. No me hagas recordar mi fin.»)

Este «recordar mi fin» es, ni más ni menos, el mensaje del cuadro de Guercino. Más que de dulces y tristes memorias, se trata de una advertencia. Muy poco, casi nada, hay de elegiaco en

esta pintura, y si intentamos localizar los antecedentes iconográficos de la composición los encontramos en representaciones moralizantes como las versiones pictóricas de la leyenda de los Tres Vivos y los Tres Muertos (de todos conocida por el fresco del camposanto de Pisa), en la que tres jóvenes caballeros, que van de cacería, tropiezan con tres cadáveres que se alzan de sus féretros y les ponen en guardia sobre las consecuencias de su placentera existencia (fig. 89). Al igual que estos «dandies» medievales se detienen sorprendidos ante los féretros, los árcades de Guercino lo hacen frente a la calavera. La antigua descripción antes evocada habla directamente de «alegres gozadores que de pronto tropiezan con una calavera»³⁶. En ambos casos, la Muerte, por así decirlo, ase a los jóvenes por la garganta y «les obliga a recordar su fin». En suma, el cuadro de Guercino resulta ser un medieval *memento mori* con ropaje humanístico, esto es, uno de los temas predilectos de la teología moral cristiana trasvasado al mundo pastoril clásico o clasicizante.

Ahora sabemos que Sir Joshua Reynolds no sólo conocía, sino que incluso bosquejó el cuadro de Guercino (atribuyéndolo, casualmente, a su verdadero autor en lugar de a Bartolomeo Schidone)³⁷. Es legítimo, por consiguiente, suponer que recordara este cuadro cuando en su doble retrato de Mrs. Crewe y Mrs. Bouverie incluyó el motivo del *Et in Arcadia ego*, y esta directa procedencia de la fuente auténtica de la frase puede explicar el hecho de que su correcta interpretación gramatical (como «También en Arcadia, yo, la Muerte, reino»), desde hacía mucho tiempo olvidada en Europa continental, hubiera seguido siendo familiar al círculo de Reynolds, y convertirse, posteriormente, en parte integrante de la que puede considerarse una tradición específicamente inglesa o «insular»: tradición que tendía a conservar la idea de un *memento mori*. Hemos visto cómo Reynolds mismo seguía la recta interpretación de la frase y cómo Jorge III la entendió en seguida. Además, poseemos una versión del *Et in Arcadia ego* (fig. 93), de Giovanni Battista Cipriani — artista natural de Florencia, aunque ejerció su oficio en Inglaterra desde los años de su aprendizaje hasta su muerte, acaecida en 1785³⁸—, que nos muestra los símbolos de la muerte, la calavera y los huesos, rematados con la inscripción *Ancora in Arcadia morte* («Aun en Arcadia existe la muerte»), precisamente la tra-

ducción que hizo el rey Jorge. Incluso nuestro siglo, aun cuando irónicamente iconoclasta, sigue inspirándose en esta idea original y siniestra. Augustus John, al que gusta titular retratos de muchachas negras con nombres tan arcádicos como los de «Dafne», «Filis», y aun «Aminta», ha puesto el de *Atque in Arcadia ego* (donde el insólito «atque» traduce el «también» aún más eficazmente que el ortodoxo «et») a una morbosa escena de despertar en la que la Muerte asume la apariencia de un lúgubre guitarrista³⁹, y en *Brideshead Revisited* de Evelyn Waugh, el narrador, un sofisticado estudiante de Oxford, adorna su habitación del colegio con «una calavera humana suministrada por la facultad de medicina, que, dispuesta sobre un jarrón de rosas, constituía entonces la decoración más destacada de mi escritorio. La calavera llevaba en la frente la inscripción *Et in Arcadia ego*».

Sin embargo, Cipriani, aunque fiel a la tradición «insular» en la traducción de la frase latina, para su composición pictórica se inspira en otra fuente. De un gran eclecticismo, amplía el paisaje y añade ovejas, perros y fragmentos de edificios clásicos; eleva a siete el número de las figuras, de carácter, *grosso modo*, rafaelesco (cinco de ellas son mujeres), y reemplaza, en fin, el tosco muro y la calavera de Guercino por una complicada tumba clasicista en la cual figuran grabados en relieve la calavera y los huesos.

Al hacer todo esto, este artista más bien indiferente muestra hallarse familiarizado con las innovaciones del pintor cuyos cuadros señalan el giro decisivo en la historia del *Et in Arcadia ego*: el gran pintor francés Nicolás Poussin.

IV. Poussin llegó a Roma en 1624 o en 1625, uno o dos años después de que Guercino la abandonara. Algunos años más tarde (posiblemente hacia 1630) realizó la primera de sus dos pinturas relacionadas con el tema *Et in Arcadia ego*, que actualmente forma parte de la Colección Devonshire, en Chatsworth (fig. 91). En cuanto clasicista (si bien en un sentido muy particular) y probablemente lector habitual de la poesía de Virgilio, modificó la composición de Guercino añadiéndole la figura del dios fluvial Alfeo y transformando la fábrica en ruinas en un sarcófago clásico con la inscripción *Et in Arcadia ego*; además, puso de relieve el

trasfondo amoroso relacionado con el mundo arcádico, poniendo junto a los dos pastores de Guercino una pastora. Pero, aun con tales modificaciones, el cuadro de Poussin no oculta su derivación del de Guercino. Antes que nada, conserva su elemento de drama y de sorpresa: los pastores avanzan en grupo desde la izquierda y se detienen a la vista de la tumba. En segundo lugar, la calavera se halla también colocada sobre el sarcófago, precisamente encima de la palabra *Arcadia*, aun cuando es de proporciones más reducidas y de escaso relieve, hasta el punto de que no atrae la atención de los pastores, los cuales, en cambio, y es éste un significativo síntoma de las tendencias intelectualistas de Poussin, parecen hallarse más intensamente fascinados por la inscripción que sorprendidos por la calavera. En tercer lugar, la pintura todavía conlleva, aunque de forma menos palmaria que la de Guercino, un mensaje moral o advertencia. Originariamente, era la contrapartida de un *Midas que lava su rostro en el río Pactolo* (hoy en el Metropolitan Museum neoyorquino), y la figura de la divinidad fluvial de esta segunda tela, esencial desde el punto de vista iconográfico, explica la inclusión de una figura análoga, la del dios Alfeo, evidentemente menos necesaria, en el cuadro de la Muerte en Arcadia⁴⁰.

En conexión uno con otro, los dos cuadros contienen una doble lección: una advertencia, primero, contra el insensato anhelo de riquezas a expensas de los más substanciales valores de la vida, y otra contra el imprudente disfrute de placeres bien pronto destinados a extinguirse. La frase *Et in Arcadia ego* puede asimismo entenderse como pronunciada por la Muerte imaginada en cuanto persona, y cabe traducirla: «También en Arcadia, yo, la Muerte, reino», sin contradecir por ello nada de lo que en el cuadro se observa.

Sin embargo, cinco o seis años más tarde Poussin realizó una segunda y definitiva versión del tema «*Et in Arcadia ego*», el célebre cuadro del museo del Louvre (fig. 92). Y en esta pintura, que ya no es un *memento mori* en molde clásico, emparejado con un *cave avaritiam* fundido en idéntico molde, sino un cuadro suelto, podemos observar una ruptura total con la tradición moralizante de la Edad Media. El factor de drama y sorpresa ha desaparecido. En lugar de los dos o tres árcades aproximándose en grupo desde la izquierda, tenemos cuatro, simétricamente situados a

cada lado de un monumento sepulcral. En vez de detener su avance bajo el efecto de una aparición inesperada y aterradora, se encuentran absortos en tranquila conversación y contemplación pensativa. Uno de los pastores aparece arrodillado en tierra como si relevara la inscripción para sí. El segundo parece discutirla con una atractiva muchacha que reflexiona sobre ella en actitud serena y meditativa. El tercero parece inmerso en una profunda melancolía. La forma de la tumba se ha simplificado en un bloque rectangular liso, no ya visto en escorzo, sino colocado paralelamente al plano de la pintura, y la calavera ha desaparecido por completo.

Se nos presenta aquí, pues, un cambio fundamental en la interpretación. Los árcades no atienden tanto a un terrible aviso para el futuro, cuanto se hallan sumidos en la dulce meditación sobre un hermoso pasado. Parecen pensar menos en ellos mismos que en el ser humano sepultado dentro de la tumba: alguien que en otro tiempo gozó de los placeres que ahora gozan ellos mismos, y cuyo momento «les invita a recordar su propio fin» sólo en la medida en que evoca el recuerdo de quien fue lo que ellos son ahora. En resumen, el cuadro de Poussin del Louvre ya no representa un dramático encuentro con la Muerte, sino una contemplativa consideración de la idea de la mortalidad. Estamos presenciando la transición de un moralismo sutilmente velado a un declarado sentimiento elegíaco.

Este cambio general de contenido —procedente, en última instancia, de todas las transformaciones singulares de forma y motivos que anteriormente mencionamos, y que resulta de una excesiva trascendencia para poder justificarlo por la costumbre de Poussin de ofrecer, en la segunda versión de una pintura, una interpretación más moderada, y en cierta medida, más serena del tema tratado⁴¹— pueden explicarlo muy distintas razones. Concuere, en primer lugar, con el espíritu ya más relajado y menos angustiado de una época que emergía triunfadora de las graves convulsiones de la Contrarreforma. Se amolda, evidentemente, a los principios de la teoría clasicista del arte, la cual rechazaba «les objets bizarres», y en especial, objetos tan macabros como pueda serlo una calavera⁴². Y lo facilitó, desde luego, si no es que lo provocó, la familiaridad de Poussin con la literatura arcádica, familiaridad que evidencia ya el cuadro de Chatsworth, donde la

substitución de la tosca fábrica de Guercino por un sarcófago clásico puede muy bien haber sido sugerida por la tumba de Dafnis en la Égloga V de Virgilio. Ahora bien, el carácter reverencial y melancólico de la pintura del Louvre, e incluso algunos detalles como la estructura simple, rectangular, de la tumba, parecen revelar un contacto reciente con la poesía de Sannazzaro. La descripción que hace Sannazzaro de la «tumba de Arcadia» (la cual, significativamente, no encierra ya los restos del reacio pastor Dafnis, sino los de una pastora, no menos reacia, denominada Filis) anuncia, en efecto, la situación que cristalizará en la ulterior composición de Poussin:

...farò fra questi rustici
la sepoltura tua famosa e celebre.
Et da' monti Thoscane et da' Ligustici
verran pastori ad venerar questo angulo
sol per cagion che alcuna volta fustici.
Et leggeran nel bel sasso quadrangulo
il titol che ad tutt'hore il cor m'infrigida,
per cui tanto dolor nel petto strangulo:
«Quella che ad Meliseo si altera et rigida
si mostrò sempre, hor mansueta et humile
si sta sepolta in questa pietra frigida»⁴³.

(«Haré entre estos rústicos famosa y renombrada tu sepultura. Y de las colinas de Toscana y de Liguria acudirán los pastores para venerar este rincón del mundo, y sólo porque tú moraste aquí en otro tiempo. Y leerán en el bello monumento cuadrangular la inscripción que a todas horas mi corazón hiela, por la que tanto dolor en mi pecho ahogo: 'Aquella que a Meliseo tan altiva y rigida se mostró siempre, ahora yace sepultada, mansa y humilde, en esta fría piedra'.»)

Estos versos no sólo anticipan la forma simple, rectangular de la tumba en el cuadro de Poussin del Louvre, tumba que nos sorprende como ilustración directa del *bel sasso quadrangulo* de Sannazzaro, sino que se ajustan de manera asombrosa al tema insólito y ambiguo de la pintura, a aquella silenciosa meditación sobre el tácito mensaje de quien gozó de la vida antaño: «Yo también viví en Arcadia, donde ahora vivís vosotros; yo

también disfruté de los placeres que ahora disfrutáis vosotros; yo también me mostré altivo cuando debí mostrarme compasivo. Y ahora estoy muerto y yazgo en la sepultura.» Interpretando de esta manera, de acuerdo con Sannazzaro, el significado de *Et in Arcadia ego* tal como aparece en el cuadro del Louvre, he hecho lo que casi todos los intérpretes continentales: esto es, he distorsionado el significado original de la inscripción para adaptarla a la nueva configuración y al nuevo contenido de la pintura. Pues no cabe duda alguna de que dicha inscripción correctamente traducida, ya no se ajusta a lo que en el cuadro se contempla.

La frase, en su recta interpretación gramatical («También en Arcadia estoy yo»), resultaba válida y fácilmente comprensible en tanto que las palabras pudieran atribuirse a la calavera y apareciesen los pastores sorprendidos, en su caminar, por el espanto. Esto se da, ciertamente, en el cuadro de Guercino, donde la calavera es el rasgo más prominente de la composición y donde su impacto psicológico no queda disminuido por la presencia de un bello sarcófago o tumba. Pero también ocurre, aunque en un menor grado, en el primero de los dos cuadros de Poussin, donde la calavera, aunque de proporciones más reducidas, y ya en un segundo plano respecto al tema nuevo del sarcófago, resulta aún bien visible, y donde se mantiene la idea de la interrupción repentina.

Frente a la pintura del Louvre, sin embargo, el observador encuentra difícil aceptar la inscripción en su significado literal, gramaticalmente correcto. En ausencia de la calavera, el *ego* de la frase *Et in Arcadia ego* debe suponerse que se refiere a la tumba misma. Y aun cuando la «tumba que habla» no fuera un tema sin precedentes en la poesía funeraria de la época, el concepto era aún tan desusado que Miguel Ángel, al echar mano de él en tres de sus cincuenta epitafios para un bello muchacho, consideró necesario iluminar al lector con una nota en la que explica que, contrariamente al uso común, es «la sepultura la que habla a quien lee estos versos»⁴⁴. Desde luego, es mucho más natural atribuir las palabras no a la tumba, sino a la persona que en ella yace, y así ocurre con el noventa y nueve por ciento de las inscripciones funerarias, incluidas las de la tumba del Dafnis de Virgilio y la de Filis en Sannazzaro. Asimismo, el cuadro de Poussin del Louvre sugiere esta familiar in-

terpretación, la cual, por así decirlo, proyecta el mensaje de la frase latina del presente al pasado, con tanta más eficacia cuanto que la actitud de las figuras ya no expresa sorpresa ni espanto, sino, por el contrario, meditación tranquila y rememorativa.

Así pues, el propio Poussin, sin modificar término alguno de la inscripción, invita, casi fuerza, al contemplador a interpretar equivocadamente el significado, al referir el *ego* a una persona muerta en lugar de hacerlo a la tumba, relacionando el *et* con *ego* en vez de con *Arcadia*, y postulando como verbo sobreentendido un *vixi* o *fui* en vez de un *sum*. La evolución de su visión pictórica se ha impuesto al significado de la fórmula literaria, y bien puede decirse que aquéllos que, bajo la influencia del cuadro del Louvre, decidieron traducir la frase *Et in Arcadia ego* por «Yo también viví en Arcadia», en lugar de «También en Arcadia estoy yo», hicieron violencia a la gramática latina, pero hicieron a la vez justicia al nuevo significado de la composición de Poussin.

En efecto, puede demostrarse que esta *felix culpa* se cometió en el propio círculo de Poussin. Su amigo y primer biógrafo, Giovanni Pietro Bellori, había dado, en 1672, una interpretación perfectamente correcta y exacta de la inscripción al escribir: «*Et in Arcadia ego*, cioè, che il sepolcro si trova ancora in Arcadia, e la Morte a luogo in mezzo la felicità»⁴⁵. (*Et in Arcadia ego*, lo que significa que la sepultura se halla incluso [¡presente!] en Arcadia y que la muerte ocurre en medio de la felicidad.) Pero sólo unos años después (en 1685) el segundo biógrafo de Poussin, André Félibien, que fue también uno de sus amigos, daba el primer y decisivo paso por la senda del mal latín y de la positiva interpretación artística: «Par cette inscription —dice— on a voulu marquer que celui qui est dans cette sépulture a vécu en Arcadie et que la mort se rencontre parmi les plus grandes félicité.»⁴⁶ («Esta inscripción subraya el hecho de que la persona enterrada en esta tumba ha vivido [¡pasado!] en Arcadia.») O sea, que el ocupante de la sepultura substituye a la tumba misma y toda la frase resulta proyectada en el pasado: lo que era una amenaza se ha convertido así en un recuerdo. De aquí en adelante, el proceso avanza hacia su lógica conclusión. Félibien no se ha detenido a considerar el *et*: simplemente, no lo ha tenido en cuenta, y esta versión abreviada, curiosamente vuelta a traducir al latín, sobrevive en un cua-

dro de Richard Wilson pintado en Roma en 1755: «Ego fui in Arcadia». Unos treinta años después de Félibien (1719), el Abbé du Bos traducía el *et* por un adverbial «cependant»: «Je vivais cependant en Arcadie»⁴⁷, lo que significa: «Sin embargo, yo vivía en Arcadia». Al parecer, el toque final lo dio el gran Diderot, el cual, en 1758, ligó sólidamente el *et* al *ego* y lo tradujo con un *aussi*: «Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie»⁴⁸, o sea, «Yo también vivía en la deliciosa Arcadia». Su traducción debe considerarse así la fuente literaria de todas las variaciones tardías actualmente en uso, hasta Jacques Delille, Johann Georg Jacobi, Goethe, Schiller y Mrs. Felicia Hemans⁴⁹.

De esta forma, mientras el significado originario de *Et in Arcadia ego*, como hemos podido ver, sobrevivía precariamente en las Islas Británicas, fuera de Inglaterra se produjo una aceptación casi universal de la que puede llamarse interpretación elegíaca iniciada con el cuadro del Louvre de Poussin. Y en la misma patria de Poussin, en Francia, la tradición humanística había sufrido tal decadencia en el siglo XIX, que Gustave Flaubert, el gran contemporáneo de los primeros impresionistas, no comprendía ya la célebre frase. En su hermosa descripción del Bois de la Garenne —«parc très beau malgré ces beautés factices»—, menciona, junto con un Templo de Vesta, un Templo de la Amistad y un gran número de ruinas artificiales: «sur une pierre taillée en forme de tombe, *In Arcadia ego*, non-sens dont je n'ai pu découvrir l'intention»⁵⁰, es decir, «en una piedra labrada en forma de tumba se lee *In Arcadia ego*, expresión sin sentido cuyo significado no he logrado descubrir».

Cabe fácilmente advertir que la nueva concepción de la Tumba en Arcadia, iniciada por la pintura del Louvre de Poussin, y sancionada por la errónea traducción de su inscripción, podía conducir a consideraciones de índole casi opuesta, deprimentes y melancólicas de un lado, confortantes y aliviadoras del otro; y, muy frecuentemente, a una fusión verdaderamente «romántica» de entrambas. En la pintura de Richard Wilson que acabamos de mencionar, los pastores y el monumento funerario (en este caso, una estela ligeramente mutilada) se reducen a un *staffage* que pone de relieve la silenciosa serenidad de la Campagna romana en el ocaso. En el *Winterreise* de Johann Georg Jacobi (1769) —en donde se encuentra la que parece ser la primera «Tumba

en Arcadia» de la literatura alemana— se lee: «Cada vez que en un bello paisaje encuentro una tumba con la inscripción *Auch ich war in Arkadien*, se la señalo a mis amigos: nos detenemos un instante, nos cogemos un instante de las manos y reanudamos el camino».⁵¹ Y en un grabado extrañamente atractivo de un romántico alemán, Carl Wilhelm Kolbe (fig. 94), que tenía la peculiaridad de construir fabulosas espesuras y bosques ampliando hierbas u hojas de col al tamaño de matorrales y árboles, la tumba y su inscripción (en este caso, correctamente, *Et in Arcadia ego*, aunque el título del grabado, «*Auch ich war in Arkadien*», recae en la interpretación errónea) tan sólo sirven para acentuar la tierna absorción mutua de los enamorados. Finalmente, en el uso que de la frase *Et in Arcadia ego* hace Goethe, la idea de la muerte ha desaparecido del todo⁵². La utiliza, en versión abreviada («*Auch ich in Arkadien*»), como lema de la célebre descripción de su feliz viaje por Italia, de manera que simplemente significa: «Yo, también, estuve en el país de la alegría y de la belleza».

Fragonard, por otra parte, retiene la idea de la muerte, si bien invierte la moraleja original. Representó dos cupidos, probablemente espíritus de amantes fallecidos, abrazados dentro de un sarcófago despedazado, en tanto que otros cupidos más pequeños revolotean alrededor y un amistoso geniecillo ilumina la escena con la luz de una antorcha nupcial (fig. 95). Aquí acaba el tema su ciclo evolutivo. Al aviso de Guercino «También en Arcadia reina la muerte», el dibujo de Fragonard responde: «Incluso en la muerte puede hallarse la Arcadia».

¹ C. R. Leslie y Tom Taylor, *Life and times of Sir Joshua Reynolds*, Londres, 1865, I, pág. 325.

² Véase E. Wind, «Humanitätsidee und heroisiertes Porträt in der englischen Kultur des 18. Jahrhunderts», *Vorträge der Bibliothek Warburg*, 1930-31, págs. 156 y ss., sobre todo págs. 222 y ss.

³ Leslie y Taylor, *loc. cit.*

⁴ En esta forma se encuentra la frase en el cuadro de Richard Wilson (Colección del conde de Strafford), recordado anteriormente, pág. 340.

⁵ Es el inicio de la famosa poesía de Friedrich Schiller *Resignación* (citada, por ejemplo, en Büchmann, *Geflügelte Worte*, 27.ª ed., págs. 441 y s., con muchos otros ejemplos extraídos de la literatura alemana), en la cual el héroe frustrado ha renunciado al Placer y a la Belleza en favor de la Esperanza y de la Verdad

y reclama inútilmente la recompensa. En los diccionarios ingleses de citas célebres, el pasaje se atribuye a menudo erróneamente a Goethe (por una confusión con el lema con que encabezó Goethe su *Italienische Reise*, para lo cual véase más adelante, p. 341), cf., por ejemplo, Burt Stevenson, *The Home Book of Quotations*, Nueva York, 1937, pág. 94; *A New Dictionary of Quotations*, a cargo de H. L. Mencken, Nueva York, 1942, pág. 53 (con la afirmación igualmente errónea de que «la frase empieza a figurar en pinturas en el siglo XVI»); Bartlett, *Familiar Quotations*, Boston, 1947, pág. 1043.

⁶ Jacques Delille, *Les Jardins*, 1782, citado, por ejemplo, en Büchmann, *loc. cit.*, y Stevenson, *loc. cit.*

⁷ *The Poetical Works of Mrs. Felicia Hemans*, Filadelfia, 1847, pág. 398. Véase más adelante, nota 49, p. 348.

⁸ A. O. Lovejoy y G. Boas, *Primitivism and Related Ideas in Antiquity*, Baltimore, I, 1935.

⁹ Pausanias, *Periegesis*, VIII, 36, 8: «El monte Ménalo está especialmente consagrado a Pan, por lo cual dice la gente que allí podría escucharse al dios tocando la siringa.»

¹⁰ Samuel Butler, *Satires and Miscellaneous Poetry and Prose*, ed. por R. L. L. Mar, Cambridge, 1929, pág. 470.

¹¹ Polibio, *Historiae*, IV, 20. Entre otros autores que insisten sobre los aspectos negativos de la simplicidad primitiva, véase, por ejemplo, Juvenal, que caracteriza a un orador particularmente aburrido como un «joven árcades» (*Saturae*, VII, 160), y Filóstrato, *Vita Apollonii*, VIII, 7, que llama a los árcades «cerdos que comen bellotas». Incluso sus aptitudes para la música fueron menospreciadas por Fulgencio, *Expositio Virgilianae continentiae*, 748, 19 (ed. por R. Helm, Leipzig, 1898, pág. 90), quien con *Arcadicae aures* (la lectura *Arcadice aures* está mejor documentada, y es preferible, que la de *arcadice aures*) quiere decir «oídos no abiertos a la verdadera belleza». La tan debatida cuestión de si existió en Arcadia una auténtica poesía pastoril y bucólica anterior a los *Idilios* de Teócrito parece hoy resuelta en sentido negativo. Además de la bibliografía traída a colación en E. Panofsky, «Et in Arcadia ego»: «On the Conception of Transience in Poussin and Watteau», en *Philosophy and History, Essays Presented to Ernst Cassirer*, a cargo de R. Klibansky y H. J. Paton, Oxford, 1936, págs. 223 y ss., véase ahora B. Snell, «Arkadien, die Entstehung einer geistigen Landschaft», *Antike und Abendland*, I, 1944, págs. 26 y ss. Un artículo de M. Petroni, «Das neue Arkadien», *ibidem*, III, 1948, págs. 187 y ss., no aporta demasiada luz al problema tratado en este ensayo.

¹² Teócrito, *Idilios*, I, 123 y ss.

¹³ Ovidio, *Fasti*, II, 289 y ss.

¹⁴ Virgilio, *Églogas*, X, 4-6.

¹⁵ Teócrito, *Idilios*, II.

¹⁶ Teócrito, I.

¹⁷ Teócrito, *Idilios*, I, 151 y s.; V, 147 y ss.

¹⁸ Virgilio, *Églogas*, X, 77: «Id a casa, ya habéis pastado lo suficiente. Ya

está aquí la estrella de la tarde; volved a casa, cabrillas mías.» Cf. también *Églogas*, VI, 84 y ss.:

Ille canit (pulsae referunt ad sidera valles),
cogere donec ovis stabulis numerumque referre
iussit et invito processit Vesper Olympo.

«Él [Sileno] canta, y los valles, haciéndose eco, llevan su canto a las estrellas, hasta que el Véspero obligó a contar y a recoger las ovejas en los apriscos, y él, contra el deseo del Olimpo, ha proseguido su curso.» *Invito Olimpo* («Olympus» se utiliza aquí con el significado «habitantes del Olimpo», como decimos «el Kremlin» para referirnos al gobierno ruso soviético) debe interpretarse como un ablativo absoluto: disgusta a los dioses que el incontenible progresar de la estrella de la tarde ponga fin al canto de Sileno.

¹⁹ Virgilio, *Églogas*, I, 83: «Y mayores descienden las sombras de los montes altos.»

²⁰ Virgilio, *Églogas*, V, 42 y ss.

²¹ Para un breve resumen de esta evolución, véase L. Levraut, *Le Genre pastoral*, París, 1914.

²² Boccaccio, *Ameto*, V (edición florentina de 1529, págs. 23 y ss.).

²³ Cf. E. Panofsky, «Renaissance and Renascences», *Kenyon Review*, VI, 1944, págs. 201 y ss.

²⁴ Para un análisis de la pintura de Signorelli, véase F. Saxl, *Antike Götter in der Spätrenaissance, Studien der Bibliothek Warburg*, VIII, Leipzig y Berlin, 1927, págs. 22 y ss.

²⁵ Sobre la *Arcadia* de Jacopo Sannazzaro, véase la iluminadora introducción de M. Scherillo a su edición de 1888. El poema de Sannazzaro, publicado por primera vez en Venecia en 1502, se inspira en fuentes italianas y clásicas (Petrarca y Boccaccio, por un lado; Virgilio, Polibio, Catulo, Longo, Nemesio, etc., por otro), resucitando así la concepción virgiliana de la *Arcadia* dentro de los límites de una moderna *Weltanschauung* más subjetiva. La obra de Sannazzaro es el primer poema pastoril moderno que transcurre efectivamente en *Arcadia*, y es un hecho significativo el que las pocas alusiones al escenario contemporáneo, la corte de Nápoles, se añadieran, o al menos se explicitaran, sólo en la segunda edición, fechada en 1504.

²⁶ A. Sainati, *La lirica latina del Rinascimento*, Pisa, 1919, I, pág. 184, citado por Saxl, *ibidem*.

²⁷ Tasso, *Aminta*, I, 2 (E. Grillo, ed., Londres y Toronto, 1924, págs. 90 y ss.).

²⁸ La pintura de Guercino se atribuye, por ejemplo, a Schidone en Büchmann, *loc. cit.*; Bartlett, *loc. cit.* (donde, además, la inscripción de la pintura de Poussin del Louvre se cita equivocadamente: *Et ego in Arcadia vixi*), y en la *New Cyclopaedia of Poetical Quotations* de Hoyt (que da el texto exacto, pero lo traduce: «Yo también estuve en Arcadia»). Para la correcta atribución de la pintura, véase H. Voss, «Kritische Bemerkungen zu Seicentisten in den rö-

mischen Galerien», *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXIV, 1911, págs. 119 y ss. (pág. 121).

²⁹ Sobre Giulio Rospigliosi, véase L. von Pastor, *The History of the Popes*, trad. inglesa de E. Graf, XXXI, Londres, 1940, págs. 319 y ss.; sobre sus obras poéticas, G. Cavazzani, *Papa Clemente IX Poeta*, Módena, 1900. Nació en Pistoia en 1600, pero se educó en el colegio de los Jesuitas en Roma. Estudió posteriormente en la universidad de Pisa y enseñó aquí filosofía desde 1623 hasta 1625 (lo cual, naturalmente, no le impidió visitar Roma de vez en cuando). Poco después parece haberse establecido en Roma (en 1629 compuso poesías para una boda Barberini-Colonna) y obtuvo altos cargos en la Curia en 1632. Después de nueve años de nuncio en España (1644-1653), pasó a ser gobernador de Roma (1655), fue elevado a la púrpura cardenalicia en 1657, elegido Papa en 1667 y falleció en 1669. El que este culto y desinteresado príncipe de la Iglesia —que patrocinó la que podría denominarse primera «Exposición de Arte Antiguo», organizada por su hermano, en el último año de su pontificado (Pastor, pág. 331)— tenga algo que ver con el tema *Et in Arcadia* lo sugiere un pasaje de G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori, et architetti moderni* (Roma, 1672, pág. 447 y s.). Después de haber descrito el *Ballo della vita humana* de Poussin, actualmente incorporado a la Colección Wallace de Londres, Bellori nos informa de que el tema de esta *morale poesia* fue «sugerido por el Papa Clemente IX, cuando sólo era un prelado», y sigue diciendo que el pintor hizo justicia a la *sublimità dell'Autore che aggiunse le due seguenti invenzioni*: «*La verità scoperta del Tempo*» (probablemente no la misma pintura que hoy se encuentra en el Louvre sino otra versión transmitida a través de los grabados registrados en A. Andresen, *Nicolaus Poussin; Verzeichnis der nach seinen Gemälden gefertigten Kupferstiche*, Leipzig, 1863, números 407 y 408, este último dedicado a Clemente IX) y «*La Felicità soggetta a la Morte*», esto es, la composición *Et in Arcadia ego*. Eliminando un error tipográfico (la omisión de un *si* delante de *che aggiunse*), el *Autore* «exaltado» únicamente puede ser Giulio Rospigliosi (Poussin, en efecto, es aludido al comienzo del mismo pasaje como *Niccolo*). Según Bellori, fue Rospigliosi quien «añadió las dos siguientes invenciones», esto es, aparte del *Ballo della vita humana*, la *Verità scoperta del tempo* y el tema de la *Arcadia*.

La dificultad estriba en el hecho de que (como nosotros sabemos y Bellori, en cambio, probablemente ignoraba) este tema había sido ya tratado por Guercino entre los años 1621 y 1623, mientras realizaba su fresco de la Aurora en el Casino Ludovisi. La breve relación de Bellori puede haber simplificado una situación que podría reconstruirse hipotéticamente así: Bellori sabía por Poussin que Giulio Rospigliosi había encargado la versión del Louvre de *Et in Arcadia ego* y le había informado a Poussin que él, Rospigliosi, era el verdadero inventor del tema. Bellori lo interpretó en el sentido de que Rospigliosi había «inventado» el tema al encargar el cuadro del Louvre. Ahora bien, lo que en realidad había querido decir Rospigliosi era que él le había sugerido el tema a Guercino (sin duda habitual contemplador de la *Aurora* de Guido Reni) y que, subsiguientemente, le había pedido a Poussin que produjera una versión mejorada.

³⁰ Balzac, *Madame Firmiani*: «J'ai aussi aimé, et ego in Arcadia».

³¹ C. J. Weber, *Demokritos oder hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen*, s. f., XII, 20, pág. 253 y ss.: «Gräber und Urnen in englischen Gärten verbreiten die nämliche sanfte Wehmut wie ein Gottesacker oder ein 'Et ego in Arcadia', in einer Landschaft von Poussin». La misma lectura errónea, ahora bastante bien explicada, aparece en las primeras ediciones de la obra de Büchmann *Geflügelte Worte* (en la 16.ª edición, por ejemplo, pág. 582).

³² Dorothy Sayers, «The Bone of Contention», *Lord Peter Views the Body* (Harcourt Brace and Co., Nueva York), pág. 139. Esta afición por la gramática latina parece hallarse muy difundida entre los autores de novelas policíacas inglesas. En la novela de Nicholas Blake, *Thou Shell of Death*, XII (Continental Albatross Edition, 1937), pág. 219, un viejo aristócrata dice: «*Et ego, Superintendent, in Arcadia vixi - what?*»

³³ La referencia al ratón como símbolo del tiempo omnívoro se encuentra ya en Horapolo, *Hieroglyphica*, I, 50 (ahora fácilmente accesible en G. Boas, *The Hieroglyphics of Horapolo*, Bollingen Series, XXIII, Nueva York 1950, pág. 80) y se mantiene a través de los siglos (cfr. la alegoría medieval de la vida humana conocida como «El árbol de Barlaam». De acuerdo con Condivi, *Vita di Michelangelo*, capítulo XIV, se dice que incluso Miguel Ángel planteó la inclusión de un ratón en la iconografía de la Capilla de los Médicis). Considerado a través del filtro de la «ironía romántica», el tema de la pintura de Guercino aparece de la siguiente manera: «*Ein gar herrliches 'Memento mori' ist... ein hübscher gebleichter Menschenschädel auf der Toilette. So ein leerer Hirnkasten... müsste Wunder tun, wenn die Macht der Gewohnheit nicht noch stärker wäre... Man würde zuletzt das Dasein des Totenschädels ganz vergessen, wenn nicht schon zu Seiten eine Maus ihn wieder lebendig gemacht... hätte*» (C. J. Weber, *loc. cit.*).

³⁴ Leslie y Taylor, *loc. cit.*, aludiendo al retrato de Reynolds de Mrs. Bouverie y Mrs. Crewe: «La idea procede de Guercino, en cuya obra los alegres personajes se topan con una calavera con una suerte de letrero que emerge de su boca con la inscripción *Et in Arcadia ego*. El 'letrero' hipotéticamente emergente de la boca de la calavera se explica de forma obvia como un equívoco sobre la cola del ratón. Sólo que, dado que no conozco el boceto de Reynolds (desgraciadamente, el «Roman Sketchbook», que un tiempo perteneciera a R. Gwatkin, cf. Leslie y Taylor, *op. cit.*, I, pág. 51, no pudo ser localizado), no puedo decir si fue Reynolds quien interpretó equivocadamente la escena o si fue Tom Taylor quien no entendió el boceto. En cualquier caso, incluso este error interpretativo demuestra que aún en una época relativamente reciente un observador inadvertido del cuadro de Guercino daba por sentado que las palabras *Et in Arcadia ego* emanaran de la calavera.

³⁵ En cuanto a la significación de las calaveras y de los esqueletos en relación con la concepción general de la vida y del destino, cf. R. Zahn, *81. Berliner Winckelmanns-Programm*, 1923; T. Creizenach, «*Gaudeamus igitur*», *Verhandlungen der 28. Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner*, Leipzig, 1872; C. H. Becker, «*Ubi sunt qui ante nos in mundo fuerunt?*», *Aufsätze zur Kultur*—

und Sprachgeschichte, vornehmlich des Islam, Ernst Kuhn zum 70. Geburtstage gewidmet, 1916, págs. 87 y ss. Parece ser que el significado originario de estos símbolos morbosos, utilizados en copas y decoraciones de mesa antes de que aparecieran en monumentos funerarios, fue puramente hedonista, es decir, una invitación a disfrutar de los placeres de la vida mientras ésta dure, y sólo posteriormente se convirtió en un sermón moral sobre la resignación y la penitencia. Esta evolución ocurrió tanto en el antiguo Egipto como en las civilizaciones precedentes de la Antigüedad clásica, ya occidentales, ya orientales. En ellas, la inversión de la idea primitiva se debe principalmente a los textos de la patristica. De hecho, el motivo de la *Vita brevis* se caracteriza por una intrínseca ambivalencia, que incluye tanto el *Carpe diem* horaciano como el cristiano *surge, surge, vigila, semper esto paratus* (estribillo de un canto de 1267). Desde finales de la Edad Media las calaveras y los esqueletos «parlantes» se convirtieron en un símbolo tan usual del *memento mori* (en el sentido camaldulense de esta fórmula) que invadieron casi el ámbito entero de la vida cotidiana. Se hallan innumerables ejemplos no sólo en el arte sepulcral (generalmente con inscripciones como *Vixi ut vivis, morieris ut sum mortuus* o *Tales vos eritis, fueram quandoque quod estis*), sino también en retratos, sobre relojes y medallas, y, principalmente, en anillos (muchos ejemplos se aducen en la edición londinense de Shakespeare de 1785 con relación al conocido diálogo entre Falstaff y Doll Tearsheet). Por otro lado, la amenaza de una «calavera parlante» podía también interpretarse como una esperanzadora perspectiva acerca del más allá, como es el caso de una breve estrofa de un poeta alemán del siglo xvii, D. C. von Lohenstein, en la cual el *Redender Totenkopff der Herrn Matthäus Machners* dice: *Ja | wenn der Höchste wird vom Kirch-Hof erndten ein | So werd ich Toten-Kopff ein Englisch Antlitz seyn*. Texto citado por W. Benjamin en *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928, pág. 215).

³⁶ Véase el pasaje citado en nota 34.

³⁷ Véase Leslie y Taylor, *op. cit.*, pág. 260: «Hallo un boceto de la pintura de Guercino en el cuaderno de notas romano de Reynolds». Evidentemente, por este boceto, que probablemente iba acompañado de la acostumbrada anotación explicativa, tuvo noticia Tom Taylor del cuadro Corsini y de su zutor, y tan sorprendente resultaba tal conocimiento que un biógrafo posterior de Reynolds, que nada sabía del cuadro de Guercino, se arriesgó a afirmar que Reynolds se había inspirado en Poussin (W. Armstrong, *Joshua Reynolds*, traducción al. de E. von Kraatz, s. f., pág. 89).

³⁸ Entre otras cosas, Cipriani realizó las ilustraciones de la famosa edición de Ariosto publicada por Baskerville Press en Birmingham en 1773.

³⁹ J. Rothenstein, *Augustus John*, Oxford, s. f., fig. 71. Los retratos de negras a que se alude en el texto están aquí ilustrados en las figuras 66, 67, 69. Según una carta de Sir John Rothenstein, los títulos dados en este libro a las obras de Augustus John fueron transmitidos oralmente por el propio artista.

⁴⁰ La relación entre la primera composición de *Et in Arcadia* de Poussin, esto es, la pintura propiedad del duque de Devonshire, y el *Midas* de Nueva York, la advirtió y analizó exhaustivamente A. Blunt, «Poussin's *Et in Arcadia ego*», *Art*

Bulletin, XX, 1938, págs. 96 y ss. Blunt data la versión del duque de Devonshire alrededor de 1630, fecha que hoy me siento inclinado a aceptar.

⁴¹ La importancia de este hábito ha sido a mi juicio un poco exagerada por J. Klein en «An Analysis of Poussin's 'Et in Arcadia ego'», *Art Bulletin*, XIX, 1937, págs. 314 y ss.

⁴² Véase, por ejemplo, H. Jouin, *Conférences de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1883, pág. 94.

⁴³ Sannazzaro, *Arcadia* (ed. Scherillo), pág. 306, versos 257-67. Otras tumbas se encuentran en el poema de Sannazzaro en pág. 70, versos 49 y ss., y pág. 145, versos 246 y ss. (traducción literal de Virgilio, *Églogas*, X, 31 y ss.)

⁴⁴ Véase la polémica entre W. Weisbach, «Et in Arcadia ego», *Gazette des Beaux-Arts*, serie 6, XVIII, 1937, págs. 287 y ss., y este autor, «Et in Arcadia ego' et le tombeau parlant», *ibidem*, serie 6, XIX, 1938, págs. 305 y s. Para los tres epitafios de Miguel Angel en los que la misma tumba se dirige a su contemplador («La sepultura parla a chi leggi questi versi»), véase K. Frey, *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonaroti*, Berlín, 1897, núm. LXXVII, 34, 38, 40.

⁴⁵ G. P. Bellori, *loc. cit.*

⁴⁶ A. Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des peintres*, Paris, 1666-1685 (en la edición de 1705, IV, pág. 71); cfr. también la inscripción del grabado de Bernard Picart realizado conforme al cuadro de Poussin del Louvre, citada por Andresen, *op. cit.*, núm. 417.

⁴⁷ Abbé du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (publicadas por vez primera en 1719), I, sección VI; en la edición de Dresde de 1760, págs. 48 y ss.

⁴⁸ Diderot, «De la poésie dramatique», *Oeuvres complètes*, ed. J. Assézat, Paris, 1875-77, VII, pág. 353. La descripción de Diderot del cuadro es significativamente imprecisa: «Il y a un paysage de Poussin où l'on voit de jeunes bergères qui dansent au son du chalumeau [!]; et à l'écart, un tombeau avec cette inscription «Je vivais aussi dans la délicieuse Arcadie». Le prestige de style dont il s'agit, tient quelquefois à un mot qui détourne ma vue du sujet principal, et qui me montre de côté, comme dans le paysage du Poussin, l'espace, le temps, la vie, la mort ou quelque autre idée grande et mélancolique jetée toute au travers des images de la gaieté» (cf. también otra alusión al cuadro de Poussin en Diderot, «Salon de 1767», *Oeuvres*, XI, pág. 161; posteriormente la posposición del *aussi* se convirtió en algo del todo natural en la literatura francesa igual que la errónea colocación del *Auch* en la alemana, como lo ilustra el *Et moi aussi, je fus pasteur dans l'Arcadie* de Delille). La pintura descrita por Diderot parecía confirmar su célebre teoría de los *contrastes dramatiques*, por cuanto imaginaba que contenía pastores que danzaban al sonido de una flauta. Tal equivocación puede ser debida a la confusión con otras pinturas de Poussin —así, por ejemplo, con la *Bacanal* de la National Gallery de Londres, o con la *Fiesta de Pan* de la Colección Cook de Richmond, o bien a la impresión producida por alguna pintura posterior sobre el mismo tema. Angélica Kauffmann, por ejemplo, exhibió en 1766 una pintura descrita del siguiente modo: «un pastor y pastora de Arcadia que meditan sobre graves cuestiones junto a una sepultura, mientras otros danzan en lontananza» (cf.

Lady Victoria Manners y W. C. Williamson, *Angélica Kauffmann*, Londres, 1924, pág. 239; también Leslie y Taylor, *op. cit.*, I, pág. 260).

⁴⁹ Sobre Jacques Delille, Goethe y Schiller, véase anteriormente, notas 5, 6. En lo que se refiere a Felicia Hemans (cfr. nota 7), el lema que encabeza su poema parece confundir la pintura de Poussin del Louvre con una o más de sus versiones posteriores: «Una celebrada pintura de Poussin representa un grupo de jóvenes pastores y pastoras que de súbito se detienen en su vagabundear y experimentan distintos sentimientos a la vista de una tumba que lleva la inscripción 'Et in Arcadia ego'. En el poema mismo, Mrs. Hemans sigue a Sannazzaro y a Diderot al imaginar que el ocupante de la sepultura sea una muchachita:

Was some gentle kindred maid
in that grave with dirges laid?
Some fair creature, with the tone
of whose voice a joy is gone?

⁵⁰ Gustave Flaubert, «Par les champ et par les grèves», *Oeuvres complètes*, París, 1910, pág. 70; el pasaje me lo señaló amablemente Georg Swarzenski.

⁵¹ Véase Büchmann, *loc. cit.*

⁵² Cf. también Goethe, *Fausto*, III, 3:

Gelockt, auf sel'gem Grund zu wohnen,
Du flüchtetest ins heiterste Geschick!
Zur Laube wandeln sich die Thronen,
Arkadisch frei sei unser Glück!

En la literatura alemana posterior esta interpretación puramente hedonística de la felicidad arcádica degeneraría en una concepción trivial: la de «pasarle bien». En la traducción alemana del *Orphée aux Enfers* de Offenbach, el protagonista canta, pues: «Als ich noch Prinz war von Arkadien», en lugar de «Quand j'étais prince de Béotie».

Epílogo

Tres decenios de historia del arte en los Estados Unidos

Impresiones de un europeo trasplantado

Incluso cuando ha de tratar del pasado remoto, el historiador no puede ser del todo objetivo. Y en una exposición de sus propias experiencias y reacciones, asume tal importancia el factor personal que debe darse del lado del lector un deliberado propósito de eliminarlo. Debo empezar, por tanto, con algunos datos biográficos, por difícil que sea hablar de uno mismo sin producir la impresión de una falsa modestia o de una verdadera presunción.

Vine por vez primera a este país en el otoño de 1931, invitado por la Universidad de Nueva York. Era entonces profesor de historia del arte en Hamburgo, y como esta ciudad hanseática se había enorgullecido siempre de su tradición cosmopolita, las autoridades académicas no sólo accedieron a concederme licencia por un semestre, sino que, subsiguientemente, dieron su aprobación a un acuerdo por el cual podía enseñar, alternativamente, en Hamburgo y en Nueva York. Así, durante tres años consecutivos hice la travesía del Atlántico. Y cuando, en la primavera de 1933, los nazis expulsaron de sus cargos a todos los funcionarios de raza judía, tal medida me sorprendió en Nueva York, mientras que mi familia permanecía todavía en Alemania. Recuerdo con emoción la llegada de un largo cablegrama en alemán en el que se me notificaba mi definitiva exclusión de la universidad, y que iba sellado, por otra parte, con una tira de papel verde con la inscripción: «Cordiales felicitaciones pascuales, *Western Union*».

Esta felicitación me traería buena suerte. Regresé a Hamburgo sólo para poner en orden mis asuntos y para asistir a los exámenes de doctorado de algunos fieles discípulos (lo cual, cosa curiosa,

todavía resultaba posible en los inicios del régimen nazi); y gracias a los esfuerzos desinteresados de mis amigos y colegas americanos, inolvidables e inolvidados, pudimos establecernos en Princeton ya en 1934. Durante un año enseñé simultáneamente en las universidades de Nueva York y de Princeton, y en 1935 se me invitó a ingresar en la facultad humanística, recientemente constituida, del Institute for Advanced Study, que debe su fama al hecho de que sus miembros realizan sus trabajos de investigación públicamente y su labor docente subrepticamente, es decir, lo contrario de lo que sucede en muchas otras instituciones culturales. Así, también yo he seguido ejerciendo la enseñanza en diversos lugares, y con especial regularidad en Princeton y en Nueva York.

Todo esto lo cuento para aclarar que mis experiencias en los Estados Unidos escapan, en cierta manera, a lo corriente, tanto en lo que atañe a las facilidades como en lo que se refiere a las limitaciones. En cuanto a las primeras, me cabe decir que, a diferencia de casi todos mis colegas, incluidos los naturales del país, nunca me vi abrumado por una excesiva tarea docente y tampoco hallé dificultad alguna para llevar a cabo mis investigaciones. En contraste con lo sucedido a tantos estudiosos emigrados, tuve la fortuna de llegar a los Estados Unidos no tanto en calidad de refugiado como de huésped; y, dicho sea con la más profunda gratitud, nadie me ha hecho sentir nunca la diferencia desde que en 1933 mi situación sufrió un cambio radical. En cuanto a las limitaciones, debo señalar que no conocí nunca el Sur más allá de Asheville, N. C., ni el Oeste más allá de Chicago, y, muy a pesar mío, nunca he estado en contacto profesional, por tiempo más o menos largo, con estudiantes de licenciatura.

I. Aun cuando enraizada en una tradición que cabe remontar al Renacimiento italiano, y, más lejos aún, a la Antigüedad clásica, la historia del arte —es decir, el análisis e interpretación históricos de objetos fabricados por el hombre a los que atribuimos un valor superior al puramente utilitario, análisis e interpretación que se contraponen a la estética, a la crítica, a la actividad de los «connoisseurs» y al mero goce estético, por un lado, y a los estudios de anticuario, por otro— constituye una agregación relativamen-

te reciente a la familia de las disciplinas académicas. Y sucede, como ha dicho un estudioso americano, que «su lengua materna es el alemán». Fue en los países de lengua alemana donde por primera vez la historia del arte quedó reconocida como una *Fach* ya adulta, que ha sido cultivada con particular intensidad y ha ejercido un creciente influjo sobre dominios conexos, inclusive sobre su hermana mayor, y más conservadora, es decir, la arqueología clásica. El primer libro que exhibió la fórmula «historia del arte» en su frontispicio fue la *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764), de Winckelmann, y quien primero sentó las bases metodológicas de la nueva disciplina fue el alemán Karl Friedrich von Rumohr en *Italianische Forschungen* (1827). Antes aún, en 1813, se había establecido una cátedra en Gotinga, siendo su primer ocupante el excelente Johann Dominic Fiorillo (natural de Hamburgo pese a su apellido). Y en el transcurso de los años las cátedras universitarias que rápidamente se multiplicaron en Alemania, Austria y Suiza fueron honradas por hombres cuyos nombres no han perdido aún su poder de fascinación: Jakob Burckhardt, Julius von Schlosser, Franz Wickhoff, Carl Justi, Alois Riegl, Max Dvorák, Georg Dehio, Heinrich Wölfflin, Aby Warburg, Adolph Goldschmidt, Wilhelm Vöge. Es también característico que las mayores colecciones públicas fueran dirigidas por hombres no menos eminentes como éstudiosos que como administradores y expertos, desde Adam Bartsch y Johann David Passavant a Wilhelm Bode, Friedrich Lippmann, Max J. Friedländer y Georg Swarzenski.

Al poner de relieve estos hechos, me siento, sin embargo, por encima de lo que pudiera suponerse un patriotismo germano retrospectivo. Soy consciente de los riesgos inherentes a aquellos que han sido denominados métodos «teutónicos» de hacer historia del arte y del hecho de que los resultados de la temprana, quizá demasiado temprana, institucionalización de la disciplina no fueron siempre satisfactorios. Estoy convencido de que cualquier página de Leopold Delisle y Paul Durrieu, Louis Courajod y los hermanos Goncourt, Montague Rhodes James (que deseaba ser conocido como «anticuario») y Campbell Dodgson, Cornelis Hofstede de Groot y Georges Hulin de Loo supera una tonelada de tesis doctorales alemanas. Y puedo comprender que, desde el punto de vista de un «gentleman» inglés, el historiador del arte pueda contemplarse

como un individuo que compara y analiza en público los atractivos de sus amistades femeninas en lugar de hacerles el amor en privado o de componer sus árboles genealógicos¹; sin embargo, no existe todavía una cátedra fija de historia del arte ni en Oxford ni en Cambridge². Lo que es indiscutible es el hecho de que en la época del gran éxodo, en los años 30, los países de lengua alemana conservaban aún la primacía en el dominio de la historia del arte, con excepción de los Estados Unidos de América.

II. Aquí la historia del arte había recapitulado en unos pocos decenios la evolución de Bellori y Baldinucci a Riegl y Goldschmidt, así como la actividad de coleccionista de J. P. Morgan —iniciada con pequeños objetos de extraordinario valor en cuanto a material u horas de trabajo, y rematada con dibujos de antiguos maestros— había resumido la evolución del duque de Berry a Mariette y Crozat. Originariamente el «hobby» privado de hombres de negocios y de letras como Henry Adams y Charles Eliot Norton (cuyos cursos de Harvard describió su hijo como «Cursos sobre la moral moderna ilustrada con las artes de los antiguos»), la historia del arte se convirtió en una disciplina autónoma desde comienzos del siglo XX, y después de la Primera Guerra Mundial (cuyo valor como *terminus post quem* es, naturalmente, de gran significación) empezó a disputar la supremacía no sólo respecto a los países de lengua alemana sino con relación a Europa entera. Esto fue posible no «a pesar de que», sino «debido a que» sus padres fundadores —hombres como Allan Marquand, Charles Rufus Morey, Frank J. Mather, A. Kingsley Porter, Howard C. Butler, Paul J. Sachs— no provenían de una tradición constituida, sino que accedían a la historia del arte desde la filología clásica, desde la teología y la filosofía, desde la literatura, desde la arquitectura, o aun desde el coleccionismo. Ellos forjaron una profesión siguiendo una vocación.

Al principio, la nueva disciplina hubo de abrirse camino entre la maraña constituida por la enseñanza práctica del arte, el diletantismo estético y ese monstruo amorfo que es la «cultura general». Los primeros números del *Art Bulletin*, fundado en 1913, y reconocido actualmente como la principal revista de historia del

arte del mundo, se hallaban esencialmente dedicados a temas genéricos como «¿Qué enseñanza artística deberían ofrecer los cursos del *College A. B.* al futuro profano?», «El valor del arte en un curso de estudios secundarios», «¿De qué disfruta el público en los cuadros?», o «Preparación del niño para un curso de estudios artísticos». La historia del arte, tal como comúnmente se la define, entraba por la puerta de servicio en forma de arqueología clásica («El Meleagro del Fogg Museum y obras conexas en América»), de evaluación de fenómenos contemporáneos («El arte de Auguste Rodin») y, significativamente, de reseñas bibliográficas. Sólo en 1919 (un año después del armisticio) se le permitió levantar su fea cabecita en grandes caracteres tipográficos. Pero en 1923, cuando el *Art Bulletin* publicó diez artículos declaradamente adscribibles a la historia del arte y uno solo de apreciación artística, y cuando se consideró necesario lanzar una revista concurrente, la efímera *Art Studies*, la batalla quedó ganada (aun cuando hasta hoy puedan producirse ocasionales escaramuzas). Y fue alrededor de esta época cuando los estudiosos europeos (de los cuales sólo unos pocos habían cruzado el Atlántico) comenzaron a abrir los ojos.

Naturalmente, sabían que en los Estados Unidos se habían formado espléndidas colecciones de todas clases, y que en América se habían publicado textos muy apreciables sobre la historia del arte (citaremos los numerosos estudios de Allan Marquand sobre la familia Della Robbia [1912-1922], los dos volúmenes de Frederick Mortimer Clapp sobre Pontormo [1914 y 1916], la monografía de E. Baldwin Smith sobre marfiles paleocristianos en la Provenza [1918]. También habían oído hablar de notables estudios de carácter técnico llevados a cabo en diversos museos americanos y en una universidad llamada Harvard; que una millonaria había fundado en Nueva York una biblioteca de consulta con millares y millares de fotografías, y que, desde 1917, otra universidad llamada Princeton estaba preparando un catálogo completo de iconografía cristiana. Ello era, en parte, dado por descontado, y en parte, se consideraba como una rareza. Ahora bien, en 1923 y en 1924 aparecieron, de forma casi simultánea, la *Romanesque Sculpture of the Pilgrimage Roads*, de A. Kingsley Porter, obra que revolucionó de golpe las ideas usuales sobre la cronología y la difusión de la escultura del siglo XII en todo el continente europeo; el célebre ensayo de Albert

M. Friend que proponía localizar una de las más importantes y enigmáticas escuelas carolingias en la abadía real de Saint-Denis, y las «Sources of Mediaeval Style», de Charles Rufus Morey, que se atrevía a reducir la complejidad del arte medieval a tres grandes corrientes, de forma parecida a como Johannes Kepler había resumido la complejidad del sistema solar en tres grandes leyes. Ningún estudioso europeo —y mucho menos los alemanes y los austriacos, que, por más que se les ataque, tenían ciertamente menos miedo a las publicaciones extranjeras que la mayoría de los italianos y la casi totalidad de los franceses— podía ignorar el hecho de que los Estados Unidos se habían impuesto como una gran potencia en el dominio de la historia del arte, y que, a la inversa, la historia del arte había asumido una nueva y original fisonomía en los Estados Unidos.

La década siguiente —la que va de 1923 a 1933— vio lo que, retrospectivamente, parecerá una edad de oro. Princeton, aparte de promover excavaciones en el Asia Menor y en Francia, y de poner en marcha un ambicioso programa de ediciones de manuscritos, sentó los cimientos de una perdurable tradición de rigurosas investigaciones y estudios en el área del arte paleocristiano, bizantino y medieval. Harvard formó a una multitud de jóvenes entusiastas y refinados que constituyeron luego los cuadros dirigentes de un creciente número de museos en ininterrumpida expansión. Chandler R. Post y Walter W. S. Cook hicieron de la historia del arte en España, tanto tiempo olvidada, un sector autónomo. Fiske Kimball inició sus trascendentales estudios sobre la arquitectura y las artes decorativas en la época de Luis XIV, en el período de la Regencia y en el del Rococó. William M. Ivins abrió nuevas perspectivas en la interpretación y en la valoración de las artes gráficas. Richard Offner convirtió casi en una ciencia exacta el conocimiento y estudio de los primitivos italianos. Una generación más joven, brillantemente representada por especialistas como Rensselaer Lee, Meyer Schapiro y Millard Meiss, dio las primeras muestras de sus relevantes dotes. El Museum of Modern Art, concebido por Alfred Barr, comenzó su meteórica ascensión. Y fue precisamente en esta época de esplendor cuando Hitler se convirtió en el amo de Alemania.

III. En la Nueva York de principios de los años 30 —sobre todo, de producirse su llegada lo bastante pronto para observar la fase final del «prohibicionismo» y encontrarse rodeado de una atmósfera de placentera disipación, difícil de describir y aún más de recordar sin algo de nostalgia—, el historiador del arte europeo quedaba a la vez sorprendido, electrificado y encantado. Se lanzaba sobre los tesoros reunidos en museos, bibliotecas, colecciones particulares y galerías comerciales. Descubría que determinados aspectos de la pintura y las miniaturas medievales podían estudiarse de forma más exhaustiva que en Europa, en la medida en que, debido a una serie de circunstancias históricas, la mayor parte del material pertinente había atravesado el charco. Se asombraba de poder pedir un libro en la Biblioteca pública de Nueva York sin tener que recurrir a una embajada o presentar el aval de dos ciudadanos acreditados, de que las bibliotecas estuvieran abiertas por las tardes (algunas incluso hasta la medianoche) y de que todo el mundo pareciera de veras ansioso por hacerle accesible el material que necesitaba. Hasta el Museum of Modern Art, inicialmente habilitado en el duodécimo piso del Heckscher Building y más tarde trasladado a un viejo y modesto palacete de piedra color ocre que se encontraba en el lugar que hoy ocupa, permitía en aquel entonces que no se molestara a los visitantes. Los bibliotecarios y los conservadores parecían considerarse primeramente como órganos de transmisión más bien que como «celadores» o *conservateurs*. Aún más sorprendente resultaba la extraordinaria actividad reinante en el ambiente de los historiadores del arte, actividad no siempre exenta de un cierto esnobismo tanto intelectual como social, pero siempre muy estimulante: innumerables exposiciones e inacabables discusiones; proyectos de investigación financiados por particulares, hoy iniciados y al día siguiente abandonados; conferencias que tenían lugar no sólo en las sedes naturales de la cultura sino en las del poder económico, donde el público acudía en Cadillac de doce cilindros, en vetustos Rolls-Royce, Pierce-Arrows y Locomobiles. Y por debajo de esta apariencia rutilante podía adivinarse el afán de descubrimiento y de experimentación que, controlado por un rigor científico, alentaba en la obra de los Kingsley Porter y de los Charles Rufus Morey.

Al percatarse de su importancia tras la Primera Guerra Mundial,

los estudios americanos de historia del arte sacaron fuerzas de lo que habría parecido una debilidad veinte o treinta años antes: de la distancia cultural y geográfica de Europa. Pesó naturalmente en este hecho el que los Estados Unidos hubieran salido del conflicto como la única potencia beligerante con una economía sana, de suerte que existían amplios fondos disponibles para viajes, investigaciones y publicaciones. Sin embargo, mayor influencia ejerció la circunstancia de que los Estados Unidos por primera vez hubieran entrado en relación activa, en lugar de pasiva, con el viejo mundo, y mantuvieran este contacto con un espíritu a la vez de posesividad y de observación imparcial.

En tanto que las comunicaciones entre los países europeos, demasiado próximos para una rápida reconciliación, y demasiado pobres para que se produjera una pronta reactivación de los intercambios culturales, permanecieron interrumpidas durante muchos años, las comunicaciones entre Europa y los Estados Unidos siguieron igual o quedaron pronto restablecidas. Nueva York constituía una gigantesca instalación de radio capaz de recibir y de transmitir a un gran número de estaciones que no lograban conectar entre sí. Pero lo que más impresionaba al extranjero que por primera vez se daba cuenta de lo que estaba sucediendo en América era esto: mientras los historiadores del arte europeos se veían obligados a pensar en términos nacionales y regionales, tales limitaciones no existían para los americanos.

Los especialistas europeos, o inconscientemente aceptaban o inconscientemente combatían emociones profundamente enraizadas, tradicionalmente relacionadas con problemas de este tipo: si el capitel cubiforme se había inventado en Alemania, en Francia o en Italia, si Roger van der Weyden era flamenco o valón, o si la primera bóveda de crucería se construyó en Milán, en Morienval, en Caen o en Durham. Y la discusión sobre tales cuestiones tendía a limitarse a zonas y períodos que habían sido el centro de atención durante generaciones, o al menos, durante decenios. Considerada del otro lado del Atlántico, Europa entera, de España al Mediterráneo oriental, se fundía en un solo panorama, cuyos planos se colocaban a las precisas distancias y con igual nitidez de enfoque.

Y en la medida en que los historiadores del arte americanos eran capaces de contemplar el pasado en una perspectiva no defor-

mada por influencias nacionales y regionales, también les era dado observar el presente en una perspectiva no distorsionada por prejuicios personales o institucionales. En Europa, donde habían surgido todos los movimientos significativos del arte contemporáneo, desde el impresionismo francés hasta el surrealismo internacional, del Palacio de Cristal a la «Bauhaus», de la silla de Morris a la de Aalto, no quedaba, por regla general, espacio para la discusión objetiva, ni menos para el análisis histórico. El impacto directo de los acontecimientos constreñía a los *littérateurs* a la apología o a la crítica negativa, y al silencio a los historiadores del arte más inteligentes. En los Estados Unidos, hombres como Alfred Barr y Henry Russell Hitchcock, para nombrar sólo dos pioneros en este campo, podían observar la escena contemporánea con la misma mezcla de entusiasmo y de distanciamiento, y escribir acerca de ella con el mismo respeto por el método histórico y el mismo interés por una exacta documentación que se precisan para un estudio sobre los marfiles del siglo XIV o los grabados del siglo XV. Parecía demostrado que la «distancia histórica» (normalmente se requieren de sesenta a ochenta años) podía reemplazarse por la distancia cultural y geográfica.

El hecho de hallarse inmediata y permanentemente en contacto con una historia del arte sin limitaciones provinciales de tiempo y de espacio, y de participar en la evolución de una disciplina todavía animada por un juvenil espíritu de aventura, representaron tal vez las principales ventajas que el especialista emigrado pudo extraer de su situación. Pero, además de ello, fue para él una especie de bendición poder entrar en contacto (y a veces en conflicto) con un positivismo anglosajón que, por principio, desconfía de cualquier especulación abstracta; adquirir una mayor conciencia de los problemas materiales (así, por ejemplo, los relacionados con las diversas técnicas de la pintura o del grabado, o con los factores estáticos en arquitectura), problemas que en Europa tendían a considerarse competencia de los museos y de las escuelas tecnológicas más que de la universidad, y, finalmente, y no menos importante, el hecho de tener que expresarse con mayor o menor fortuna en lengua inglesa.

Después de lo que se ha dicho acerca de la historia de nuestra disciplina, resultaba inevitable que el léxico de la historia del arte fuera más complejo y elaborado en los países de lengua alemana

que en cualquier otro lugar, hasta venir a representar un genuino lenguaje técnico que —incluso antes de que los nazis hicieran ininteligible la literatura alemana a los alemanes incontaminados— era difícil de interpretar. Existen más vocablos en nuestra filosofía de los que quepa imaginar en el cielo o en la tierra, y cualquier historiador del arte de formación alemana que pretendiera hacerse entender en inglés tuvo que crearse su propio vocabulario. En el curso de esta tarea, dábese cuenta de que su terminología originaria era a menudo innecesariamente inextricable o del todo imprecisa. Desgraciadamente, la lengua alemana permite demasiado fácilmente que una forma de pensar vulgar se agazape tras una engañosa cortina de aparente profundidad, y, por el contrario, que una multitud de significados se oculten detrás de un solo término. La palabra *taktisch*, por ejemplo, que normalmente significa «táctico» en contraposición a «estratégico», se utiliza en el alemán de los historiadores del arte como sinónimo de «táctil» o incluso «textural», así como en el sentido de «tangible» o «palpable». Y el omnipresente adjetivo *malerisch* puede traducirse, según el contexto, de siete u ocho modos distintos: «pintoresco», como en la frase «desorden pintoresco»; «pictórico» (o en versión degradada, «pictural») en contraposición a «plástico»; «disuelto», «sfumato» o «no lineal», en contraposición a «lineal» o «claramente definido»; «suelto» frente a «ceñido»; «empastado» en vez de «fluido». En resumen, cuando habla o escribe en inglés, incluso un historiador del arte debe saber más o menos lo que quiere decir y debe querer decir lo que dice, y esta constricción resultó sobremedida saludable para todos nosotros. En realidad, esta misma constricción, añadida al hecho de que el profesor estadounidense, mucho más a menudo que su colega europeo, se ve obligado a afrontar un público no profesional y poco familiar para él, acabó con el tiempo por desatar nuestras lenguas, si así cabe expresarlo. Forzados a expresarnos con precisión e inteligibilidad, y percatándonos, no sin asombro, de que ello era posible, hallamos súbitamente el valor suficiente para escribir libros sobre un determinado maestro o sobre todo un período en lugar de (o además de) redactar una docena de artículos especializados. Nos atrevimos a escribir así, digamos, acerca del problema de la mitología clásica en el arte medieval, contemplado la cuestión en su totalidad, en lugar

de (o además de) investigar únicamente las transformaciones de Hércules o Venus.

Estas son, pues, algunas de las bendiciones espirituales que este país (los Estados Unidos de América) ha derramado sobre los historiadores del arte en la emigración. Si, y de qué modo, ellos han sabido corresponder, no soy yo quien deba decirlo. Sin embargo, me gustaría mencionar que, desde un punto de vista puramente temporal, su influjo ha contribuido, indudablemente, al ulterior desarrollo de la historia del arte como disciplina académica y materia de interés público. Que yo sepa, ningún historiador del arte extranjero le ha quitado el puesto a un americano de origen. Los emigrantes fueron agregados a los cuerpos docentes de los *colleges* o a los departamentos universitarios ya existentes (los museos, en cambio, por razones comprensibles y algo delicadas, no mostraron igual generosidad), o bien recibieron la misión de establecer la asignatura de historia del arte en los institutos donde se la ignoraba. En uno y otro caso se ampliaron en lugar de reducirse las oportunidades de los estudiantes y de los profesores americanos. Y en circunstancias singulares, un grupo de especialistas exiliados gozó del privilegio de desempeñar una tarea de primer plano en una hazaña que bien se puede calificar de espectacular: la creación del Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York.

Surgió éste del reducido departamento de doctorado al que tuve la suerte de incorporarme en 1931, y que, en aquella época, contaba sólo con una docena de estudiantes, tres o cuatro profesores, ningún local propio (no hablemos de edificio) y carecía de los medios más imprescindibles. Conferencias y seminarios tenían lugar en los sótanos del Metropolitan Museum, en salas comúnmente llamadas *the funeral parlours* (las aulas fúnebres), donde estaba prohibido fumar bajo pena de muerte y de donde vigilantes de severo semblante nos expulsaban a las 8,55 de la tarde sin preocuparse si la clase o la discusión había concluido. Lo único que cabía hacer era suspenderlas para reanudarlas en un bonito local de bebidas clandestino de la Calle 52, y esta suerte de componenda, inicio de duraderas amistades, funcionó a la perfección durante uno o dos semestres. Pero los días de tales locales estaban contados, y se veía la necesidad de que los estudiantes de la universidad de una gran ciudad tuvieran un lugar, por mínimo

que éste fuera, en el que poder reunirse, fumar y hablar de la labor realizada durante la jornada, sin intervención de bebidas ni control docente, y en más estrecho contacto con el Metropolitan Museum. Se alquiló así un minúsculo apartamento en la esquina formada por la Calle 83 y la Madison Avenue, donde quedaron depositadas todas las diapositivas que cada profesor pudo recoger y una de aquellas colecciones básicas de libros de arte que podían obtenerse, previa solicitud, de la Carnegie Corporation.

En el transcurso de unos pocos años, cinco ilustres emigrados alemanes obtuvieron un puesto fijo en el entonces denominado Instituto de Bellas Artes. Misteriosamente lograron reunir unos fondos considerables. Y hoy en día, el Instituto, que, al menos por lo que yo conozco, es el único órgano universitario autónomo consagrado, exclusivamente, a la enseñanza superior de la historia del arte, no sólo es la mayor sino también la más animada y versátil escuela de este género, con sede en un edificio de seis plantas sobre la Calle 80 Este, con una biblioteca donde es posible trabajar y con una de las mejores colecciones de diapositivas, y frecuentada, además, por más de un centenar de estudiantes de doctorado lo bastante aventajados y aventureros para publicar a sus expensas una revista erudita, figurando entre sus alumnos algunos de los más eminentes profesores universitarios y encargados de museos. Sin embargo, todo esto no hubiera sido posible si su presidente, Walter Cook, no hubiera demostrado poseer, en grado sumo, la aptitud de adelantarse a los acontecimientos, tenacidad, sentido de los negocios, altruista dedicación y falta de prejuicios («Hitler es mi mejor amigo —solía decir—: él sacude el árbol y yo recojo los frutos»), y si no lo hubiera favorecido el providencial sincronismo entre el surgir del fascismo y del nazismo en Europa y el espontáneo florecimiento de la historia del arte en los Estados Unidos.

IV. He mencionado poco antes el hecho de que el estudioso americano se halla más frecuentemente que el europeo enfrentado a un auditorio no profesional y desconocido para él. Por una parte, tal fenómeno puede explicarse basándose en consideraciones generales. Por razones no suficientemente investigadas por los

antropólogos, los americanos parecen experimentar una sincera pasión por las conferencias (una pasión alentada y explotada por nuestros museos, los cuales, a diferencia de la mayoría de instituciones similares europeas, se consideran centros culturales más bien que meras colecciones de obras de arte), y se afanan por asistir a coloquios y simposios. Y la «torre de marfil» en la que se supone que un profesor se pasa la vida (imagen retórica, dicho sea a manera de inciso, que procede de la confluencia decimonónica de una comparación del *Cantar de los Cantares* y la torre de Danae en Horacio) tiene muchas más ventanas en la sociedad relativamente fluida de este país que en la mayor parte de los demás. Por otra parte, el mayor radio de las actividades profesionales se deriva, en cierta medida, de las específicas condiciones de la vida académica en América. Y esto me lleva a una breve discusión sobre lo que pudieran llamarse problemas de organización: discusión que de algún modo trasciende mi propósito concreto en cuanto que lo que se aplica a la historia del arte vale, *mutatis mutandis*, para todas las otras disciplinas humanísticas.

Una diferencia básica entre la vida universitaria en los Estados Unidos y en Alemania (deseo limitarme a mi experiencia propia)³ es que en Alemania los profesores son fijos y los estudiantes móviles, mientras que en los Estados Unidos sucede lo contrario. Un profesor alemán, o permanece en Tubinga hasta que fallece, o es llamado a Heidelberg, y luego, quizá, a Munich o a Berlín; pero dondequiera que se encuentre, está fijo. Forma parte de sus obligaciones la de dar con una periodicidad regular, aparte de los seminarios y de los cursos especializados, un denominado *collegium publicum*⁴, esto es, una serie de conferencias semanales sobre cuestiones de interés más general, de carácter gratuito y dirigidas a todos los estudiantes, a los miembros de la facultad y, como norma, al público sin distinción. Ahora bien, raramente sube a un estrado fuera de su demarcación fijada, exceptuando congresos o reuniones profesionales. En cambio, el estudiante alemán, dado que su *abiturium* (el diploma final librado por una escuela secundaria reconocida) le da derecho a matricularse en la universidad que le plazca, pasa un semestre aquí y otro allá hasta encontrar un profesor bajo cuya dirección decide preparar su tesis de doctorado (no

existen los diplomas de «bachelor» y de «master» en las universidades alemanas) y que lo acepta, por así decirlo, como discípulo personal. Puede prolongar sus estudios el tiempo que desee, e incluso después de haber elegido el profesor con el que preparará el doctorado, puede desaparecer periódicamente por intervalos más o menos largos según lo prefiera.

En los Estados Unidos, como todo el mundo sabe, la situación es la inversa. Los más antiguos *colleges* y universidades, todos ellos privados, y por tanto, condicionados por aquella fidelidad de los ex estudiantes que en este país representa una fuerza tan poderosa como en Inglaterra la fidelidad a la propia *public school*, se reservan el derecho de admisión y mantienen ligados a los estudiantes de licenciatura durante cuatro años enteros. Las instituciones estatales, aunque legalmente obligadas a aceptar a cualquier estudiante titulado del propio estado, mantienen, por lo menos, el principio de la permanencia. Los «tránsfugas» son mal vistos. E incluso los *graduates* permanecen, a ser posible, en la misma escuela hasta haber obtenido el título de «master». Sin embargo, para compensar, en cierta manera, el hecho de que en esta forma el ambiente y la enseñanza sean siempre los mismos, tanto los *colleges* como las universidades invitan a «lectores» y profesores huéspedes ya sea para una tarde, bien por unas semanas, por un semestre e incluso por un año.

Desde el punto de vista del «lector invitado», este sistema presenta muchas ventajas: amplía su horizonte, lo pone en contacto con colegas y estudiantes de tipo muy diverso, y, transcurridos algunos años, le produce la agradable sensación de encontrarse en casa en muchos centros universitarios, al igual que muchos de los humanistas itinerantes del Renacimiento experimentaban idéntica sensación en diversas villas y cortes. No obstante, desde el punto de vista del estudiante —esto es, el estudiante que enfoca como profesión los estudios humanísticos—, todo esto presenta graves inconvenientes. La mayoría de las veces ingresa en un determinado *college* porque la tradición familiar o razones económicas no le dejan otra opción, y en una determinada escuela para licenciados porque ésta lo acepta. Aunque le satisfaga su elección, el hecho de no poder poner a prueba otras posibilidades limitará su mentalidad y menoscabará su iniciativa, y de haberse

equivocado en su elección la situación puede venir a desembocar en una auténtica tragedia. En tal caso, los fugaces contactos con los «lectores invitados» difícilmente podrán compensar los ruinosos efectos de un ambiente inadecuado e incluso contribuirán a agudizar el sentimiento de frustración del estudiante.

Ninguna persona razonable propondría modificar un sistema que se ha desarrollado sobre la base de justificadas razones históricas y económicas y que no podría alterarse sin una profunda transformación de las ideas y de los ideales de los Estados Unidos. Sólo pretendo indicar con ello que, igual que toda institución humana, tiene los defectos de sus cualidades. Y lo mismo cabe decir respecto a los otros aspectos estructurales en los que nuestra vida académica difiere de la europea.

Una de las más importantes de estas diferencias es la división de los *colleges* y de las universidades en departamentos autónomos, sistema que resulta extraño a la mentalidad europea. Conservando la fe en la tradición medieval, las universidades del continente europeo en general, y en particular las de los países de lengua alemana, se hallan organizadas en cuatro o cinco «facultades»: teología, leyes, medicina y filosofía (ésta última dividida frecuentemente en matemáticas y ciencias naturales por un lado, disciplinas humanísticas por otro). En cada una de dichas facultades existe una cátedra —sólo excepcionalmente más de una— consagrada a disciplinas especiales como, limitándonos al campo humanístico, griego, latín, inglés, lenguas islámicas, arqueología clásica, o, para nuestro dominio, historia del arte. Y por lo general, las facultades las componen exclusivamente los titulares de estas cátedras, que suelen ser casi siempre catedráticos (*ordinarii*)⁵. El catedrático constituye el núcleo de un pequeño grupo de aquellos que, muy a grandes trazos, figuran como profesores asociados (*extraordinarii*) y como profesores asistentes (*Privatdozenten*)⁶, sobre los cuales no posee, sin embargo, ninguna autoridad formal en lo relativo a su actividad académica. Es el responsable de la administración de su seminario o instituto, pero la concesión de títulos y la admisión o invitación de personal docente, del grado o materia que fuere, son cuestiones que decide colegiadamente la facultad.

Para quien esté acostumbrado a nuestro sistema de departamentos autónomos que operan directamente sin control alguno, este

anticuado ordenamiento resulta más bien absurdo. Cuando algún candidato presenta una tesis de doctorado sobre la evolución de los signos diacríticos en árabe, el catedrático de historia del arte tiene un voto en la decisión final y no lo tienen, paradójicamente, los profesores asociados y los profesores asistentes de lenguas islámicas. Ningún catedrático, por muy incompetente que sea para el trabajo administrativo, puede quedar exonerado de la obligación de dirigir su seminario o instituto. Ningún *Privatdozent*, por poco afortunado que sea en su labor docente, puede ser exonerado de su cargo si no es por razones disciplinarias. No se le puede imponer un determinado curso (a no ser que haya aceptado un especial *Lehrauftrag*, equiparable aquí al contrato de un «lector invitado»), ni puede legalmente impedírsele que dicte el cursillo o seminario que desee, sin consideración alguna para su titular de cátedra, mientras se mantenga dentro de los límites de su *venia legendi* («licencia para enseñar») ⁷.

Pero aun en esto presenta el sistema americano los defectos de sus virtudes (entre éstas últimas, dicho sea a modo de inciso, una saludable elasticidad que permite, por ejemplo, a los estudiantes de doctorado más antiguos impartir alguna enseñanza en su propia universidad o en una institución vecina). El profesor *associate* o *assistant* en América posee pleno derecho a votar en las reuniones de su departamento, pero debe dictar los cursos que el departamento le asigne. En las cuestiones del departamento de francés, por ejemplo, no puede interferirse ni siquiera el más autorizado titular de historia moderna, y *viceversa*. Ahora bien, precisamente esta perfecta autonomía de los departamentos conlleva dos graves peligros: el aislamiento y la falta de renovación.

El historiador del arte puede saber tan poco acerca de los signos diacríticos del árabe como el arabista acerca de la pintura de Caravaggio. Pero el hecho de que uno y otro tengan que verse cada dos semanas en una reunión de facultad los beneficia a ambos, ya que pueden tener, o desarrollar, un común interés por el neoplatonismo o las ilustraciones astrológicas. Y es, asimismo, un bien para la universidad, ya que pueden tener sólidas, aunque divergentes, ideas sobre la dirección general de la universidad, ideas que pueden ser útilmente debatidas *in pleno*. El profesor de griego puede que nada sepa de Chaucer y Lydgate, pero es

útil que tenga el derecho de preguntar si el profesor de inglés, al proponer a un buen mozo para un cargo docente, no se ha olvidado inadvertidamente de algún otro muchacho acaso menos simpático, pero tal vez más capacitado para ejercerlo. En realidad, nuestras instituciones docentes están adquiriendo una progresiva conciencia de estos dos peligros: el aislamiento y la falta de renovación. La Universidad de Chicago ha intentado coordinar los departamentos humanísticos en una «división»; otras universidades están experimentando comisiones y cursos interdepartamentales; la Universidad de Harvard ha llegado incluso a instituir nombramientos permanentes en (dicho sea como ejemplo) el departamento de disciplinas clásicas sólo tras convocar una comisión *ad hoc*, integrada por profesores de la universidad que no son, sin embargo, profesores de disciplinas clásicas, o bien profesores de clásicas pertenecientes a otras universidades. Ahora bien, coordinar departamentos soberanos en una *división* es tarea tan difícil como la de coordinar estados soberanos en una organización internacional, y cabe decir que el nombramiento de comisiones revela la existencia de un problema en lugar de resolverlo.

V. No hay que decir que esta diferencia entre «sistema departamental» y «sistema de cátedras», como cabe llamarlos, refleja no sólo divergencias profundas respecto a las condiciones políticas y económicas, sino también una distinta concepción de la «enseñanza superior». Idealmente (y sé muy bien que el ideal europeo ha sufrido, y está todavía sufriendo, un cambio no menos significativo que el que se produce en la realidad americana), la universidad europea, *universitas magistrorum et scholarium*, es una corporación de especialistas o eruditos, cada uno de los cuales se halla circundado por un grupo de *famuli*. El *college* americano es un cuerpo de estudiantes confiado a un colegio de docentes. En el caso del estudiante europeo, que no tiene más supervisión que las sugerencias y las críticas que recibe en los seminarios y en las conversaciones personales, se parte del supuesto de que aprende lo que desea y lo que puede aprender, y la responsabilidad del éxito o del fracaso de los estudios le corresponde en exclusiva. Respecto al estudiante americano, incesantemente sometido a exá-

menes y calificaciones, se parte del principio que aprende lo que debe aprender, y la responsabilidad del éxito o del fracaso de sus estudios corresponde en gran parte a sus profesores (de aquí las periódicas discusiones en los periódicos estudiantiles sobre en qué medida los miembros del cuerpo docente quebrantan sus obligaciones cuando se dedican a la investigación). Y el principal problema de fondo que he observado y con el que he tropezado en nuestra vida académica es el de cómo realizar una orgánica evolución desde la actitud del estudiante que opina: «Se os paga para que me eduquéis; así que, maldita sea, educadme», hasta la del joven estudiante que dice: «Se supone que sabéis cómo resolver un problema; pues bien, por favor, enseñadme a resolverlo». Y, por lo que se refiere al docente, desde la postura del maestro de escuela que inventa y califica ejercicios que producen el porcentaje oficialmente requerido de suspensos, aprobados y honores, hasta la del jardinero que cuida de que crezca un árbol.

Se presume que tal transformación se realice en la escuela de doctorado y se complete o perfeccione en los años siguientes. Pero lo triste es que el licenciado medio (un talento realmente superior se impondría frente a cualquier sistema) se encuentra en una posición tal que le resulta difícil lograr su autonomía intelectual, más difícil que para algunos grupos de estudiantes de licenciatura; aquéllos, es decir, que, debido a su alto nivel escolar, se hallan exentos de los cursos obligatorios en su último año.

Es el presidente del departamento quien asigna al estudiante de doctorado un cierto número de cursos y de seminarios para cada semestre (y en la mayoría de los casos, en número exagerado), y en ellos debe hacer todo lo posible para obtener calificaciones superiores. El tema de su tesis para el diploma de «master» lo fija, las más de las veces, uno de sus profesores, el cual supervisa los avances realizados. Finalmente, ha de pasar por un examen, preestablecido por todo el departamento, y que ninguno de los miembros aislados del departamento podría superar decentemente.

Existe, en conjunto, una considerable dosis de buena voluntad por ambas partes: amabilidad y solicitud por ayudar del lado del docente, y (hablo por experiencia bastante feliz) lealtad y sentido de la responsabilidad del estudiante. Sin embargo, en el

marco de nuestro sistema incluso estas admirables cualidades parecen hacer tanto más difícil la transformación de los estudiantes en eruditos. La mayoría de los licenciados en humanidades no son económicamente independientes. En una sociedad que, por buenas y suficientes razones, considera al estudioso sensiblemente por debajo del abogado, del médico, y, sobre todo, del hombre de negocios afortunado, para el vástago de una acaudalada familia se requiere una gran voluntad y algo muy próximo a la obsesión para lograr superar la resistencia de los progenitores, tíos, amigos del club, que se escandalizan cuando manifiesta la intención de seguir una carrera cuya máxima meta es un puesto de profesor con ocho o diez mil dólares anuales. El promedio de los estudiantes de doctorado no procede, por tanto, de familias ricas y debe tratar de prepararse para un empleo lo más rápidamente posible, y esto en forma tal que estará dispuesto a aceptar cualquier oferta que se le haga. Si estudia historia del arte, espera de sus maestros que lo pongan en condiciones de ingresar en cualquier departamento de cualquier museo, o de enseñar cualquier materia en cualquier *college*; y los docentes hacen todo lo que pueden para colmar tal expectativa. El resultado es que estudiantes y profesores de doctorado se hallan a la par obsesionados por lo que yo llamaría el espectro del enciclopedismo.

En las universidades alemanas este espectro del enciclopedismo —o, para ser más correctos, la preocupación del «currículum equilibrado»— no existe. En primer lugar, la libertad de movimiento de que gozan los estudiantes hace innecesario el enciclopedismo. Los profesores dictan sus cursos sobre cualquier tema que en aquel instante los apasione, compartiendo así con sus discípulos los placeres del descubrimiento, y si sucede que un joven estudiante se interesa por un determinado campo del saber sobre el cual no se dan cursos en la universidad que frecuenta, puede (y así lo hará) trasladarse a otra. En segundo lugar, la finalidad de la actividad universitaria en cuanto tal es la de asegurar al estudiante no un máximo de saber, sino un máximo de adaptabilidad: es decir, no tanto enseñarle unos determinados temas como enseñarle, proporcionarle, un método. Cuando el historiador de arte europeo sale de la universidad, su más valiosa posesión no consiste en la familiaridad, más o menos discontinua, con la evolución general del arte que presumiblemente

haya adquirido a través de cursillos, seminarios, lecturas personales, ni en la familiaridad —más profundizada— con el particular dominio al que se refiere su tesis, sino en su capacidad para consagrarse como especialista a cualquier tema que pueda atraerlo en el futuro. Con el transcurrir del tiempo, el mundo del historiador del arte alemán (y este escritor no es una excepción) tiende a parecerse a un archipiélago de pequeñas islas que tal vez vistas desde un aeroplano compongan un coherente diseño, aunque estén separadas por brazos de mar de abismal ignorancia. En cambio, el mundo de su colega americano puede parangonarse con un macizo altiplano de saber especializado que domina un desierto de información general.

Tras la prueba final —y es ésta otra importante diferencia—, el historiador del arte alemán, suponiendo que quiera emprender la carrera universitaria, queda al resguardo por algún tiempo. No puede admitírsele para ningún cargo docente antes de que hayan transcurrido, al menos, dos o incluso tres años, y haya producido una sólida obra, cuyo tema puede relacionarse o no con el de su tesis de doctorado. Y después de haber alcanzado la *venia legendi*, posee entera libertad, como ya se ha mencionado, para enseñar mucho o poco, según le convenga. En cambio, el joven «master of arts» o «master of fine arts» americano acostumbra a aceptar inmediatamente un puesto de «instructor» o de asistente, que por lo general comporta un exacto y aun considerable número de horas dedicadas a la enseñanza, y que, además, debido a una práctica recientemente establecida que no estimo válida, implica la tácita obligación de prepararse lo más aceleradamente posible al examen de doctorado, como requisito preliminar de promoción. O sea, sigue siendo el engranaje de una máquina, con la única distinción de que ahora clasifica en lugar de ser clasificado, y le resulta, por consiguiente, difícil alcanzar ese equilibrio entre enseñanza e investigación que tal vez sea el aspecto más atractivo de la vida universitaria.

Demasiado sobrecargado a menudo de excesiva «carga docente» (expresión poco grata que de por sí constituye un síntoma elocuente de la enfermedad que intento describir) y frecuentemente falto de los medios necesarios, el joven «instructor» o asistente raras veces tiene la posibilidad de profundizar en los problemas que se le presentan en la preparación de sus cursos. De forma que tanto él como sus

alumnos se ven privados de la gozosa e instructiva experiencia que se deriva de una aventura en común en tierras inexploradas. Y nunca, durante sus años de formación, se le ha ofrecido, por así decirlo, la ocasión de vagabundear. Y sin embargo, es precisamente esta posibilidad la que forja al humanista. A los humanistas no se les puede someter a un «adiestramiento»: sólo hay que dejarlos madurar, o si se me permite utilizar una comparación tan vulgar, hay que dejarlos «escabechar». No son las lecturas señaladas para el curso 301, sino una línea de Erasmo de Rotterdam, o de Spenser, o de Dante Alighieri, o de algún oscuro mitógrafo del siglo XIV, las que «alumbran nuestra candela», y es precisamente ahí donde no se busca donde generalmente ocurre el hallazgo. *Liber non est* —dice un delicioso proverbio latino— *qui non aliquando nihil agit*: «No es libre quien de cuando en cuando no se permite no hacer nada».

También en tal sentido se han realizado notables esfuerzos en estos últimos años para mejorar las cosas. La mayor parte de los departamentos de arte ya no aspiran a lograr la omniscencia para sus «Masters of Arts», «Masters of Fine Arts» y aún para los «Doctors of Philosophy», sino que se contentan con una o dos «áreas de concentración». A un período de respiro entre el final de la «graduate school» y el inicio de la «carrera» colaboran en muchos casos las bolsas o becas Fulbright (limitadas, no obstante, a los estudios en el extranjero, y subordinadas, en cuanto a la decisión última, a las autoridades políticas en lugar de las académicas). Las becas Fulbright están abiertas incluso a los estudiosos o eruditos ya en activo, si puedo decirlo así, y éstos pueden obtener, además, un año o dos de investigación incondicionada si logran una beca Guggenheim o la incorporación temporal al Institute for Advanced Study, que considera este género de servicio como una de sus obligaciones principales. Naturalmente, concesiones de tal tipo eximen enteramente al interesado de toda labor docente. Sin embargo, también el problema de establecer un cierto equilibrio entre enseñanza e investigación comienza a llamar la atención. Algunas universidades, particularmente las de Yale y Princeton, disponen de fondos especiales para reducir a la mitad, durante un determinado número de años, los deberes docentes de los jóvenes que prometen, sin mengua de sus estipendios.

VI. Mucho queda aún por hacer. Y nada excepto un milagro puede llegar a la que yo considero la raíz de nuestras preocupaciones, es decir, la falta de una adecuada preparación en la escuela media superior, en la *high school*. Nuestras *high schools* públicas (e incluso un número creciente de las elegantes y onerosas escuelas privadas) licencian al futuro humanista con deficiencias que en muchos casos no se pueden subsanar satisfactoriamente y que sólo cabe corregir en parte sacrificando más tiempo y más energía de los que serían razonables en los *colleges* y en las «graduate schools». Antes que nada, estimo que es un error obligar a chicos y a chicas a escoger entre diferentes tipos de estudios, de los cuales algunos excluyen totalmente las lenguas clásicas, otros las matemáticas a una edad en la que no pueden saber lo que más tarde les convendrá. No he tropezado todavía con un humanista que se lamentara de haber tenido que estudiar algo de matemáticas y de física en la escuela media. Por el contrario, Robert Bunsen, uno de los mayores hombres de ciencia que hayan existido, dejó dicho que un muchacho que no estudiara nada más que matemáticas no resultaría un matemático sino un asno, y que la educación más eficaz para una mente en formación es un curso de gramática latina⁸.

Sin embargo, incluso suponiendo que el futuro humanista fuera lo bastante afortunado como para escoger los estudios que le convenían a los trece o catorce años (y una reciente encuesta ha revelado que, sobre el millón de estudiantes preuniversitarios de Nueva York, sólo un millar elige el latín y sólo catorce el griego), aun en tal caso, normalmente, no ha sido sometido a aquel particular y exclusivo espíritu de erudición que Gilbert Murray llama *religio grammaticæ*: esa extravagante religión que hace a sus devotos a la vez infatigables y serenos, entusiastas y pedantes, escrupulosamente honestos y un tanto fatuos. La teoría americana de la educación exige que los maestros de los jóvenes (en una gran mayoría del sexo femenino) posean amplios conocimientos acerca de los «tipos de comportamiento», de la «integración de grupo» y de los «impulsos agresivos controlados», pero no insiste demasiado sobre lo que deben saber de su materia y aún se preocupan menos de si muestran un verdadero interés por aquélla o se dedican activamente a su estudio. El típico «Gymnasial-professor» alemán

es (o al menos lo era en mis tiempos) un hombre con muchas limitaciones, a veces ostentoso, a veces tímido, descuidado a menudo en su indumentaria y de una absoluta ignorancia acerca de la psicología infantil. Ahora bien, aunque estuviera contento con enseñar a muchachos en lugar de a estudiantes universitarios, era casi siempre un estudioso o erudito. El profesor que me enseñó el latín era amigo de Theodor Mommsen y uno de los respetados especialistas en Cicerón. El que me enseñó el griego era el editor del *Berliner Philologische Wochenschrift*, y no olvidaré nunca la impresión que este amable y pedante profesor produjo en nosotros, muchachos quinceañeros, cuando se disculpó por haber descuidado la equivocada colocación de una coma en un pasaje de Platón. «La culpa es mía —dijo—, y eso que hace ya unos veinte años que escribí un artículo sobre esta misma coma. No habrá más remedio que rehacer la traducción». Tampoco me olvidaré nunca de su antípoda, un individuo de ingenio y de erudición erasmianos, que pasó a ser nuestro profesor de historia cuando entramos en el instituto y que se presentó con estas palabras: «Caballeros, este año intentaremos comprender lo que sucedió en la llamada Edad Media. Los hechos se darán por sabidos: son ustedes lo bastante mayores para saber manejar los libros».

Es la suma de pequeñas experiencias como éstas la que forja una educación. Tal educación debería comenzar lo más pronto posible, cuando las mentes poseen una retentiva que ya nunca más habrán de tener. Y lo que es verdad respecto al método lo es también, a mi juicio, respecto al contenido. No creo que a un niño o a un adolescente se le deba enseñar únicamente aquello que puede comprender con plenitud. Por el contrario, es la frase a medias digerida, el nombre propio mal encuadrado, el verso no entendido del todo, recordado por el sonido y por el ritmo más que por su significado, lo que persiste en la memoria, cautiva la imaginación, y emerge súbitamente, treinta o cuarenta años después, cuando se tropieza con una pintura inspirada en los *Fasti* de Ovidio o con un grabado en el que se observa un motivo sugerido por la *Iliada*: algo así como una solución saturada de hiposulfito que si se agita cristaliza repentinamente.

Si alguna de nuestras grandes fundaciones se hallara seriamente interesada por favorecer de algún modo las humanidades, podría

instituir, *experimenti causa*, un cierto número de *high schools* modélicas, suficientemente dotadas de recursos y de prestigio para atraer a un personal docente del mismo nivel del de un buen «college» o de una universidad, y estudiantes preparados para enfrentarse con un plan de estudios que nuestros educadores progresistas considerarían tan excesivo como inútil. Sin embargo, las posibilidades de semejante experimento son, ciertamente, bien escasas.

No obstante, dejando aparte el problema aparentemente insoluble de la enseñanza secundaria, el humanista inmigrante, si volvemos la mirada a los últimos veinte años, no tiene motivos para descorazonarse. Las tradiciones arraigadas en el suelo de un país y de un continente no pueden, ni deben, trasplantarse. Pero bien pueden servir para útiles cruzamientos, y tal modo de fertilización, así lo creo, ha empezado ya y está en vías de progreso.

Sólo existe un punto que constituiría una falta de franqueza no abordar, aun cuando parezca poco delicado hacerlo: la pavorosa aparición de aquellas fuerzas que nos obligaron a huir de Europa en los años 30: el nacionalismo y la intolerancia. Debemos, naturalmente, precavernos contra cualquier conclusión precipitada. El extranjero tiende a olvidarse de que la historia nunca se repite, o al menos no lo hace literalmente. El mismo virus produce diversos efectos en diferentes organismos, y una de las diferencias que más alientan la esperanza es el hecho de que, en conjunto, los profesores de la universidad americana parecen luchar contra las potencias de las tinieblas en lugar de apoyarlas. En un caso memorable, por lo menos, han recibido incluso el respaldo de un comité de ex-estudiantes, cuyas voces no pueden ignorarse en el país⁹. Pero no podemos cerrar los ojos frente al hecho de que los americanos pueden ser ahora legalmente castigados no por lo que hacen o han hecho, sino por lo que dicen o han dicho, por lo que piensan o han pensado. Y si bien los medios punitivos no son los mismos que utilizara la Inquisición, son desagradablemente comparables: estrangulación económica en lugar de física, y la picota en lugar de la hoguera.

Una vez se equipara el disentimiento a la herejía, las bases de las disciplinas humanísticas, aparentemente tan inicuas e incontrovertidas, se encuentran tan amenazadas como las de las ciencias naturales y sociales. No hay más que un paso desde la persecución

del biólogo que profesa teorías no ortodoxas sobre la herencia, o del economista que duda de la naturaleza divina del sistema de la iniciativa privada, a la persecución del director de un museo que expone pinturas que no se ajustan a los cánones estéticos del miembro del Congreso Dondero, o del historiador del arte que no pronuncia el nombre de Rembrandt Peale con el mismo respeto con el que pronuncia el de Rembrandt van Rijn.

El profesor universitario debe contar con la confianza de sus alumnos. Y éstos deben tener la seguridad de que, en el ejercicio de su cátedra, no dirá cosa alguna de la que no posea la certeza de poderse responsabilizar, ni nada callará que crea que deba decir. Un profesor que, en cuanto particular, se haya dejado inducir por temor a subscribir una afirmación contraria a su sentido moral y a su inteligencia, o en el peor de los casos, a callarse cuando sabía que su obligación era pronunciarse, experimenta en su interior la imposibilidad de reclamar dicha confianza por parte de sus discípulos. Se enfrenta a sus alumnos con mala conciencia, y un hombre con mala conciencia es como un hombre enfermo. Escuchemos a Sebastián Castellio, el valeroso teólogo y humanista que rompió con Calvino porque no era capaz de mentir, que durante muchos años sostuvo a su esposa y a sus hijos trabajando como un vulgar bracero antes que manifestar su infidelidad a lo que había tenido por verdadero, y que, por su indignada reacción, obligó a la posteridad a recordar lo que Calvino hizo a Miguel Servet. «Violar la conciencia —dice Castellio— es peor que matar cruelmente a un hombre. Pues negar las íntimas convicciones de un ser humano equivale a destruir su alma.»¹⁰

⁹ Como amablemente me ha hecho notar un ex-discípulo que residía entonces en Oxford, fue ocho meses después de celebrarse esta conferencia en la universidad de Pennsylvania cuando la British Broadcasting Corporation retransmitió dos conferencias en defensa de la historia del arte: una de N. Pevsner, «Reflections on Not Teaching Art History» (*The Listener*, XLVIII, 1952, núm. 1235, 30 de octubre, págs. 715 y ss.), y E. Waterhouse, «Art/as a Piece of History» (*ibidem*, núm. 1236, 6 de noviembre, págs. 761 y ss.). Estas conferencias, ambas muy informativas y la segunda extremadamente ingeniosa, se retransmitieron con el título de «An Un-English Activity?»

¹⁰ [Me he enterado hoy [junio de 1955] de que se ha creado una cátedra en Oxford. *Hosanna in excelsis.*]

³ Mis comentarios sobre la organización de las universidades alemanas (similar en gran parte a la de las universidades austríacas y suizas) se refieren, naturalmente, al periodo precedente a Hitler, cuyo régimen destruyó los fundamentos de la vida universitaria en Alemania y en Austria. Con algunas reservas, parecen seguir siendo válidos, sin embargo, para el periodo posterior a 1945, en el cual, por lo que sé, se ha restaurado más o menos el *status quo*; modificaciones de menor entidad de las que he tenido noticia se mencionan en las notas 4 y 6. Para una mayor información, ver la obra fundamental de A. Flexner *Universities, American, English, German* (Nueva York, Londres, Toronto, 1930) y la divertida exposición contenida en E. H. Kantorowicz, «How the Pre-Hitler German Universities Were Run», en *Western College Association; Addresses on the problem of administrative overhead and the Harvard report; General education in a free society* (Fall Meeting, 10 noviembre de 1945, Mills College, Cal., págs. 3 y ss.).

⁴ Los cursos de cátedra especializados se dan *privatim*, esto es, los estudiantes deben inscribirse en ellos y pagar una módica suma semestral por cada hora semanal. Los seminarios, de otro lado, solían ser *privatissime et gratis*, es decir, los estudiantes no debían satisfacer cantidad alguna, si bien el profesor, y solamente él, tenía el derecho a admitir a los participantes según sus propios criterios. Me informan ahora que los seminarios (excepto los más adelantados, destinados a los candidatos al doctorado) están sujetos a la misma tasa que los cursos de conferencias dados *privatim*; el profesor, no obstante, conserva aún el derecho de admisión. Además de las tasas para los cursos singulares, de los cuales se prescribe al estudiante alemán un número mínimo, aunque puede elegir libremente los que prefiera, el estudiante de una disciplina humanística paga únicamente una tasa de inscripción cada semestre, más una «tasa de admisión» que incluye la licencia para usar biblioteca y seminarios, así como el derecho a la asistencia médica, etcétera.

⁵ Tras la Primera Guerra Mundial, los *Privatdozenten* y los *extraordinarii* (ver la nota subsiguiente) obtuvieron el derecho a ser representados en la facultad por delegados, los cuales, naturalmente, ocuparon aquel puesto en cuanto representantes de su grupo, y no de su disciplina, y se elegían anualmente. Cuando estuve en Hamburgo debían incluso abandonar la sala cuando se habían de discutir asuntos relacionados con su disciplina. En lo que se refiere a los *etatmäßige extraordinarii* (v. nota subsiguiente), la costumbre varía. En la mayoría de las universidades, poseen un escaño en la facultad sólo si su disciplina no se halla representada por un *ordinarius*.

⁶ Se trata de una correspondencia en realidad muy sumaria. Por un lado, la situación académica de un *Privatdozent* (nuestro «instructor» americano no tiene equivalente en las universidades alemanas) era y es más estable y más elevada que incluso la de los «associate professors» americanos no encargados («without tenure») en cuanto que disfruta de plena libertad de enseñanza y es tan inamovible como lo pueda ser un ordinario («full professor»). Por otro lado, dicha posición, como dice su mismo nombre, no conlleva remuneración alguna (al menos hasta fecha muy reciente en ciertas universidades). Dado que se le ha concedido la *venia legendi* (es decir, la facultad de enseñar)

sobre la base de sus méritos científicos (documentados a través de un *Habilitationsschrift* y de una memoria leída ante la facultad) y no ha sido contratado para llenar un hueco en el «curriculum», el *Privatdozent* sólo puede aspirar a percibir las tasas pagadas por los estudiantes por sus cursos y seminarios impartidos *privatim* (v. nota 4). Únicamente percibe un salario o sueldo fijo bien si obtiene un *Lehrauftrag* (contrato para enseñar) sobre una determinada materia o acepta un cargo de asistente, en cuyo caso tiene que cargar con una gran parte del trabajo administrativo inherente al seminario o al instituto. En cualquier otro caso, debe contar con ingresos extra o con subvenciones procedentes de fundaciones oficiales o semificiales. La naturaleza un tanto paradójica de esta situación resultó más evidente que nunca en el difícil periodo subsiguiente a la Primera Guerra Mundial y puede ilustrarla mi propia experiencia personal. En 1921 fui llamado en calidad de *Privatdozent* por la Universidad de Hamburgo, fundada en 1920, y dado que era el único representante de mi disciplina con plena dedicación (los demás cursos y seminarios los dirigían directores y conservadores de los museos locales), se me confió la dirección del seminario de historia del arte en fase de formación y disfruté el insólito privilegio de aceptar y examinar candidatos al doctorado. No recibía, sin embargo, paga alguna, y cuando, en 1923, mi fortuna privada desapareció con la inflación, fui nombrado asistente retribuido del mismo seminario del cual era director no retribuido. Este interesante puesto de asistente de mí mismo, creado por un benévolo senado académico considerando el hecho de que el sueldo anexo a un cargo tal era más alto que el adscrito a un *Lehrauftrag*, lo ocupé hasta que fui nombrado catedrático, saltándome el periodo de *extraordinarius*, en 1926. Hoy en día, según me han informado, los *Privatdozenten* de algunas universidades de Alemania Occidental reciben un estipendio *ex officio*; pero esto comporta una restricción de su número que en otro tiempo fue ilimitado, el aumento del intervalo mínimo entre el doctorado y la admisión a una *Privatdozentur* de dos a tres años, y la introducción de un examen intermedio cuya superación otorga al candidato el bello título de *Doctor habil (itandus)*. Los *extraordinarii* se dividen en dos categorías muy diferentes. O bien son antiguos *Privatdozenten* a los cuales se ha conferido el título profesoral por mera cortesía y sin ningún cambio material de situación o *status*, o bien *etatmäßige* («con asignación») *extraordinarii*, cuya posición es similar a la de los catedráticos, dejando aparte el hecho de que su estipendio es más reducido y el de que regularmente no asisten a los consejos de facultad (ver nota precedente).

⁷ Ver nota precedente.

⁸ Tal vez no esté de más reproducir por entero la afirmación de Bunsen, transmitida por un testigo auricular que era biólogo: «Im Anschluss an Gauss kam Bunsen auf die Frage zu sprechen, in welcher Weise man einen für Mathematik besonders begabten Jungen erziehen solle. 'Wenn Sie ihm nur Mathematik beibringen, glauben Sie, dass er ein Mathematiker werden wird?' —Nein, ein Esel.' Für besonders wichtig erklärte er die Denkerziehung durch die lateinische Grammatik. In ihr lernen die Kinder mit Gedankendinger umgehen, die sie nicht mit Händen greifen können, die jedoch einer Gesetzmässigkeit unterliegen. Nur so lernen sie es, mit Begriffen sicher umzugehen». Véase J. von Uexküll,

Niegeschauten Welten; Die Umwelten meiner Freunde, Berlin, 1936, pág. 142.

⁹ Véase el informe del Yale Alumni Committee «On the Intellectual and Spiritual Welfare of the University, Its Students and Its Faculty», reimpresso en su totalidad, p. ej., en *Princeton Alumni Weekly*, LII, núm. 18, 29 de marzo de 1952, pág. 3.

¹⁰ R. H. Bainton, «Sebastian Castellio, Champion of Religious Liberty, 1515-1563», *Catellioniana; Quatre études sur Sebastien Castellion et l'idée de la tolérance*, Leyden, 1941, págs. 25 y ss.

Indice analítico

- Abelardo, Pedro, 137, 139, 149, 150.
 Adams, Henry, 352.
 Adán (Durero), 272, 288, 295-297, 299-301, 318.
 Adoración de los Reyes Magos (Pisano), 61.
 Aëtius, 125.
 Agrippa de Nettesheim, 129.
 Agustín, san, 227, 228, 277.
 Alberti, Leone Battista, 59, 105-107, 110, 120, 126-129, 148, 209-211, 242, 243, 249, 250, 257, 316.
 Alciati, Andrea, 180, 187.
 Alcuino, 73.
 Alegoría, 48, 49, 51, 54, 71, 72, 172.
 Alegoría de la Fortuna (Bellini), 303.
 Alegoría de la Providencia (Bellini), 303.
 Alegoría de la Prudencia (Ticiano), 171-193.
 Alegoría del marqués de Avalos (Ticiano), 172.
 alemán, arte, véase germánico, arte.
 Alemania, 23, 24, 56, 72, 96, 171, 201, 206, 213, 248, 285, 292, 294, 349, 351, 357, 361-364, 367, 368, 370.
 Alhazen, 125.
 Altdorfer, Albrecht, 129.
 Amelli, A. M., 74.
 Amelung, W., 308.
 Ameto (Boccaccio), 329, 330.
 Aminta (Tasso), 330.
 Ammanati, Bartolommeo, 243.
 Amor sacro y profano (Ticiano), 172.
 Anymone (Durero), 307, 308.
 Ancona, Ciriaco de, 308.
 Ancona, Paolo d', 306.
 Andresen, A., 344.
 animales, figuras de, 99, 174-184, 186, 189-192, 274, 275, 280, 312, 318, 319, 332, 345.
 Antal, F., 249, 262.
 antropometría, 84, 91.
 Apianus, Petrus, 287, 288, 292, 295-301, 305-309, 316, 318, 320, 321.
 Apocalipsis (Durero), 121, 279, 281, 309, 312.
 Apolo, 178-180, 190, 262, 269, 271-276, 302, 306-308, 311.
 Apolo del Belvedere, 265, 271-276, 293, 294, 297, 307, 308.
 Apolo Medicus (Durero), 272, 275, 276, 295.
 Apolo y Dafne (Durero), 270, 274.
 Apolo y Diana (Barbari), 271, 272.
 Apoteosis de Ariadna (Ticiano), 172.
 árabe, arte, 93, 122, 125.
 Arcadia, 323-348.
 Arcadia (Sannazaro), 330, 337, 338, 343, 347.
 Aristóteles, 20, 183, 283.
 Aristoxeno, 116.
 Armstrong, W., 346.
 arquitectura, 78, 104, 118, 119, 126, 154, 159, 168, 169, 199-220, 222-226, 229-233, 235-243, 245-257, 260-262, 283, 354.
 Art Bulletin, 352, 353.
 arte, 26, 29, 40, 41, 90, 114; análisis del, 47-51, 54-58; eclesiástico, véase cristiano, arte; historia del, 220, 221, 226, 229, 230, 241, 255, 257, 258, 350-376; interpretación del, 51-58, 60; teoría del, 33, 35, 114, 115, 130, 206, 209, 317; véanse también historiadores del arte y tipos de arte, p. ej. gótico.
 Art Studies, 353.
 astrología, 104, 128, 278.
 Atleta del Helesenberg (Durero), 298, 299.

- Augsburgo, 265, 268, 272, 298, 303, 305, 306, 308, 309, 320.
 Aureliano, 276.
Aurora (Guercino), 331, 344.
Aurora (Reni), 331, 344.
 Austria, 96, 351, 374.
- Bacanal con Sileno* (Mantegna), 274.
Bacanal de los Andrios (Ticiano), 172.
Bacanal del tonel (Mantegna), 273, 274.
Baco y Ariadna, 305.
 Bainton, R. H., 376.
 Baldinucci, Filippo, 212, 251, 352.
Ballo della vita humana (Poussin), 344.
 Balzac, H. de, 35, 332, 345.
 Bamberg, catedral de, 123.
 Banier, A., 191.
 Barb, A. A., 188.
 Barbari, Jacopo de', 271, 308.
 Barbaro, Daniele, 121, 128.
 Barr, Alfred, 356, 357.
 barroco, arte, 202, 206, 240-242.
 Bartsch, Adam, 351.
beau idéal, doctrina del, 281.
 Beccafumi, Domenico, 195, 235-238, 240, 243, 262.
 Becker, C. H., 345.
 Beenken, H., 244.
 Beets, N., 312.
 Begerus, L., 191.
 Beham, H. S., 130, 292, 318.
 Bellini, Jacopo, 287.
 Bellori, Giovanni Pietro, 339, 344, 347, 352.
 Benjamin, W., 346.
 Benkard, E., 244, 245, 260.
 Berchorius, Petrus, 64, 173, 177, 178, 187, 190, 278, 279, 311.
 Bérgamo, 188.
 Bergmüller, J. G., 130.
 Berlín, 52, 72, 81, 116.
 Bernardo, san, 133, 137, 141-147, 149, 150, 156, 157, 162, 183.
 Bernini, Gianlorenzo, 317.
 Bing, Gertrude, 261.
 bizantino, arte, 91-97, 108-102, 120-124, 283, 354.
 Blake, Nicholas, 345.
 Blondel, François, 201, 246.
 Blunt, A., 40, 346, 347.
 Boas, G., 189, 345; véase también Lovejoy, A.
 Boccaccio Giovanni, 64, 329, 330, 343.
 Bocchi, F., 257.
 Bode, G. H., 73.
 Bode, W., 351.
 Boll, F., 258, 310.
 Bolognese, Franco, 245.
 Bolonia, 294; San Petronio, 211, 213, 214, 219, 220, 232, 250, 253, 254, 260.
 Borchardt, L., 116.
 •Borghesi, Casa dei, 235, 236, 238, 240, 243.
 Borghini, Raffaele, 121.
 Borghini, Vincenzo, 257.
 Borromini, Francesco, 211, 232, 261.
 Bos, Abbé du, 340, 347.
 Bottari, G., y Ticozzi, S., 257.
 Botticelli, Sandro, 242, 304.
 Bramante, 127, 205, 211, 241, 251.
 Braun, J., 246.
 Brigida, santa, 49.
 British Museum, 171, 236, 310.
 Bronzino, Agnolo, 71, 240.
 Bruck, R., 307, 308, 319.
 Brunelleschi, Filippo, 212, 223, 229, 230, 242, 251, 255, 256, 260.
 Bruno, Giordano, 181, 184, 191, 228, 259.
 Buberl, P., 122, 123.
 Büchmann, 341-343, 345, 348.
 Buenaventura, san, 40.
 Bunsen, R., 370, 375.
Buono Consiglio (Ripa), 183, 184.
 Buontalenti, Bernardo, 243.
 Burckhardt, Jacob, 71, 161, 249-251, 351.
 Burgkmair, Hans, 292, 318.
Burlington Magazine, 171.
 Butler, Howard C., 352.
 Butler, Samuel, 325, 326, 342.
- Caida del hombre* (Durer), 272, 293, 296, 300, 318, 319.
 Cairo, El, 83, 116, 302.
 Cambio, Luca, 129.
 Cambio, Arnolfo di, 223, 229-231, 255, 256, 260.
 Campen, Jacob van, 192.
 Caravaggio, 291.
 Carazzi, Carlo, 253, 254.
 Carlos el Calvo, 133, 144, 150, 161, 165.
 carolingio, arte, 66, 67, 69, 74, 169, 354.
 Carpaccio, Vittore, 198, 244.
 Cartari, Vincenzo, 180, 189, 191.
 Cassirer, Ernst, 49, 57.
 Cassirer, Kurt, 251, 260, 261.
 Castagno, Andrea del, 305.
 Castello, Sebastián, 373.
 Catulo, 343.
 Cavallini, Pietro, 123, 196.
 Cavenazzi, G., 344.
 Celtes, Conrad, 269, 297, 298, 306.
 Cennini, Cennino, 92, 93, 104, 105, 121, 127, 317.
 Cesariano, Cesare, 126, 127, 254.
 Cicerón, 18, 283.

- ciencia natural, 29, 36-38.
 Cimabue, Giovanni, 195-199, 213, 225, 226, 229-231, 244, 245, 255, 257, 260.
 Cinelli, Giovanni, 257.
 cinquecento, 179, 191.
 Cipriani, Giovanni, 333, 334, 346.
 Clapp, Frederick M., 353.
 Clarac, C. O. F. J.-B., 305, 308.
 clásica, civilización, 40, 59, 61-73, 103, 175, 178, 228.
 clasicismo, 206, 217, 219, 250, 263-321, 334.
 clásico, estilo, 239-242.
 Clemen, P., 122.
 Cochlin, Charles Nicholas, 207, 248.
cosinero y su mujer, El (Durer), 285.
Codex Bezae Cantabrigiae, 312.
Codex Escurialensis, 272, 273, 287, 308.
 Colombo, Africano, 128.
 Colonna, Francesco, 172, 191, 252, 303, 304.
 Condivi, A., 345.
 Conte, Jacopo del, 240.
 contenido de la obra de arte, 47-52, 60.
 Cook, Walter, 354, 360.
 Cosimo, Piero di, 242.
 Courajod, Louis, 351.
 Creizenach, T., 345.
 Crema, Santa Maria della Croce, 213.
 cristiano, arte, 59, 61-69, 72-74, 207, 248, 275, 277-80, 290, 293, 294, 311, 312, 353, 354.
Cristo resucitado (Miguel Angel), 179, 301.
 Critolao, 258.
Crónica de Nuremberg, 288.
Crónica ilustrada florentina, 287.
 Crozat, J. A., 172.
 Crumbach, H., 248.
 cuerpo humano, concepto clásico del, 265, 268, 269, 271-275, 299, 318; proporciones del, véase proporción.
 Cumont, F., 189, 310, 311.
 Curtius, E. R., 189.
- Chantelou, R. F. de, 317.
 Chartres, 41, 138.
 Chicago, Universidad de, 365.
 Cholier, 297.
Chroniques du Hainaut, 179.
- Dami, L., 261.
 Dante, 245.
 Danti, Vincenzo, 130.
David (Castagno), 305.
David (Miguel Angel), 48, 262, 301.
 David, H., 319.
 Decker, Paul, 247.
 Dehio, G., 251, 351.
 Delehayre, H., 243.
- Delille, J., 340, 342, 348.
 Delisle, Leopold, 351.
Desnudo reclinado (Durer), 307.
 Diderot, Denis, 340, 347, 348.
 Didron, A., 94, 122, 312.
 Diels, E., 118.
 Dieterici, F., 122.
 Dietrich, C., 203.
 Diodoro de Sicilia, 88-90, 119, 120.
 Diófanto de Alejandría, 93.
 Diógenes Laercio, 188.
 Dionisio Tracio, 41.
 Dodgson, Campbell, 171, 351.
 Dölger, F. J., 310, 311.
 Donatello, 229, 260, 290.
 Doutrepoint, G., 315.
 Duccio, 196.
 Durer, Alberto, 70, 71, 86, 105, 106, 110, 112, 113, 115, 121, 124, 126-130, 179, 238, 251, 252, 263-281, 284-286, 288, 290, 292-304, 306-313, 315, 317-321.
 Durrieu, Paul, 351.
 Dvorak, Max, 351.
- Echeus amoureux*, 179.
 Eck, Johann, 191.
 Edad Media, 18, 20, 31, 38, 49, 59, 62, 63, 65, 66, 68-70, 74, 77, 78, 90, 91, 102, 109, 110, 120, 121, 125, 168, 173, 174, 207-210, 213, 214, 222, 226, 232, 250, 263, 289, 329, 346, 354; y Antigüedad clásica, 275-281, 284.
 Edgar, C. C., 116, 117.
educación de Cupido, La (Ticiano), 172.
 Egger, H., 307.
 egipcio, arte, 77, 79-91, 109, 114-117, 120, 128, 175, 176, 180, 181, 184, 191.
Eglogas (Virgilio), 328, 330, 337, 342, 343, 347.
Emblemata (Alciati), 180, 187.
Enrique IV (Shakespeare), 332, 346.
entierro de Cristo, El (Mantegna), 303.
 Ephrussi, C., 302, 319.
 Equicola, Mario, 121, 126.
 Erasmo, 19, 20, 39.
 Erman, A., 116.
Eroici furori (Bruno), 181, 182.
 Escipión el Joven, 18.
 escorzo, 79, 80, 91, 96, 97, 101, 109, 123, 269, 299.
 Escoto Eriúgena, Juan, 63, 150-155, 168.
Esculapio (Durer), 272, 273, 276, 295.
 escultura, 79-81, 88, 89, 103, 119, 120, 145, 225, 226, 229, 257, 275, 290-292, 295, 296, 301, 319.
 Estados Unidos, educación en los, 361, 362.

364-373; historia del arte en los, 352-360, 368.
 estilo, historia del, 54-57, 60, 71.
Et in Arcadia ego (Guercino), 331-335, 337, 338, 343, 345, 346.
Et in Arcadia ego (Poussin), 334-339, 346, 347.
 Etlinger, L. D., 187.
Evangelario de Otón III, 53.
 «Exempeda», 106, 110, 128, 129.
 expresionismo, 115, 317.
 Félibien, André, 206, 339, 340, 347.
 Ficino, Marsilio, 18, 38, 39, 43, 169.
fiesta de Venus, La (Ticiano), 172.
 Filandro, 92.
 Filarete, Antonio Averlino, 92, 120, 126, 127, 207, 247, 249.
 Filón Mecánico, 118.
 Filóstrato, 342.
 Fiocco, G., 72.
 Fiorillo, Johann Dominic, 351.
 Fischel, O., 308.
 Fischer von Erlach, Johann Bernard, 203, 246.
 flamenco, arte, 214, 252, 290, 292, 317.
 Flaubert, Gustave, 340, 348.
 Flexner, A., 374.
 Florencia, 186, 189, 210, 213, 231, 242, 243, 252, 261; catedral de, 189, 211, 212, 216, 223, 231, 256; Santa Croce, 196, 231, 244, 256; Santa Maria Novella, 123, 211.
 Floro, L. Anneo, 226, 227, 259.
 Foat, F. W. G., 117.
 Fontana, Domenico, 241.
 Foppa, Vincenzo, 129.
 forma, 28, 29, 47, 49, 158, 187.
 Förster, R., 74.
 Fragonard, Jean Honoré, 341.
 Francia, 64, 96, 132, 163, 213, 261, 285, 340, 356.
 Frey, Dagobert, 127.
 Frey, K., 124, 244, 245, 248, 255, 257, 260, 347.
 Freyhan, R., 187.
 Friedländer, W., 187, 242, 249.
 Friedländer, Max J., 42, 262, 351.
 Friend, Albert M., 354.
 Frimmel, T., 320.
 Frisi, Paolo, 249.
 Fuhse, F., *véase* Lange, K.
 Fulgencio, 63, 342.
 funcionalismo, 28, 29, 40, 41.
 Gafurio, Franchino, 179.
Galatea (Rafael), 304, 305.
 Galeno, 84-86, 88, 117, 283.

Garber, J., 243.
 Gaurico, Pomponio, 92, 126-128.
 Gaye, G., 250, 252-254, 261, 315.
 Geiger, M., 40.
 Gelli, Giovanni Battista, 246.
 Génova, 72, 242.
 germánico, arte, 202, 203, 206, 232, 242, 246, 263, 264, 284, 285, 292, 311.
Gesta Romanorum, 64.
 Geulincx, Arnold, 314.
 Geymüller, H. von, 251.
 Ghiberti, Lorenzo, 59, 92, 120, 122, 125, 126, 232, 260, 290.
 Ghillany, Fr. W., 129.
 Gibellino-Krascennicowa, M., 261.
 Giehlow, K., 303.
 Giho, Giovanni Andrea, 214, 252.
 Giorgi, Francesco, 126-129.
Giotta (Poliziano), 74, 266.
 Giotto, 123, 196, 198, 223, 224, 229, 230, 244, 256, 257.
 Göbel, H., 188.
 Goethe, J. W. von, 115, 130, 171, 206, 246, 281-284, 302, 313, 340-342, 348.
 Goldschmidt, A., 73, 74, 351, 352.
 Goncourt, hermanos, 351.
 Gossart, Jan, 292, 318.
 gótico, arte, 41, 61, 66, 90, 91, 98-102, 110, 168, 195, 196, 199-220, 222-226, 230-232, 236, 241, 242, 246-255, 260, 271, 275, 283, 293, 305.
Gran Fortuna, La (Dürero), 266.
gran prado, El (Dürero), 293.
 Gray, Thomas, 328.
 Greca, Felice della, 260.
 griego, arte, 82-86, 88, 89, 91, 115-117, 119, 120, 230, 275, 282, 283; *véase también* clasicismo.
 Greene, T. M., 40.
 Grien, Hans Baldung, 72.
 Grimm, hermanos, 248.
 Grisebach, A., 261.
 Groot, Cornelis H. de, 130, 351.
 Grünewald, Mathias, 285.
 Gruppe, O., 311.
 Guariento, 312.
 Guarini, Guarino, 232, 261.
 Guarino, G. A., 243.
 Guercino, 331-335, 337, 338, 341, 343-346.
 Guhl, E., 257.
 Guiffrey, J., 246.
 Gyraldus, L. G., 64, 74.
 Habich, G., 191.
 Hadeln, D. von, 187, 192, 193.
 Haendcke, B., 123.

Haferkorn, L., 247.
 Hagen, O., 319.
 Hamburgo, 126, 349, 351, 374, 375.
 Harvard, Universidad de, 353, 354, 365.
 Haseloff, A., 123.
 Hauber, A., 312.
 Hautmann, M., 268, 272, 295-297, 301-303, 305-310, 315, 318, 319.
 Heckscher, W. S., 39, 191.
 Heemskerck, M. van, 247, 292.
 Hemans, Felicia (Mrs.), 232, 240, 248.
 Hempel, F., 260.
 Hércules, 61, 62, 267-269, 271, 305-307.
Hércules llevando el jabalí del Erimanto, 61, 268, 306.
Hércules, Der (Dürero), 268, 293.
 Hermann, F., 123.
 «Hermanos de la Pureza», 93, 102.
 Herwegen, Pater Ildefons, 124.
 Hetzer, T., 192.
 Heydenreich, L. H., 121, 251.
 Hibernus Exul, 73.
Hieroglyphica (Horapolo), *véase* Horapolo.
Hieroglyphica (Valeriano), 181, 187.
 Hildeberto de Lavardin, 39, 247.
 Hildebrand, principio de, 80.
 Hildegarda de Bingen, santa, 102.
 Hipócrates, 181.
 Hirsch, 310.
 historiadores del arte, 26, 29-35, 41, 42, 57, 59, 351-354.
 Hitchcock, H., 357.
 Hofmann, T., 262.
 Hohenberg, Johann von, 210.
 Holanda, 33, 314.
 Holanda, Francisco de, 252.
 Howard, Francis, 171, 172, 184, 185, 193.
 humanidades, 20-22, 29, 36-38, 363.
 humanismo, 18, 39, 174, 285.
 humanistas, 19-23, 29, 228, 285, 286, 297, 315, 369, 370.
 Hundeshagen, B., 204.
 Hutten, Ulrich von, 19.
 Huttich, 287, 297, 298, 316, 319, 320.
Hypnerotomachia Poliphili (Colonna), 172, 180, 191, 303, 304.
 Ibn Chaldún (Jaldún), 125.
 iconografía, 45-58, 60, 73, 183, 276, 325.
 iconología, 51-58, 60.
Iconologia (Ripa), 183.
Idilios (Teócrito), 325, 327.
Imagini dei Dei degli Antichi (Cartari), 189-191.
 impresionismo, 115, 357.
 Inglaterra, 43, 64, 203, 205, 206, 232, 333.

Inscriptiones (Aplanus), 287, 288, 295-301, 307, 316, 320, 321.
 Institute for Advanced Study, 350, 369.
 Instituto de Bellas Artes de la Universidad de Nueva York, 359, 360.
 Isidoro de Sevilla, 63, 73, 190.
 Italia, 56, 65, 72, 96, 196, 200, 207, 213, 214, 232, 241, 242, 261, 264, 266, 275, 285, 318.
 Iversen, E., 117.
 Ivins, W. M., 354.
 Jacobi, J. G., 340.
 James, M. R., 351.
jinete con el lansquenete, El (Dürero), 309.
 Jöcher (*Gelehrtenlexikon*), 315.
 John, Augustus, 334, 346.
 Johnson, doctor, 323.
 Jolles, A., 119, 120.
 Jorge III de Inglaterra, 323, 324, 332-334.
 Jouin, H., 347.
 Junker, H., 189.
 Justi, Carl, 351.
 Justi, L., 308.
 Juvenal, 342.
 Kaiser Friedrich Museum de Berlin, 52.
 Kalkmann, 117-120, 122.
 Kant, I., 17, 232, 281, 283, 313.
 Kantorowicz, E. H., 374.
 Kauffmann, Angelica, 262.
 Kauffmann, H., 347.
 Kekulé von Stradonitz, R., 305.
 Killerman, S., 319.
 Kumball, Fiske, 354.
 Kirfel, W., 188.
 Kladrub, 203, 211, 251.
 Klein, J., 347.
 Kleinsorge, J. A., 258, 259.
 Klingner, F., 259.
 Koberger, 279.
 Koch, H., 125.
 Köhler, W., 244.
 Kolbe, Carl W., 341.
 Krafft, Adam, 309.
 Krauthheimer, R., 255.
 Kris, E., 247.
 Künstele, K., 309.
Kunstwollen, 78, 82, 96, 287.
 Kurz, O., 244.
 Lactancio, 227, 258, 259.
 Lange, K., y Fuhse, F., 301, 312, 315, 317, 319.
 Lányi, Janó, 244.
 Lautensack, H., 129.
 Lazzaroni, M., y Muñoz, A., 247.

- Lee, Remwelaer, 354.
 Leidinger, G., 71.
 Leinberger, H., 313.
 Le Nôtre, 205.
 Leonardo da Vinci, 21, 32, 40, 49, 50, 77, 78, 105-107, 110, 115, 118, 126-129, 230, 251, 312, 316.
 Leslie, C. R., y Taylor, Tom, 341, 345, 346, 348.
 Lessing, G. E., 318.
 Levrant, L., 343.
Libellus de imaginibus deorum, 64, 178, 190.
 Liberale da Verona, 269.
Libri amorum (Cétes), 269, 274, 298.
Libro (Vasari), 198, 199, 225, 231.
 Lichtwark, A., 308.
 Liebeschütz, H., 73, 74, 190.
 Ligorio, Pirro, 242.
 Lippi, F., 242.
 Lippmann, E. O. von, 302.
 Lippmann, F., 312, 351.
 Lohenstein, D. C. von.
 Lomazzo, Giovanni Paolo, 105, 126, 127, 129, 189, 316.
 Londres, 172, 187, 236, 237, 344.
 Longo, M., 259.
 Loo, Georges H. de, 351.
 Lorenzetti, Ambrogio, 188, 244.
 Loreto, 211, 217.
 Lotti, Luigi, 286, 316.
 Louvre, 172, 335, 337-340, 343, 344.
 Lovejoy, A. O., y Boas, G., 324, 342.
 Luciano, 283, 304.
 Luhn, J., 189.
 Luis el Gordo, 132-134, 136, 161.
 Lupo de Ferrières, 39.
 Lutero, Martín, 19, 39.
 Macinghi-Strozzi, A., 252.
 Mackay, E., 116.
 Macrobio, 175-178, 181, 186, 189-191.
 Maderna, Carlo, 241.
 Maffei, Francesco, 55, 56, 72.
 Maguncia, 203, 204, 211, 251, 298.
 Mäle, E., 192, 247.
 Malvasia, 251.
 Mander, Carel van, 130.
 Mandowsky, E., 192.
 Manetti, Giannozzo, 126.
 manierismo, 115, 240-243, 262.
 Manners, Lady Victoria, 348.
 Mantegna, Andrea, 266, 274, 292, 303, 308.
Manual del pintor del Monte Athos, 92-94, 121, 124.
 Marbodo de Rennes, 39.
 Marciano Capella, 63, 189.
 Maritain, J., 39.
 Marle, R. van, 243.
 Marquand, Allan, 352, 353.
 Martin de Bracara, 188.
 Martini, Francesco di Giorgio, 121, 126, 211, 250.
Martirio de los diez mil (Carpaccio), 198.
 Masaccio, 198, 229, 230, 260.
Mater Misericordiae (Ticiano), 186, 192, 193.
 Mather, F. J., Jr., 192, 352.
 Mazzoni, Giulio, 242.
 Meder, J., 124, 129, 244, 302, 305.
 Médicis, Lorenzo de, 329.
 medieval, arte, véase Edad Media.
 Meier, H., véase Saxl, F.
 Meiss, Millard, 354.
Melencolia (Dürero), 42, 313, 318.
 Mercurio, 286, 287, 295, 300, 301, 308.
Mercurio (Peutinger), 288, 299-301.
Mercurio de Augsburgo, 272, 273, 286, 295-297, 299, 301, 308, 316, 318-320.
 Metropolitan Museum of Art de Nueva York, 335, 359.
 Meusel, J. G., 248.
 Michel, A., 246.
 Michelet, Jules, 71.
Midas lavándose la cara (Poussin), 335.
 Miguel Ángel, 48, 49, 124, 127, 130, 179, 229, 230, 237, 243, 248, 249, 257, 262, 301, 318, 345, 347.
 Milán, 191; catedral de, 211, 212, 224, 225, 232, 251, 253, 260; Santa Maria delle Grazie, 213.
 Milanesi, G., 250, 261.
 Mimos, C., 187.
 misticismo, 93, 128.
 mitología, 62-67, 72, 73, 278, 285.
 Mitra, 277.
 Modena, Nicoletto da, 287, 308.
 Molière, 246.
 monedas clásicas, 276, 286, 310.
 Monte Athos, canon del, 92, 99, 121, 122.
 Montfaucon, B. de, 191, 206.
 Morey, Charles R., 352, 354.
 Morgan, J. P., 352.
 Mortet, V., 124, 128.
 Mosco, 304.
muerte de Abel, La (Dürero), 293.
muerte de Nevo, La (Pollaiuolo), 267.
muerte de Orfeo, La (Dürero), 265, 267.
 Muñoz, A., véase Lazzaroni, M.
 Murray, Gilbert, 41, 370.
 Museum of Modern Art de Nueva York, 354, 355.
 nacimiento de *Venus*, El (Botticelli), 304.

- Nápoles, Santa Maria di Donnaregina, 196.
 naturaleza, 20-23, 66, 71, 281, 284, 285, 313, 314.
Naviella (Giotto), 244.
 Neckham, Alexander, 63.
 Nemesio, 343.
 neogótico, movimiento, 232, 233.
 neoplatonismo, 103, 150, 153, 156, 172.
 Neuberger, 202.
 Neumann, C., 249.
 Neumann, F. J. M., 203, 210, 211.
 Neumeier, A., 246.
 Nietzsche, Friedrich, 283.
 Norton, Charles Eliot, 352.
 Nueva York, 346, 355, 356, 370; Universidad de, 349, 359.
 Nuremberg, 202, 264, 270, 275, 286, 313; San Sebald, 202.
 Offenbach, J., 348.
 Offiner, Richard, 354.
 Olshki, L., 127, 128.
 Opicino de Canistris, 258.
Óptica (Alhazen), 125.
oración en el huerto, La (Dürero), 279.
Orfeo (Poliziano), 266.
 Orvieto, catedral de, 216.
 Ottley, W. Young, 243, 244.
 Overbeck, J., 117.
Ovide Moralisé, 64, 69, 71, 179, 190, 278.
Ovidio, 74, 303.
 Oxford, Universidad de, 117, 352, 373.
 Pacher, M., 292.
 Pacioli, Luca, 126, 127.
 Paderborn, catedral de, 202.
 Padua, 216, 312.
 Palladio, Andrea, 211, 214-219, 250, 253, 262.
 Panofsky, E., 40, 41, 43, 124, 127-130, 187, 247, 257, 301, 307, 308, 319, 321, 342, 343, 347; y Saxl, F., 39, 72-74, 187.
pareja de jóvenes y la muerte, La (Dürero), 315.
pareja rústica, La (Dürero), 285.
 París, 172, 190, 195, 335-340, 343, 344, 348.
 Parker, K. T., 307.
 Parma, 252.
 Passavant, J. D., 351.
 Pastor, L. von, 344.
 Pauli, G., 313, 314.
 Pauly-Wissowa, 189.
 Pausanias, 342.
 Pavia, catedral de, 213.
 Peirce, Charles S., 29.
 Pellegrini, Pellegrino de', 218, 219, 254.
 Pepoli, conte Giovanni, 214, 215.
 personificación, 66, 71.
 perspectiva, 68, 289, 290.
 Peruzzi, Baldassare, 205, 214.
 Petrarca, 63-65, 177, 178, 189, 190, 343.
 Petriconi, M., 342.
 Pettazzoni, R., 188.
 Peutinger, C., 272, 286-288, 297, 298, 306, 310, 316, 320.
 Pevsner, N., 373.
 Pfeiffer, R., 39.
 Picart, B., 347.
 Pico della Mirandola, 18, 169.
 Piero della Francesca, 112, 290.
 pintura, 27, 29, 78-80, 103, 145, 225, 226, 229, 231, 257.
 Pirckheimer, W., 274, 286, 297, 299, 310, 315.
 Pisa, 61, 333.
 Pisan, Christine de, 179.
 Pisani, los, 229, 245, 260.
 Pisano, Andrea, 223, 256.
 Pisano, Nicola, 61.
placeres del mundo, Los (Dürero), 309.
 Plancher, Dom U., 248.
 Platón, 117, 127, 157.
 Plinio, 300.
 Plotino, 88, 150.
 Plutarco, 175, 189.
 Poensgen, G., 72.
 poesía, 28, 63, 70, 74, 75, 153-155, 177, 182, 266, 267, 311, 325-330, 337, 338, 342, 343, 347.
 Polibio, 325, 326, 329, 342, 343.
 Policeto, 77, 84-86, 88, 89, 93, 229.
 Poliziano, Angelo, 70, 74, 266, 267, 303, 304, 329.
 Pollaiuolo, Antonio, 265, 267-269, 274, 290, 292, 305.
 Pontorno, 207, 240.
 Porta, Giovanni Battista della, 241, 312.
Portaestandarte (Dürero), 293.
 Porter, A. K., 352, 353.
 Post, Chandler R., 354.
 Potito, san, 243.
 Poussin, Nicolas, 26, 40, 323, 334-340, 344, 346-348.
 Prado, 172, 187.
 Prato da Caravaggio, Francesco, 72.
 primitivos, 214, 252, 354.
 Princeton, Universidad de, 350, 353, 354.
 Proclo, 150.
 proporción, 77-130, 271, 274.
 Pseudo-Buenaventura, 49.
 Pseudo-Dionisio Areopagita, 149-152, 154, 168.
 Quattrocento, 62, 67, 70, 174, 207, 240-242.

- 244, 266, 267, 269, 275, 289, 291, 292, 294, 305, 317, 329.
 Quellinus, Artus, 183.
 Quercia, Jacopo della, 229, 290.
 Rabano Mauro, 63, 66.
 Rabelais, 302.
 Rafael, 189, 205, 208, 230, 237, 241, 242, 251, 262, 304, 305, 317.
 Raimondi, Marcantonio, 287.
 Rainaldi, Girolamo, 253.
 Ranuzzi, Giacomo, 251.
rapto de Europa, El (Dürero), 70, 266, 267, 303.
rapto de las sabinas, El (Pollaiuolo), 269, 274.
 Rathe, Kurt, 313.
 Ravenna, Marco Dente da, 287.
 realismo, 277-280, 317.
 Reicke, E., 315.
 Reitzenstein, R., 189.
 Rembrandt, 130, 318.
 Remigio de Auxerre, 63, 65.
 Renacimiento, 18, 31, 38, 39, 103, 104, 161, 168, 174, 177, 201, 207, 228, 233, 247, 271, 329; alemán, véase Dürero; Alto, 239, 241, 305; arte del, 59-71, 92, 93, 102, 107-110, 121, 124, 174, 180, 240, 241, 252, 263, 289, 290, 292, 293; florentino, 207, 245; italiano, 102, 105, 209, 210, 213, 264-266, 285, 291, 305, 350; paleocristiano, 197.
 Remi, Guido, 331, 344.
Repertorium morale, 278.
Resurrección, La (Dürero), 293.
retablo de Paumgartner (Dürero), 296, 308.
Reyes Magos (van der Weyden), 52.
 Reynolds, Sir Joshua, 71, 323, 333, 345, 346.
 Richter, J. P., 40, 127, 128.
 Ridolfi, C., 193.
 Riegl, A., 314, 351, 352.
 Rimini, 210.
 Ripa, Cesare, 183, 184, 188, 192.
 Ritter, Helmut, 122.
 Robert, C., 304, 305.
 Rocchi, Cristoforo, 213.
 «Rollo de Josué», 195.
 Roma, 213, 241, 242, 252, 319, 331, 334, 344; San Juan de Letrán, 211, 232; San Pablo Extramuros, 195; San Pedro, 243, 249.
 románico, arte, 66, 102, 123, 202, 213, 242.
 Romanino, 72.
 Romano, Giulio, 215.
 Romano, Imperio, 62, 71, 208, 226-228, 258, 259, 276.
 romanticismo, 206, 233, 247, 281.
 Roscher, A., 189.
 Rosenau, Helen, 248.
 Rospigliosi, Giulio, 331, 344.
 Rossellino, 174.
 Rosso Fiorentino, 240.
 Rothenstein, J., 346.
 Röver, H., 189.
 Rubens, Pedro Pablo, 71, 189, 317.
 Rumohr, K. F. von, 351.
 Sachs, Paul J., 352.
 Sainati, A., 343.
 Saint-Denis, Abadía de, 132-170, 354.
 Salomon, R., 258.
 Salustio, 227, 259.
San Eustaquio (Dürero), 318.
 Sangallo, Antonio da, 241, 243, 249.
 Sannazaro, Jacopo, 330, 337, 338, 343, 347, 348.
 Sansovino, 237.
 Saxl, F., 73, 74, 118, 125, 171, 188, 310-313, 343; y Meier, H., 74; véase también Pannofsky, E.
 Sayers, D., 332, 345.
 Scamozzi, O. Bertotti, 253.
 Schäfer, H., 116.
 Schapiro, Meyer, 354.
 Schedel, H., 287, 288, 308, 316.
 Scherillo, M., 343.
 Schidone, B., 331, 333, 343.
 Schiller, Friedrich, 340, 341, 348.
 Schilling, E., 128, 308.
 Schinkel, C. F., 232.
 Schlosser, J., 120-122, 125, 127, 130, 188, 244, 246-253, 258, 259, 261, 316, 317, 351.
 Schön, Erhard, 129, 130.
 Schongauer, M., 292, 305.
 Schott, K., 315.
 Schramm, A., 311.
 Schwalbe, B., 311.
 Schweitzer, B., 262, 310.
 Scoti-Bertinelli, U., 255.
 Seccadani, Ercole, 214.
 Sedlmayr, H., 43.
 Séneca, 173, 188, 259.
 Serapis, 175-178, 180, 184, 190, 191.
 Serlio, Sebastiano, 211, 236, 250, 252, 261.
 Servio, 63, 73, 189.
 Seznec, J., 187, 189-191.
 Shakespeare, W., 346.
 Siena, 235-238, 240, 243, 261; catedral de, 174, 176, 211, 216.
 Signorelli, Luca, 329, 343.
 Silvani, G., 211, 212, 251.
 Simon Chièvre d'Or, 164.
 Simon, M., 122.
 Sittl, K., 316.
 Sloan, Pat, 43.

- Slodtz, Michelange, 207.
 Smith, E. Baldwin, 353.
 Snell, B., 342.
 Sodoma, 235.
 Sófocles, 42, 294.
Sol Iustitiae (Dürero), 278, 295-297, 313.
 Springer, A., 251, 253, 304.
 Stradano, G., 179.
 Strozzi, Bernardo, 72.
 Suger, abad, 132-149, 152-170.
 Swarzenski, G., 248, 348, 351.
 Swoboda, K. M., 123.
 Tafi, A., 260.
 Tasso, Torquato, 330, 343.
 Tavano, *maréchal de*, 187.
 Taylor, Tom, véase Leslie, C. R.
 Telekles, 88, 89, 120.
Tempio Malatestiano (Alberti), 210.
 templo, adorno del, 145-148, 152-158, 161, 165, 166, 168.
 Teócrito, 325-327, 342.
 Teodoros, 88, 89, 120.
Teoría de las proporciones humanas (Dürero), 264, 299.
 Terribilia, 215, 216, 219, 250, 253, 254.
 Tertuliano, 227, 228.
 Tesi, Mauro, 253.
 Thausing, M., 269, 302, 306, 311.
 Thiele, G., 73.
 Thieme-Becker, 189, 192, 318.
 Thompson, D'Arcy W., 130.
 Tibaldi, Domenico, 216.
 Ticiano, 171, 172, 174, 175, 177, 181, 184-186, 192, 318.
 Ticozzi, S., véase Bottari, G.
 Tietze, H., 122, 187, 202, 206, 207, 246-248, 253.
 Tietze-Conrat, E., 192, 193, 303.
 Tolnay, K., 72, 73, 262.
 Toscana, 213, 241, 329.
 Trecento, estilo del, 196, 197, 199, 229.
 Uccello, Paolo, 230, 260.
 Uexhüll, J. von, 375.
Última cena (Leonardo), 50.
 Usener, H., 276, 310.
 Utopía, 327-329.
 Valeriano, Pierio, 181, 183, 184, 187, 191.
 Valeys, Thomas, 74, 190.
 Varchi, B., 257.
 Varrón, 92.
 Vasari, Giorgio, 59, 121, 198-200, 208-210, 220-232, 235-237, 240, 243-246, 248-250, 252, 255-261, 301.
 Vecelli, los, 185, 186, 192, 193.
 Veleio Patérculo, 258.
 Venecia, 59, 72, 177, 185, 216, 252, 280, 294, 312; San Marcos, 59, 216.
 Venturi, A., 188, 189, 243.
 Venturi, L., 255, 257.
 Vicenza, 211, 216.
 Vico, G., 228.
 Vidoni, 253.
 vidrieras, 99, 123, 145, 146, 156, 168.
 Viena, 202, 203, 206, 248, 298, 321; San Esteban, 248.
 Vignola, Giacomo Barozzi da, 211, 214, 215, 219, 236, 241, 251, 253, 261.
 Villani, F., 197, 207, 244.
 Villard de Honnecourt, 68, 98, 100, 110, 123, 124, 128.
Virgen con una multitud de animales (Dürero), 294.
virgenes prudentes, Las (Schongauer), 305.
 Virgilio, 262, 326-330, 334, 337, 338, 342, 343, 347.
 Vitrubio, 79, 86, 88, 93, 94, 104-107, 110, 117-119, 121, 125-128, 201, 217, 248, 254, 271, 307.
 Vöge, W., 351.
 Vos, Marten de, 292.
 Voss, H., 343.
 Wamser, Christoph, 201.
 Warburg, A., 190, 252, 261, 266, 282, 302, 304, 305, 307, 315, 317, 351.
 Wasianski, E. A. C., 39.
 Waterhouse, E., 373.
 Watteau, Antoine, 172.
 Waugh, E., 334.
 Weber, C. J., 332, 345.
 Weber, L., 251, 253, 254.
 Wesbach, W., 302, 305, 347.
 Weise, G., 124.
 Weitzmann, K., 72, 74.
 Weixlgärtner, A., 252.
 Welser, M., 309, 316, 320.
 Weyden, Roger van der, 52-54.
 Wichert, F., 317.
 Wickhoff, F., 302, 303, 351.
 Willelmus de Saint-Denis, 134, 136, 164, 170.
 Williams, P., 316.
 Williamson, W. C., 348.
 Willich, H., 251.
 Wilson, R., 340, 341.
 Winkelmann, J., 351.
 Wind, E., 39, 40, 42, 43, 72, 187, 341.
 Windelband, W., 314.
 Winkler, F., 318.

386 *Indice analítico*

Winterreise (Jacobi), 340.

Wölfflin, H., 48, 128, 239, 240, 272, 303, 307, 351.

Wolgemut, M., 292.

Worringer, W., 314.

Wulff, O., 123.

Yale, Universidad de, 369.

Zacchi, Giovanni, 180.

Zahn, R., 345.

Zesen, P., 248.

Zuccari, Federigo, 127, 225.

Zucchini, G., 251.

59 Estudios sobre el arte en la Antigüedad Tardía
el Cristianismo Primitivo y la Edad Media
Meyer Schapiro

60 Historia del arte y metodología
Otto Pächt

61 Diarios
Paul Klee

62 Nuevas visiones de viejos maestros
E. H. Gombrich

63 Ideas fundamentales del arte prehispánico en
Paul Westheim

64 La estética en la cultura moderna
Simón Marchán Fiz

65 La imagen y el ojo
E. H. Gombrich

66 Arquitectura y mecenazgo
Rosario Díez del Corral Garnica

Serie especial

I **Un palacio para el rey**
Jonathan Brown y J. H. Elliott

II **El Greco de Toledo**
Jonathan Brown, Richard Kagan y otros

III **La obra del Escorial**
George Kubler

IV **La arquitectura del mundo islámico**
George Michell

V **Velázquez**
Jonathan Brown

VI **Visiones de Utopía**
De Stijl 1917-1931

VII **La miniatura medieval**
Otto Pächt

ERWIN PANOFSKY, uno de los grandes humanistas de nuestro siglo, nació en Hannover en 1892. Profesor en Hamburgo, el nazismo le obligó a afincarse en los Estados Unidos, donde residió hasta su muerte en 1968, y donde desde 1935 enseñó historia del arte en el Institute for Advanced Study de Princeton. De la amplitud y profundidad de su aportación a la historia de la cultura occidental dan buena prueba los estudios que componen este volumen, **EL SIGNIFICADO EN LAS ARTES VISUALES**, y que él mismo reunió en forma de libro. De la teoría de las proporciones a la visión histórica de Vasari, de Ticiano a Poussin, Panofsky restaura los nexos que unen la obra de arte a su entorno, sustituyendo la historia del arte como compartimento estanco por una síntesis viva y fecunda en la que el arte ilumina las ideas y es iluminado por ellas. Especial atención merecen los ensayos dedicados al abad Suger de Saint Denis y a Alberto Durero, dos claves del arte europeo que han tenido en Panofsky a su más autorizado intérprete moderno; y, naturalmente, el ensayo sobre iconografía e iconología, valiosa introducción a una disciplina creada, nutrida y elevada por el propio autor a alturas magistrales.

ALIANZA EDITORIAL