

Joan Sureda

MAGNUM MIRACULUM EST HOMO SOBRE LA DIGNIDAD DEL HOMBRE –Y DE LA MUJER– Y EL ARTE DEL RENACIMIENTO

A la entrada de la catedral de Siena, una inscripción: CASTISSIMUM VIRGINIS TEMPLVM CASTE MEMENTO INGRESSE, invita a penetrar «castamente en el templo castísimo dedicado a la Virgen». La primera imagen que ven los ojos en el pavimento marmóreo que cubre buena parte del templo¹ es, sin embargo, la de Hermes Trismegisto, contemporáneo de Moisés (*Hermis Mercurius Trismegistus Contemporaneus Moysi*, reza una cartela a los pies del personaje), entregando a dos hombres un libro

abierto en el que se lee una alusión a Egipto como cuna de las leyes y las letras (*suscipite o licteras et leges Egiptii*)². Uno de los hombres, anciano y tocado con turbante, alegoriza probablemente a Oriente³; el otro, algo más joven y cubierto con un velo, a Occidente⁴. Con la mano izquierda, Hermes de figura noble e imponente, se apoya en una lápida, sostenida por dos esfinges aladas, en la que se lee: «*Deus omnium creator / secundum deum fecit / visibilem et hunc / fecit primum et solum / quo*

¹ En la actualidad, la mayor parte del año, por cuestiones de conservación, el pavimento permanece cubierto. Según G. VASARI, tanto en la ed. de 1550 como en la modificada y ampliada de 1568 de *Le Vite de' più eccellenti Architetti, Pittori e Scultori Italiani da Cimabue insino a' tempi nostri*: «... meritò, dunque, Duccio, pittore sanese e molto stimato, portare il vanto di quelli che dopo lui sono stati molti anni, avendo nei pavimenti del Duomo di Siena dato principio di marmo ai rimessi delle figure di chiaro e scuro, nelle quali oggi i moderni artefici hanno fatto le maraviglie che in essi si veggono» (citamos según la ed. torrentiniana publicada por G. MILANESI en *Le opere di Giorgio Vasari*, Florencia, 1878-1881, I, p. 653-654). Esta atribución, sin embargo, se hace del todo improbable, puesto que como ya señaló el propio Milanesi, las primeras noticias que se tienen del pavimento interior de la catedral son posteriores a 1359, es decir, después de que se abandonara el proyecto del duomo novo y se continuaran las obras del vecchio. Desde la minuciosa descripción que hiciera A. LANDI en el S. XVIII (en *Lettere sanesi del padre Maestro Guglielmo della Valle...*, Roma, 1786, reeditadas por A. Forni en Bolonia en 1976), el pavimento, en su conjunto, ha sido objeto de notables aunque no muy numerosos estudios, entre los que aún hoy resulta sobresaliente el de R. H. HOBART CUST, *The Pavement Masters of Siena (1369-1562)*, Londres, 1901 (ed. italiana,

I Maestri del Pavimento del Duomo di Siena 1369-1562, Siena, 2000). La documentación respecto a la obra ha sido recogida y analizada por G.S. ARONOW en *A Documented History of the Pavement Decoration in Siena Cathedral, 1362 through 1506*, Ph.d.dissertation, Columbia University, 1985.

² La inscripción sienesa interpreta una cita de Lactancio: «*Aegyptiis leges et litteras tradidisse*» (*Divinae institutiones*, I, VI) que, a su vez, cita a Cicerón (*De Natura Deorum*. *Academica*, III, XXII).

³ Para la profesora F. A. YATES (*Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Londres, 1964; ed. española *Giordano Bruno y la tradición hermética*, Barcelona, 1983, p. 61) esta figura de aspecto oriental podría representar a Moisés el «contemporáneo», según la propia cartela del recuadro de Hermes. La figura más joven cubierta con velo sería «tal vez un piadoso egipcio que toma parte en los diálogos herméticos, tal vez Asclepio o Tat».

⁴ El recuadro de Hermes Trismegisto fue dispuesto en su lugar, en 1488 bajo el rectorado de Alberto Aringhieri (1481-1498), noble de la orden militar de los caballeros de Rodas-Malta que manifestó un gran interés por el patronazgo artístico, como lo demuestra, entre otras muchas obras, la decoración mural de la capilla de San Juan llevada a cabo por el Pinturicchio. No se conserva documentación sobre el autor del diseño de la taracea marmórea, si bien E. MICHELI



Giovanni di Stefano, *Hermes Trismegisto*, contemporáneo de Moisés, entregando a dos hombres un libro abierto en el que se lee una alusión a Egipto como cuna de las leyes y las letras, 1488. Pavimento de la catedral de Siena.

(*Siena e il suo Territorio*, Siena, 1862, p. 221) aventuró, con buena fortuna crítica hasta el presente, que se tratase de Giovanni di Stefano (c.1444-documentado hasta 1502), maestro de obras del duomo desde 1481, año en que diseñó la figura de la Sibila Cumana, una de las diez que se disponen en las naves laterales. Sobre el significado de la inscripción: cfr. M. BUSSAGLI, «'Suscipite o licteras et leges Egiptii'. Riflessioni su una tarsia di Giovanni di Stefano», *Rivista di studi bizantini e neoellenici*, N.S., 20-21 (xxx-xxxi), Roma, 1983-1984, p. 191-226.

⁵ Lactancio, *Divinae institutiones*, IV,VI. Así lo señaló W. SCOTT en *Hermetica. The Ancien Greek and Latin Writing Wich Contain Religious or Philosophic Teachings Ascribed to Hermes Trismegistus*, Oxford, 1924-1936 (reimp., Londres 1968 y Boston 1985). I. *Introduction, Texts and Translations*, p. 32. Existe una correcta trad. española de *Divinae institutiones*: LACTANCIO, *Institutiones divinas*, 2 vols., ed. y trad. de E. Sánchez Salor, Madrid, 1990.

oblectatus est / valde amavit proprium / filium qui appellatur / Sanctum Verbum». Excepto el añadido cristiano «*qui apellatur Sactum Verbum*», que procede del apologista latino Lactancio⁵, el texto es cita casi literal de *Asclepio* (párrafo 8): «*El señor y hacedor de todas las cosas, al que correctamente llamamos Dios, creó a partir de sí mismo un segundo dios visible y sensible [...]. Cuando hubo creado a este dios, el primero nacido de él y el segundo tras él, le pareció hermoso, puesto que estaba completamente lleno con la bondad de todas las cosas, y lo amó como hijo de su divinidad*»⁶.

El retorno de Hermes Trismegisto

En su origen, el *Asclepio* (*Libro sagrado de Hermes Trismegisto dedicado a Asclepio*), traducción latina de un perdido *Discurso perfecto* (*Lógo téleios*) griego, debía de presentar las tres partes propias de los libros herméticos: la dedicada a Dios y al más allá, la que se ocupaba del cosmos y la referida al hombre. Los sucesivos copistas añadieron, suprimieron o modificaron párrafos enteros, y se tiene constancia de que la versión conocida actualmente ya lo era a principios del siglo IV, aunque el manuscrito más antiguo del que se tiene noticia data de finales del siglo XI. El *Asclepio* fue utilizado por Lactancio, citado por san Agustín y Quodvultdeus⁷ y, a partir del siglo XII, atribuido a

⁶ Utilizamos la trad. de X. Renau Nebot de *Asclepio en Textos Herméticos*, Madrid, 1999, p. 437. Aún continúa siendo fundamental la ed. y trad. al francés del *Corpus Hermeticum* y del *Asclepius* llevada a cabo en 1945-1954 por A. J. Festugière y A. D. Nock, reeditada en París en 1991. También resulta de interés la recopilación realizada por E. GARIN, M. BRINI, C. VASOLI y P. ZAMBELLI, *Testi umanistici su l' ermetismo*, Roma, 1955. Al respecto de la cuestión tratada, cfr. P. SINISCALCO, «*Ermete Trismegisto, profeta pagano della rivelazione cristiana. La fortuna di un passo ermetico (Asclepius 8) nell'interpretazione di scrittori cristiani*», en *Atti della Accademia delle Scienze di Torino. II. Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche*, 101 (1966-1967), p. 83-117.

⁷ Fue el tratado de Quodvultdeus, obispo de Cartago, *Tractatus adversus quinque haereses*, que en la Edad Media circulaba atribuido a san Agustín, el que a pesar de las dura condenación que este último lanzó de Hermes (*De civitate*

Apuleyo, su traductor, y en consonancia con el resurgimiento de la tradición neoplatónica, tuvo una indudable difusión en los selectos círculos de las escuelas catedralicias, especialmente en los de la escuela de Chartres (Teodorico de Chartres, Bernardo Silvestre). En el siglo XIV Francesco Petrarca y Boccaccio conocieron y citaron el *Asclepio* y, a través de Lactancio, algunos pocos fragmentos de textos herméticos⁸. El interés por los escritos atribuidos al dios egipcio Gran Tot, que se suponía equivalente al dios griego Hermes Trismegisto, creció a los ojos de los humanistas del siglo XV, como lo patentizan, entre otros, Guarino Veronese, Ambrogio Traversari, Leonardo Bruni, Sozomeno da Pistoia y Pier Candido Decembrio⁹.

Momento importante de la recuperación de lo hermético fue el Concilio de Florencia de 1439, en el que la ciudad del Arno celebró al anciano filósofo constantinopolitano Georgios Gemisto Pletón¹⁰ que había llegado con el séquito del emperador Juan Paleólogo, como un nuevo Platón que afirmaba que Zoroastro era el *priscustheologus*¹¹, el depositario de la verdad primera, la solar, hasta el punto que Cosme de Medici se inspiró en él para fundar la llamada Academia platónica y para iniciar la traducción de Platón del griego al latín. Este proyecto, sin embargo, aún tardaría algunos años en concretarse y en ser encomendado por



Anónimo, *Representación de Hermes Trismegisto* (“*Pater Hermes Philosophorum*”) con vestimenta árabe. *Miscelánea Alquímica*, recopilada por Johannes von Teschen (Tecenensis), c. 1475. Códice Ashburn. 1166, c. 1v.

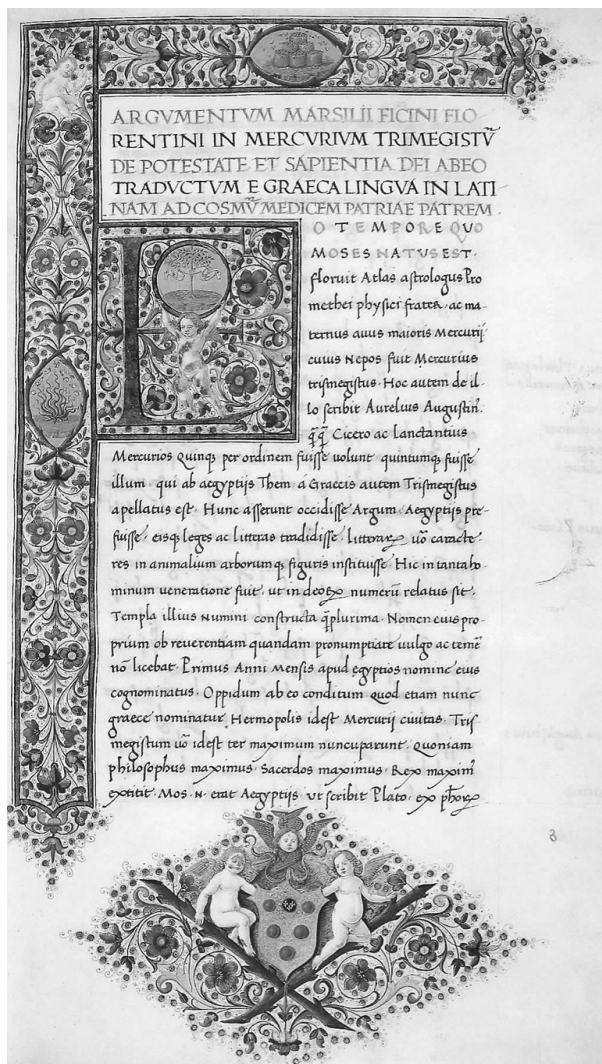
Dei) proclamó, siguiendo la interpretación de Lactancio (*Divinae institutiones*), la compatibilidad de la enseñanza de Hermes con las doctrinas cristianas. Sobre *Quodvultdeus* cfr. R. GONZÁLEZ SALINERO, *Poder y conflicto religioso en el norte de África: Quodvultdeus de Cartago y los vándalos*, Madrid, 2002.

⁸ C. MORESCHINI, *Dall’Asclepius al Crater Hermetis. Studi sull’ermetismo latino tardo-antico e rinascimentale*, Pisa, 1986; P. LUCENTINI, «L’Asclepius ermetico nel secolo XII», en H.J. Westra (ed.), *From Athens to Chartes. Neoplatonism and Medieval thought. Studies in honour of Edouard Jeuneau*, Leyden-Nueva York-Colonia, 1992, p. 397-420; P. LUCENTINI (ed.), *La Tradizione Ermetica dal Mondo Tardo-Antico all’Umanesimo*, Turnhout, 2002; P. LUCENTINI y V. PERRONE COMPAGNI, *I testi e i codici di Ermete nel Medioevo* (Hermetica Mediaevalia 1), Florencia, 2001.

⁹ Una correcta pero breve síntesis de la historia de «las colecciones herméticas» y de «los lectores de Hermes» se halla en B. P. COPENHAVER, *Hermetica. The Greek Corpus Hermeticum and the Latin Asclepius in a new English translation with notes and introduction*, Cambridge University Press, 1992 (ed. en castellano *Corpus Hermeticum y Asclepio*, Madrid, 2000, p. 53-75).

¹⁰ S. GENTILE, «Giorgio Gemisto Pletone e la sua influenza sull’Umanesimo fiorentino», en *Firenze e il concilio del 1439*, al cuidado de P. Viti, Florencia, 1994, p. 813-832.

¹¹ F. MASAI, *Pléthon et le platonisme de Mistra*, París, 1956; B. TAMBRUN-KRASKER, «Ficin, Pléthon et les mages disciples de Zoroastre», en *Marsile Ficin. Les platonismes à la Renaissance*, al cuidado de P. Magnard, París, 2001, p. 169-180.



Attavante Degli Attavanti, *Decoración del Argumentum del Pimander* escrito por Marsilio Ficino en un manuscrito de textos herméticos dedicado a Lorenzo Medici, 1491. Plut. 21. 8, c.3r Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia.

¹² El manuscrito de Leonardo el Macedonio que contiene los catorce primeros tratados del *Corpus Hermeticum* hoy se halla en la Biblioteca Medicea Laurenziana de Florencia (Plut. 71,33). Cfr. S. GENTILE, ficha catalográfica «Il *Corpus Hermeticum* in greco nel codice appartenuto al Ficino», en *Marsilio Ficino e il ritorno di Ermete Trismegisto*, al cuidado de S. Gentile y C. Gilly, Florencia, 1999, p. 41-43. Cfr. también E. Garin, *L' Ermetismo del Rinascimento*, Roma, 1988 (hemos utilizado la ed. francesa: *Hermétisme et Renaissance*, París, 2001).

Cosme al joven Marsilio Ficino. Iniciada la ambiciosa empresa en 1462, se interrumpió casi de inmediato cuando Cosme urgió a Ficino para que, antes que a Platón, tradujera el *Corpus Hermeticum* que había llevado a Florencia el monje Leonardo da Pistoia, también llamado el Macedonio¹². Las razones de la prioridad las desarrolló el propio Ficino en el prefacio (*Argumentum*) de su traducción: «[A Hermes] lo llamaron Trismegisto o tres-veces-más-grande porque se trataba del filósofo más grande, el sacerdote más grande y el rey más grande [...]. Del mismo modo que superó a todos los filósofos en sabiduría y agudeza de mente, también sobrepasó a todos los sacerdotes [...] en santidad de vida y reverencia por lo divino [...]. Entre los filósofos fue el primero en pasar de los temas físicos y matemáticos a la contemplación de las cosas divinas, y fue también el primero en discutir con gran sabiduría la majestad de Dios, el orden de los demonios y las transformaciones de las almas»¹³. Terminada la traducción a principios de 1463 —en septiembre del mismo año Tommaso Benci concluiría la traducción en lengua vulgar— se publicó en Treviso en 1471 con el título *Pimander seu de potestate et sapientia Dei*, dos años después de que también se publicase el *Asclepio*, cuya primera edición conjunta con el *Pimander* se realizó en París en 1505 a cargo del humanista francés Jacques Lefèvre d'Étaples¹⁴.

Los tratados del *Pimander*, que hablan «de potestate et sapientia Dei», y el *Asclepio*, que lo hace «de voluntate divina», se consideraron a partir de entonces —el *Asclepio*, como se ha visto, era conocido en la Edad Media — las principales fuentes de la sabiduría pagana en tanto que inspiración de la reforma moral que precisaban las instituciones

¹³ Trad. de J. Pòrtulas y C. Serna en B. P. COPENHAVER, op. cit., p. 62.

¹⁴ Aparte del *Pimander* y del *Asclepio* la ed. de Jacques Lefèvre d'Étaples incluye el *Crater Hermetis* del humanista Ludovico Lazzarelli, discípulo del «profeta» Giovanni Mercurio da Correggio. Sobre ambos herméticos cfr. P.O. KRISTELLER, «Lodovico Lazzarelli e Giovanni da Correggio. Due ermetici del Quattrocento, e il manoscritto II.D.1.4 della Biblioteca Comunale degli Ardentí di Viterbo», en P. O. KRISTELLER, *STUDIES IN RENAISSANCE THOUGHT AND LETTERS*, III, Roma, 1993, p.205-225.



Anónimo, *Representación de un Triunfo de Hermes Trismegisto* ("Mercurius"). Julius Firmicus Maternus, *Nativitatum tractaculus* [=Mathesis, III-V], en: Johannes Engel, *Astrolobium planum in tabulis ascendus*, Venecia, Johannes Emericus de Spira para Lucatonio Giunta, 1494. Inc 16, c. xlr. Biblioteca Philosophica Hermetica, Amsterdam.

religiosas cristianas y, también, la sociedad de la época¹⁵. Los humanistas soñaban con recuperar la pureza de los tiempos primitivos apoyándose en las fuentes, como los libros herméticos, que habían utilizado los primeros Padres.

¹⁵ Cfr. C. MORESCHINI, *Storia dell'ermetismo cristiano*, Brescia, 2000.

¹⁶ Asclepio, párrafo 6, trad. de X. Renau Nebot, op.cit., p. 433-434.

¹⁷ H. BAKER, *The Image of Man. A Study of the Idea of Human Dignity in Classical Antiquity, the Middle Ages and the Renaissance*, Nueva York, 1961; A. HOLDEREGGER, R. IMBACH y R. SUÁREZ DE MIGUEL (eds.), *De dignitate hominis. Mélanges offerts à C.J. Pinto de Oliveira*, Friburgo, 1987; P. MAGNARD (ed.), *La dignité de l'homme. Actes du colloque tenu à la Sorbonne-Paris IV en novembre 1992*, París, 1995. Son

Miseria y dignidad de la condición humana

En esta vuelta a un estadio incorrupto e incluso arcádico de la humanidad el ser humano investido de toda su dignidad desempeñó un papel fundamental. Un ser humano libre y responsable de sus acciones que había de ser reconocido y honrado como «*magnum miraculum*» («*gran milagro*» o «*gran maravilla*»), como explica Hermes Trismegisto a Asclepio: «El hombre es [...] un gran milagro, un ser vivo digno de veneración y honor, un ser que muda a la naturaleza de un dios como si realmente lo fuera, un ser que se entiende con el género de los demonios, conecador de que su naturaleza es congénita a la suya, un ser que desprecia su componente de mera naturaleza humana fiado en el carácter divino de su otra parte. ¡Oh cuán felicísima es la naturaleza compuesta del Hombre! [...] Cultiva la tierra, se mezcla con los elementos gracias a la agilidad de su mente y desciende a las profundidades con la penetración de su espíritu. Todo le está permitido, ni siquiera el cielo le parece lejano porque lo mide desde muy cerca gracias a su ingenio [...]. Es a un tiempo todas las cosas y está a la vez en todas partes»¹⁶.

El enaltecimiento de la dignidad del ser humano presente en el *Asclepio* fue frecuente en el mundo clásico y también en la Antigüedad tardía¹⁷. El hombre era considerado un microcosmos y el pensamiento se centraba en él. Pero, aunque el neoplatonismo cristiano, como el de san Agustín, continuó afirmando una dignidad humana que residía en el hecho de que el hombre era una cria-

también de notable interés las aproximaciones a la cuestión de: P.O. KRISTELLER, *Renaissance Thought and its Sources*, Nueva York, 1979 (ed. española *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, México D.F., 1982, especialmente cap. IX «La dignidad del hombre», p. 230-244); M.A. GRANADA, «Giordano Bruno y la *Dignitas Hominis*. Presencia y modificación de un motivo del platonismo renacentista», en *El umbral de la modernidad*, Barcelona, 2000, p. 193-259. También es sustancioso el concepto de «mépris» planteado por J. DELUMEAU en *Le pêché et la peur. La culpabilisation en Occident. XIIIe-XVIII siècles*, París, 1983, especialmente p.15-43.

tura hecha a imagen y semejanza de Dios, los teólogos cristianos medievales, amparándose en la creencia de que Adán y Eva en la rebelión contra el Creador habían perdido mucho de ella, denunciaron cada vez con más frecuencia la mezquindad y el infortunio del hombre. La miseria de la condición humana se convirtió en tema habitual en los pensadores de la baja Edad Media (Anselmo de Aosta, Jean de Fécamp, Helinand de Froidmont, Pedro Damián, etc.), y alcanzó cotas extremadamente tenebrosas y de violento realismo en *De contemptu mundi sive de miseria humane conditionis. Libri tres* del cardenal Pier Damiani da Lotario di Segni, que llegaría a ser papa con el nombre de Inocencio III (1198-1216)¹⁸. Lotario, en el capítulo primero del Libro I de su obra (*De miserabili humanae conditionis ingressu*), afirma que la miseria de la condición humana es tal ya en el momento mismo en que el recién nacido ve la luz del mundo, puesto que «doble es la culpa que la concepción conlleva, una está en la semilla, la otra en lo que de esa semilla nace; la primera se comete y la segunda se contrae. En efecto, los progenitores cometen la primera culpa, la prole la segunda. Quien, de hecho, no sabe que el coito, aunque sea conyugal, nunca puede verificarse sin el prurito de la carne, sin el ardor de la lascivia y sin el hedor de la lujuria. Por ello las semillas concebidas se ensucian, se manchan, se corrompen y, en consecuencia, el alma en ellas infusa contrae la destrucción del pecado, la mancha de las culpas, la suciedad de la iniquidad»¹⁹.

¹⁸ M. MACCARONE (ed.), *Lotharii Cardinalis (Innocentii III) De Miseria Humane Conditionis*, Thesaurus Mundi, Lugano, 1955; R. E. Lewis (ed.), *Lotario dei Segni (Pope Innocent III). De Miseria Conditionis Humane*, Athens (Georgia), 1978; J. SAYERS, *Innocent III, leader of Europe. 1198-1216*, Londres-Nueva York, 1994.

¹⁹ Traducimos de la ed. electrónica de la Patrologia Latina (<http://chadwyck.com>) a partir de *Edit. Opp. Innocentii III*. Coloniae 1575, ofrecida por Biblioteca dei Classici Italiani (http://www.classicitaliani.it/dante1/Inn_con1.pdf).

²⁰ *Familiares (Rerum familiarum libri) IV*, 1. Consulta la ed. De F. Rico en *Petrarca, Obras I. Prosa*, Madrid, 1978, p. 255-269.

²¹ SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, X, 8,15.

En el siglo XIV, frente a la miseria de la condición humana, el emergente humanismo recuperó el concepto de dignidad del hombre insistiendo, como hace Petrarca en una epístola fechada en 1336 en la que describe su subida y la de su hermano Gherardo al Monte Ventoux provenzal, el Monte de los Vientos, de árida cumbre, en que el hombre, antes que preguntarse sobre cualquier otra naturaleza, debe interrogarse sobre la suya propia²⁰. Al alcanzar la cima del monte, mientras contemplaba con deleite los aspectos terrenales de las montañas y los valles que alcanzaban su vista, Petrarca consultó las *Confesiones* de san Agustín y sus ojos se detuvieron en el siguiente párrafo: «Y fueron los hombres a admirar las cumbres de las montañas y el oleaje enorme de los mares y los anchos cauces de los ríos y la inmensidad del océano y la órbita de las estrellas y olvidaron mirarse a sí mismos»²¹.

Antes que admirar las cumbres de las montañas y el oleaje de los mares, el arte del siglo XV se preguntó, como hiciera Petrarca, sobre la naturaleza humana, de dónde venía el hombre y a dónde iba. Lo hicieron Masolino da Panicale y Masaccio²² en la decoración mural de la Capilla Brancacci en la iglesia de Santa Maria del Carmine de Florencia (1424-1428)²³. Los episodios de la vida de san Pedro que cubren los muros aluden a la salvación de la humanidad por la acción redentora de la Iglesiaalzada sobre Pedro²⁴. Es una humanidad cuya historia se desarrolla entre el principio y el fin, entre el bien y el mal, entre el Paraíso perdido y la

²² A parte matizaciones posteriores, aún resulta imprescindible el trabajo de P. JOANNIDES, *Masaccio and Masolino. A complete Catalogue*, Londres, 1993.

²³ U. BALDINI y O. CASAZZA, *La Capella Brancacci*, Milán, 1990.

²⁴ De las exposiciones, publicaciones y coloquios presentados a lo largo de 2001 y 2002 con motivo de la celebración del VI Centenario del nacimiento de Masaccio se podía esperar una mayor inmersión en los aspectos de significación humanista de la obra del pintor; inmersión que no se ha dado, habiéndose profundizado básicamente en la lectura filológica, en el medio artístico-cultural de la Florencia de la época, en la saga pictórica familiar, en cuestiones técnicas y de restauración y en la influencia -con propuestas creemos mal

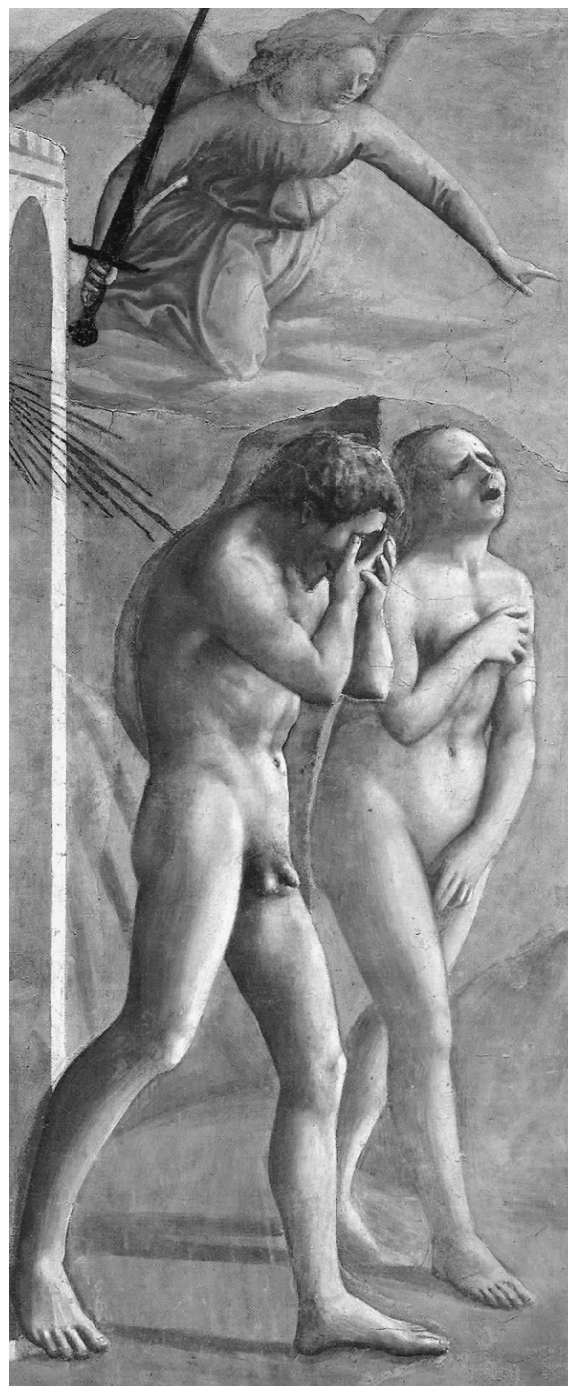
gloria de Dios²⁵. En el registro superior de las pilas-tras que actúan a modo de introducción arquitectónica y narrativa de la capilla, Masolino y Masaccio pintaron respectivamente la Tentación y la Expulsión del Paraíso de Adán y Eva. Ni en los desnudos de Masolino ni en los de Masaccio hay atisbo alguno de pudor ni de culpa. Expulsados del Paraíso y confinados a una tierra yerma en la que sus sombras los convierten en seres con presencia física, el Adán y la Eva de Masaccio sufren, lloran amargamente y se desesperan porque no comprenden su pecado, el pecado de la humanidad, y aún menos el castigo ejecutado por el vengador ángel rojo, símbolo de la cólera de Dios, cuyo *spiraculum vitae* o soplo vital está sugerido por los rayos fulminadores que atraviesan la puerta del Edén. Sin embargo, su desnudez explícita —la primera desde la Antigüedad— no les avergüenza, a pesar de que Eva cubre su sexo y sus senos con gesto de Venus púdica; sus cuerpos —el pie derecho de Adán apenas ha dejado atrás el Paraíso— expresan la confianza absoluta del ser humano en su condición, en su dignidad.

Hacia 1481-1483, Filippino Lippi²⁶ concluyó la decoración mural de la Capilla Brancacci, que había quedado interrumpida en 1428 por la presencia de Masolino en Roma y por la muerte de

resueltas- de Masaccio en los artistas del *Novecento*, como lo reflejan las exposiciones *Masaccio e i pittori del suo tempo agli Uffizi*; *Nel segno di Masaccio. L'invenzione della prospettiva*; *Masaccio e le origini del Rinascimento*. Seguramente lo de mayor interés hayan sido los estudios realizados en torno al tríptico de San Giovanale recogidos en *Masaccio. Il trittico di San Giovanale e il primo '400 fiorentino*, al cuidado de C. Caneva, Milán, 2001. Todo ello hace que, para estos aspectos iconográficos, aún resulten de interés trabajos como el de A. MOLHO, «The Brancacci Chapel: Studies in its Iconography and History», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, XL, 1977, p. 50-98, y el de O. CASAZZA, «La 'Historia Salutis' nella Brancacci», en *Masaccio e il mondo della rinascenza fiorentina*, Florencia, 1990, p.150-164.

²⁵ En 1746-1748 la bóveda pintada con la Gloria de Dios por Masolino fue sustituida por la actual.

²⁶ La primera cronología de intervención (1484-1488) de Filippino Lippi en la capilla fue propuesta por A. SHARF, *Filippino Lippi*, Viena, 1935. En la actualidad, según autores, el arco de variación cronológica de la intervención de Filippino Lippi se centra entre 1481 y 1485.



Masaccio, *Expulsión de Adán y Eva del Paraíso*, 1424-1428. Capilla Brancacci, iglesia de Santa Maria del Carmine, Florencia.



Masolino da Panicale, Masaccio y Filippino Lippi, *Episodios del Génesis y de la vida de San Pedro*, 1424-1428 / 1481-1483. Capilla Brancacci, iglesia de Santa Maria del Carmine, Florencia.

Masaccio. En el trasfondo simbólico de los episodios que pintó acerca de la vida de san Pedro reaparece el discurso de la *dignitas hominis*, como se adivina en la escena del Encarcelamiento de san Pedro —san Pablo visita a san Pedro encarcelado— que se dispone justo debajo de la Expulsión del Paraíso. La escena alude probablemente a la privación de la libertad civil y a la caída en desgracia de Felice Michele Brancacci, el promotor de la capilla, que fue exiliado de Florencia en 1436, declarado en rebeldía en 1458 y cuyo apellido los Medici rehabilitaron en 1480 retornándole la dig-

nidad, acto que se significa en el episodio de la liberación de san Pedro de la cárcel que aparece debajo de la visión paradisiaca de Adán y Eva pintada por Masolino²⁷.

Cuando Filippino Lippi intervino en la Capilla Brancacci el tema de la dignidad humana era una cuestión muy cara al pensamiento neoplatónico que amparaba Lorenzo el Magnífico, cuestión que en la primera mitad de siglo xv, como respuesta al demolidor y vejatorio tratado de Lotario, había sido expuesta, entre otros, por Bartolomeo

²⁷ A pesar de la fecha de 1480, en 1473 los Brancacci ya vuelven a aparecer documentalmente como «patronos» de la capilla. Cfr. P. JOANNIDES, *op. cit.*, p.315.

²⁸ B. FAZIO, *De excellentia et praestantia hominis*, en F. SANDEO, *De regibus Siciliae et Apuliae*, Hannover, 1611, p. 149-168.



Filippino Lippi, *San Pablo visita a san Pedro encarcelado*, 1481-1483- Capilla Brancacci, iglesia de Santa Maria de Carmine, Florencia.

²⁹ G. MANETTI, *De dignitate et excellentia hominis*, ed. al cuidado de E. R. Leonard, Padua, 1975.

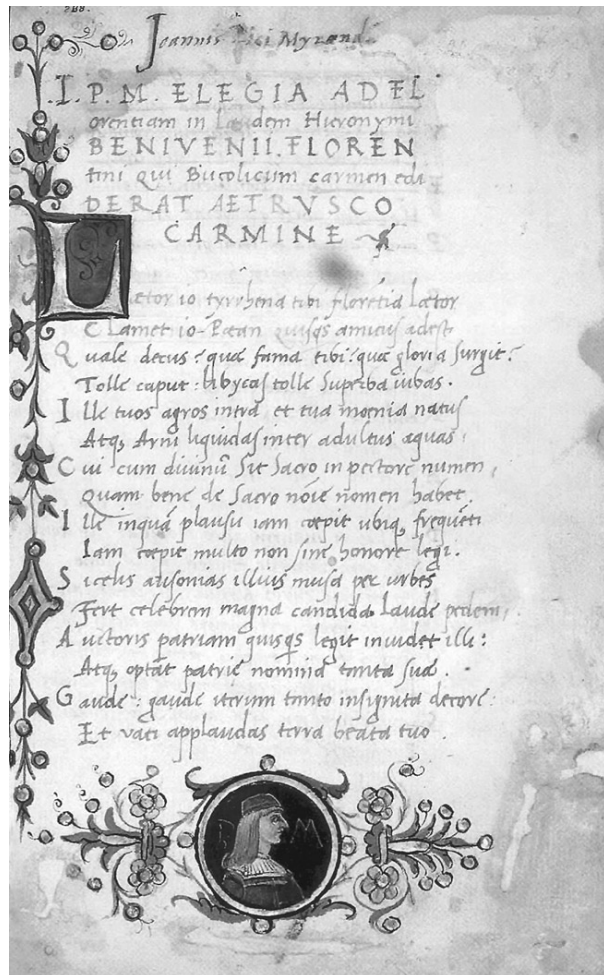
³⁰ *Theologia platonica de immortalitate animorum* fue escrita por M. Ficino en 1482 y publicada en 1487. Existe una buena trad. francesa: M. FICIN: *Théologie Platonicien-*



Attavante Degli Attavanti, Representación de san Pablo en la última página del tratado *De raptu Pauli ad tertium coelum et de animae immortalitate*. Marsilio Ficino, *Argumentum in platoniam theologiam et alia opuscula*, 1491. Plut. 83. 11, c.64v. Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia.

Fazio²⁸ y Giannozzo Manetti²⁹. En el entorno laurenziano, Marsilio Ficino y Giovanni Pico della Mirandola otorgaron una posición central al hombre en el sistema metafísico del universo. Aunque Ficino no escribió ningún tratado sobre el tema, en *Theologia platonica de immortalitate animorum*, escrita en 1482 y publicada en 1487³⁰, presenta al hombre como señor y gobernador de la naturaleza, como ser capaz de comprender el movimiento de las esferas celestes y de construir a escala menor modelos de ellas —su

ne. De l'immortalité des âmes, ed. y trad. de R. Marcel, París, 1970 (en apéndice contiene otros breves tratados filosóficos o teológicos: *Quod sit lumen*, *De Raptu Pauli ad tertium coelum*, *Argumentum in Platoniam Theologiam* y *las Cinque Platonicae Sapientiae Claves*).



Anónimo, Decoración y retrato del primer folio de *Elegia ad Florentiam in laudem Hieronymi qui bolicum carmen ediderat etrusco carmine* escrita por Giovanni Pico della Mirandola, c. 1500. *Miscelánea de poesía humanística* (en latín y en vulgar) Acq. e Doni 288, cc. 1r. Biblioteca Medicea Laurenziana, Florencia.

mente es similar a la de Dios, que fue quien las creó— y como «émulo de la naturaleza», capaz de producir artificialmente las obras de la naturaleza, como hicieron, por ejemplo, los pintores Zeuxis (leyenda de las uvas) y Apeles (leyenda del caballo y el perro): «Los hombres —afirma Ficino— han descubierto innumerables artes que ejercitan libremente, como evidencia el hecho de que cada uno de ellos ejerce muchas artes, las modifican y se hacen cada día más hábiles en el ejercicio; e incluso, cosa admirable, las artes humanas fabrican por sí mismas todo lo que fabrica la misma naturaleza»³¹.

De la *Oratio de hominis dignitate* al *Spaccio de la bestia trionfante*

Esta visión positiva de un ser humano alejado de los ecos del pecado original, un ser humano que en cierto sentido es un dios, dios de todos los animales, de todos los elementos y de todos los materiales con los que trabaja, transforma y modela, encontró su formulación canónica en la *Oratio de hominis dignitate* que Pico della Mirandola³² escribió en 1486 (publicada en 1496) como apertura o prólogo de una gran disputa sobre la paz filosófica que se iba a celebrar en Roma al año siguiente³³. Al inicio de la *Oratio*³⁴, modernamente considerada por algunos como el «Manifiesto del Renacimiento», Pico dice: «Muy honorables Padres. He leído en obras árabes que el sarraceno Abdalá, preguntado acerca de lo que en esta especie de escena del mundo se reputaba como más digno de admiración, respondió que nada podía considerarse más admirable que el hombre. Opinión con la que coincide la famosa expres-

³¹ M. FICINO, *Theologia platonica*, XIII, 3. Citamos el fragmento traducido por M. A. Granada en «La concepción del hombre: cristianismo versus naturalismo. El origen de la religión», en *Cosmología, religión y política en el Renacimiento*, Barcelona, 1988, p. 160.

³² La relación de Pico della Mirandola con la cultura y el arte en la Florencia de Lorenzo de Medici ha sido planteada, sin excesiva intensidad argumental, en la exposición *Pulchritudo, Amor, Voluptas. Pico della Mirandola alla Corte del Magnifico* que, comisariada por M. Scalini, se pre-

sentó en el Centro Culturale Polivalente de Mirandola entre diciembre de 2001 y febrero de 2002.

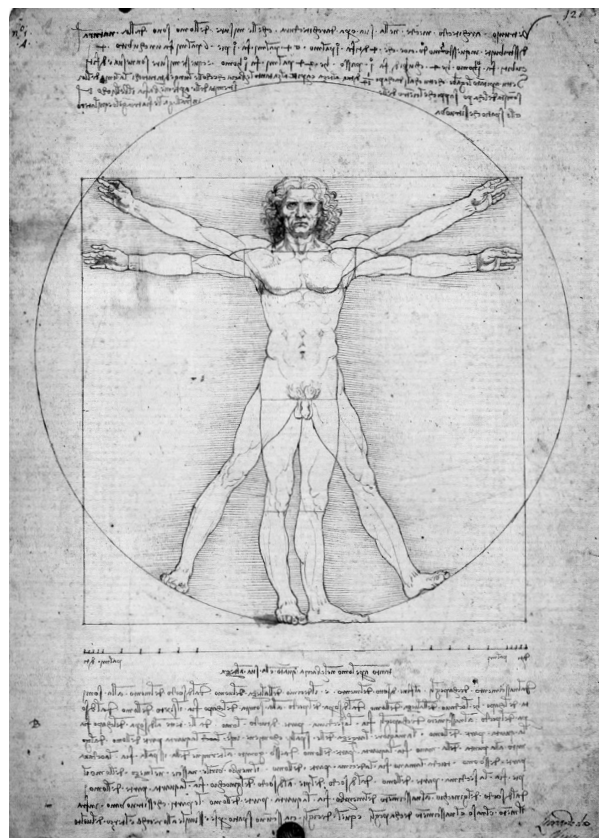
³³ Cfr. M.J.B. ALLEN, «Cultura hominis: Giovanni Pico, Marsilio Ficino and the Idea of Man», *Giovanni Pico della Mirandola, Convegno internazionale*, Actas al cuidado de G. C. Garfagnini, Florencia, 1997, p. 173-196.

³⁴ G. PICO DELLA MIRANDOLA, *De hominis dignitate. Heptaplus. De ente et uno e scripti vari*, al cuidado de E. Garín, Florencia, 1942. Trad. española: *Discurso sobre la dignidad del hombre*, ed. y trad. de P. J. Quetglas, Barcelona, 1988;

sión de Mercurio: '¡Ay Asclepio, qué gran maravilla es el hombre!'»³⁵.

A Pico no le satisfacían las numerosas explicaciones que hasta entonces se habían dado sobre la excelencia de la naturaleza humana: el hombre como intermediario de todas las criaturas, intérprete de la naturaleza por la agudeza de sus sentidos, su razón y su inteligencia, el hombre como punto de transición entre el mundo eterno y el tiempo cambiante, himeneo del mundo y «un poco inferior» a los ángeles. Para Pico, la libertad³⁶ es la causa de que el hombre sea el ser vivo más feliz y más digno por ello de admiración: Dios puso al hombre en la zona intermedia del mundo para que pudiese mirar placenteramente a su alrededor. A diferencia de los demás seres a los que prescribió una naturaleza, al hombre, Dios no le hizo ni celeste ni terrestre, ni inmortal ni mortal: «Te he situado en la parte media del mundo —dijo Dios al hombre, según Pico—, para que desde ahí puedas ver más cómodamente lo que hay en él. Y no te hemos concebido como criatura celeste ni terrena, ni mortal ni inmortal, para que, como arbitrario y honorario escultor y modelador de ti mismo, te esculpas de la forma que prefieras. Podrás degenerar en los seres inferiores, que son los animales irracionales, o podrás regenerarte en los seres superiores, que son los divinos, según la voluntad de tu espíritu»³⁷. Dios, padre y supremo arquitecto, entregó, pues, la libertad al hombre y lo capacitó para tener lo que desease y para ser lo que quisiese.

El hombre dispuesto en medio del mundo es el que hacia 1490 plasmó Leonardo da Vinci en el dibujo



Leonardo da Vinci, *Las proporciones del cuerpo humano según Vitrubio*, c. 1490. Gallerie dell'Accademia, Venecia.

a pluma con el canon de las proporciones humanas según la regla de Vitrubio que se conserva en las Gallerie dell'Accademia de Venecia³⁸; los hombres que marcan su naturaleza según la libertad que les entregó Dios, que pueden elegir entre la forma de vida más elevada y la más baja, entre la fidelidad y

trad catalana: *Discurs sobre la dignitat de l'Home. Nou-cen-tesis*, ed. y trad. de J. Carbonell Manils, Barcelona, 2001.

³⁵ G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, ed. y trad. de P. J. Quetglas, op. cit., p. 47.

³⁶ Cfr. E. Garin, «Il platonismo e la dignità dell'uomo», *L'umanesimo italiano*, Bari, 1994, p. 94-132 (la ed. original, *Der italienische Humanismus*, fue publicada en Suiza en 1947 y la primera italiana en 1951).

³⁷ G. PICO DELLA MIRANDOLA, *Discurso sobre la dignidad del hombre*, ed. y trad. de P. J. Quetglas, op. cit., p. 49.

³⁸ Gallerie dell'Accademia, núm. 228. Cfr. G. FAVARO, «Il canone di Leonardo da Vinci sulle proporzioni del corpo umano», en *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Venecia, 1917, p.167-227; id., «Misure e proporzioni del corpo umano secondo Leonardo», en *Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, Venecia, 1918, p.110-190; A. E. POPHAM, *The Drawings of Leonardo da Vinci*, Londres, 1946, p. 215; A. MARINONI, «Le proporzioni secondo Leonardo», *Raccolta Vinciana*, XXIV, 1992, p. 181-188; M. KEMP, «Leonardo da Vinci. Study of Human Pro-



Leonardo da Vinci, *Fragmento de la La Última Cena (el Cenacolo)*, 1494-1498. Refectorio del convento Santa Maria delle Grazie, Milán.

la traición, son los que pintó Leonardo entre 1494 y 1498 en el refectorio del convento de Santa Maria delle Grazie de Milán acompañando a Jesús en su última cena³⁹. En el mural, de los labios de éste acaban de escaparse las palabras proféticas: «En verdad os digo que uno de vosotros me entre-

gará»⁴⁰. El anuncio de la traición conmueve a los comensales que se disponen en la larga mesa que separa el espacio real del refectorio del fingido en el muro que con precisa perspectiva geométrica guía los ojos del espectador hacia un luminoso paisaje. Tan sólo Jesús, en el centro, permanece tran-

portion in the Manner of Vitruvius», *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*, catálogo de exposición National Gallery of Art de Washington, Washington, 1992, núm. 175, p. 277; G. NEPI SCIRÉ, «Leonardo. Le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio», *Leonardo & Venezia*, catálogo de exposición Palazzo Grassi de Venecia, Milán, 1992, núm. 12, p. 216-217; F. ZÖLLNER, «L'uomo vitruviano di Leonardo da Vinci, Rudolf Wittkower e l'Angelus Novus di Walter Benjamin», *Raccolta Vinciana*, XXVI, 1995, p. 329-358; M. CLAYTON, «The Divine Body», en *Leonardo da Vinci. The Divine and the Grotesque*, Cambridge, 2002, p. 21-25.

³⁹ L. H. HEYDENREICH, *Leonardo. The Last Supper*, Londres, 1974; C. BERTELLI, «Il Cenacolo vinciano», en *Santa Maria delle Grazie in Milano*, bajo la dirección de A. Pizzi, Milán, 1983, p. 57-67; P. BRAMBILLA BARCILON y P.C. MARANI, *Leonardo. L'Ultima Cena*, Milán, 1999; *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, catálogo de exposición Palazzo Reale de Milán al cuidado de P. C. Marani, Milán, 2001.

⁴⁰ Mt., 26,21; Mc., 14,18; Lc., 22,22; Jn., 13,21.

quilo en un instante que se ofrece eterno. Los discípulos han sido enajenados por el oleaje de la duda que mueve sus cuerpos y sus manos de los extremos hacia el Cristo: a la derecha de éste, los más cercanos son Juan, Pedro, que parece susurrarle al discípulo amado, y Judas. A diferencia de lo que hasta entonces era habitual en la Última Cena, Judas no aparece sentado aparte en el lado anterior de la mesa. Pero está solo. Su figura, empequeñecida en relación a las demás, expresa la elección del odio hacia el maestro. Una de sus manos aferra la bolsa que guarda las monedas de la traición y lleva la otra hacia un plato para cumplir lo escrito por Mateo. En el extremo izquierdo de la mesa se hallan Andrés, con los brazos levantados hasta la altura del pecho y las palmas de las manos vueltas en manifestación de sorpresa, Santiago el Menor y Bartolomeo. A la izquierda de Cristo se encuentra el dramático grupo del dubitativo Tomás, con el dedo índice alzado, Santiago el Mayor abriendo sus brazos como queriendo abrazar todas las emociones de aquella monstruosidad venidera que ya columbran sus ojos, y Felipe, con las manos en el pecho preguntándose sobre su inocencia. En el extremo de este lado de la mesa Mateo y Judas Tadeo interpelan a Simón, el más viejo de todos, pensativo pero no atemorizado, sobre lo que acontece.

Para los humanistas la dignidad del ser humano radicaba en su alma racional, que le abría las expectativas de la trascendencia y de la inmortalidad, pero también en su acción inmanente en el mundo, en el cuidado y en la belleza del cuerpo. El cuidado implicó necesariamente el conocimiento anatómico, fuese a través de las anatomías públi-

cas, practicadas en la mayoría de las universidades a partir de los primeros años del siglo xv, fuese a través de la experimentación con el escabelo de los propios artistas (Andrea del Verrocchio, Andrea Mantegna, Durero, Rafael y, principalmente, Leonardo da Vinci), fuese a partir de la autoridad emanada de los tratados de la Antigüedad, como *De re medica*, del erudito romano Celso, cuyo manuscrito fue descubierto por Guarino Veronese y cabe considerar el primer libro impreso de medicina (1478), y las obras del griego Galeno, que ya en 1500 tenían varias traducciones al latín y que, a pesar de que muchos de sus numerosos errores fueron corregidos, constituyeron la base en la que se inspiró Andrea Vesalio para su *De humanis corporis fabrica*, editado en Basilea por Giovanni Oporino en 1543⁴¹.

La belleza de la razón y el orden renacentista tuvo su expresión máxima en la teoría de las proporciones del cuerpo desarrollada por Alberti, Piero della Francesca, Luca Pacioli, Leonardo da Vinci y Durero, entre otros⁴², en tanto que manifestación sensible de la armonía del universo. No obstante, el pensamiento neoplatónico afirmó que la belleza no consiste únicamente en la proporción de las partes entre sí y de éstas con el todo: «Es preciso —sentencia Marsilio Ficino— que la belleza sea algo común a la virtud, las figuras y las voces [...] y aunque llamamos bellos a algunos cuerpos, no son bellos, sin embargo, por su propia materia. Porque un mismo cuerpo de hombre hoy es hermoso y mañana por cualquier accidente que le desfigure puede ser deforme, como si una cosa fuera ser cuerpo, y otra ser hermoso. Y tampoco son hermosos los cuerpos por su cantidad, porque algunos

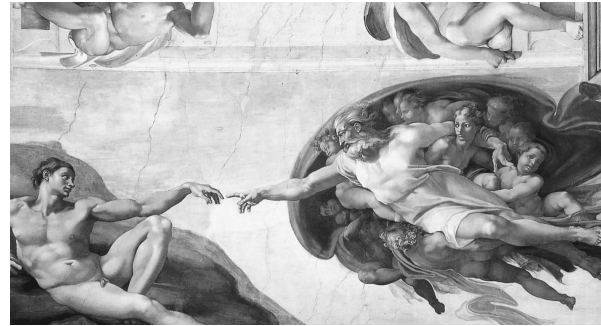
⁴¹ Cfr. A. CARLINO, *La fabbrica del corpo. Libri e dissezione nel Rinascimento*, Turín, 1994.

⁴² A pesar de los años transcurridos desde su publicación, aún resulta notable el análisis que E. PANOFSKY realizó del tema en «Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung», *Monatshfte für Kunstwissenschaft*, XIV, 1921, p. 188-219, recogido en 1957 en *Meaning in the Visual Arts* y cuya primera ed. española («La historia de la

teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos», en *El significado de las artes visuales*) fue publicada en Buenos Aires en 1970. Con posterioridad, aunque parcial en lo geográfico y en lo cronológico, la aproximación más interesante sobre tema, con abundante bibliografía, es: G. BERRA, «La storia dei canoni proporzionali del corpo umano e gli sviluppi in area lombarda alla fine del Cinquecento», *Raccolta Vinciana*, XXV, 1993, p.159-310.



Miguel Ángel, *Desnudos (Ignudi)*, 1508-1512. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.



Miguel Ángel, *La Creación de Adán*, 1508-1512. Capilla Sixtina, Ciudad del Vaticano.

cuerpos grandes y también algunos cuerpos pequeños nos parecen hermosos, y muchas veces los grandes son deformes y los pequeños hermosos, o al contrario, los pequeños feos y los grandes muy agradables. También muchas veces sucede que hay la misma belleza en algunos cuerpos grandes y en algunos pequeños. Si, entonces, permaneciendo a menudo la misma cantidad, la belleza por algún accidente cambia, y a veces transformada la cantidad, la belleza permanece, y parece igual en los grandes y en los pequeños, ciertamente estas dos cosas, belleza y cantidad, deben ser cosas completamente diferentes»⁴³.

Aunque las dos vías de entender la belleza, la corpórea y la incorpórea, pueden parecer contrarias, a lo largo del siglo xv y en los primeros años del siglo xvi la armonía geométrica derivada del *Timeo* que gobernaba las teorías de las proporciones no era sino una manera de otorgar valor absoluto a la

experiencia sensible de la realidad, en este caso a la del cuerpo humano: una forma, en definitiva, de alejar a éste de lo contingente del mundo físico y acercarlo a la eterna perfección y a la inmaterial esfera del espíritu. Es el encuentro entre lo humano y lo divino que Miguel Ángel plasmó entre 1508 y 1502, por encargo de Julio II, en el techo abovedado de la Capilla Sixtina del Vaticano dedicada a la Asunción de la Virgen.

Decorados ya los muros de la capilla que mandó construir el papa Sixto IV a partir de 1475 con dos grandes ciclos, uno del Antiguo Testamento y otro del Nuevo Testamento (la historia de la humanidad *sub lege* y *sub gratia* respectivamente), y un tercero dedicado a los treinta primeros pontífices, ciclos llevados a cabo por pintores florentinos y umbros entre 1480 y 1483 (Perugino, Cosimo Rosselli, Botticelli, Piero di Cosimo, Domenico Ghirlandaio y Fra Diamante)⁴⁴, Miguel

⁴³ M. FICINO, *Commentarium in convivium Platonis, De amore, V, III* [Ficino escribió la primera versión del *Commentarium...* en 1469 y una segunda en 1475, la cual, en el marco de las obras de Platón y sus comentarios, se publicó en 1484. El propio Ficino tradujo su comentario al *Banquete* de Platón en lengua vulgar; esta versión italiana se editó en 1544]. Utilizamos la trad. y ed. de R. de la VILLA ARDU-RA, *De Amore. Comentario a 'El Banquete' de Platón*, Madrid, 1986, p. 91-92. Además de la ed. canónica establecida por R. Marcel (París, 1956), es notable la reciente ed.

bilingüe de P. LAURENS: *M. Ficini, Commentaire sur le Banquet de Platon. De l'amour*, París, 2002. El tema del concepto de belleza en M. Ficino en relación al arte de la época fue estudiado por A. CHASTEL en *Marsili Ficini et l'art*, París, 1954, en especial en la segunda parte dedicada a «Le beau».

⁴⁴ P. SCARPELLINI, «La decorazione della capella Sistina», *Perugino*, Milán, 1984, p. 77-79 [al escribir esta nota —diciembre de 2003— está prevista, bajo la tutela de A. Paolucci, la inauguración el 28 de febrero de 2004 de un ciclo de relevantes exposiciones sobre Perugino, responsable

Ángel, tras un programa inicial fallido de representación del apostolado, sobrepuso a la arquitectura real de la bóveda una estructura arquitectónica fingida⁴⁵. Dispuestos sin ninguna intención ilusionística, en los compartimentos resultantes desarrolló, a partir seguramente del *Decachordum Christianum* del teólogo franciscano Marco Vigerio della Rovere⁴⁶, nueve episodios del Génesis relativos al origen del universo, a la creación del hombre y la mujer y al drama de la humanidad tras el pecado original. Es la historia de la humanidad *ante legen*, la historia de la creación del mundo y el hombre, pero también de la re-creación y redención por el cristianismo. La re-creación y la redención espiritual de la humanidad están anunciadas por las videntes sibilas paganas: Líbica, Cumena, Eritrea, Delfica y Pérsica, que también acompañan a Hermes Trismegisto en el pavimento de la catedral de Siena, y por los profetas hebreos sentados, al igual que las sibilas, en tronos marmóreos mostrando sus rollos o libros proféticos; la re-creación y la redención corporal lo está por los antepasados de Cristo que figuran en los lunetos de la bóveda que pautan el fingido espacio arquitectónico.

Dispuestos en la zona axial de la bóveda y narrados sobre pálidos fondos azules que dan cierta continuidad a la narración, los episodios del Géne-

sis⁴⁷ aparecen encuadrados por las enigmáticas figuras de los llamados «desnudos» (*ignudi*). Son jóvenes atléticos, sentados en las más variadas posturas sobre bloques de mármol, que sostienen guirnalda de hojas de roble y bellotas o que tiran de cintas de tela. Se han interpretado como ángeles, como símbolos del goce sensual y de la belleza, como amores platónicos, etc. Poco importa. Lo notable es que sus cuerpos están arrebatados por una pletórica vitalidad que parece querer borrar de la faz de la tierra el intenso y dramático dolor que expresan intensamente Laoconte y sus dos hijos en el grupo escultórico de Hagesandro, Polidoro y Atenodoro de Rodas alabado por Plinio y descubierto en Roma en 1506⁴⁸, personajes, el sacerdote troyano y sus hijos que, por otra parte, Miguel Ángel tomó como modelos anatómicos para sus desnudos. Los cuerpos de estos jóvenes, que no cubren su sexo y en ocasiones incluso multiplican su presencia *ad infinitum* asociándolo a las formas fálicas de las bellotas, son expresión única de la dignidad del hombre, aquel hombre que para Miguel Ángel era reflejo de la belleza divina, como lo es el Adán de la Creación —sexo pequeño y flácido, propio de un niño o de un hombre que aún no ha recibido el soplo vital—, y como también lo fue en la vida real su joven amigo Tommaso Cavalieri, a quien dedicó, entre otros muchos, este elaboradísimo poema de amor, del que realizó

primero de la decoración de la Capilla Sixtina llevada a cabo entre 1480 y 1483: *Perugino il divin pittore* (Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia); *La fortuna e il mito* (Rocca Paolina, Perugia); *La miniatura in Umbria tra XV e XVI secolo* (Monastero di San Pietro, Perugia); *Il Perugino e Città della Pieve* (Palazzo della Corgna, Città della Pieve); *La ceramica umbra al tempo del Perugino* (Museo Regionale della Ceramica, Deruta); *Perugino pittore devzionale* (Chiesa di San Francesco, Corciano)]; R. GOFFEN; «Friar Sixtus IV and the Sistine Chapel», *Renaissance Quarterly*, XXXIX, 1986, p. 218-262; J. M. CARDINAL MEJÍA, A. NESSELRATH, P. N. PAGLIARA, M. DE LUCA, *The Fifteenth Century Frescoes in the Sistine Chapel*, Vatican Museums, vol. 4, Ciudad del Vaticano, 2003.

⁴⁵ E. STEINMANN, *Die Sixtinische Kapelle*. 2 tomos,

Munich, 1905; C. DE TOLNAY, *Michelangelo*, II: *The Sistine Ceiling*. Princeton, 1945; F. HARTT y G. COLALUCCI, *La Capilla Sixtina redescubierta*, Madrid, 1990, 3 vols; P. DE VECCHI y G. COLALUCCI, *La cappella Sistina*, Milán, 1996.

⁴⁶ F. HARTT, «Lignum Vitae in Medio Paradisi. The Stanza d'Eliodoro and the Sistine Ceiling», *Art Bulletin*, 1950, p. 116-145 y 181-218; F. HARTT, *La Capilla Sixtina...*, *op.cit.*, p. 11.

⁴⁷ Dios separando la luz de las tinieblas, Creación del sol y la luna, Separación de la tierra y las aguas, Creación del hombre, Creación de la mujer, Pecado original, Sacrificio de Noé, Diluvio universal y Noé ebrio.

⁴⁸ Un impecable y exhaustivamente documentado estudio de la fortuna crítica del Laoconte se halla en S. SETTIS, *Laoconte. Fama e stile*, Roma, 1999.

siete redacciones desde mediados de los años treinta a finales de los cuarenta:

Per ritornar là donde venne fora,
l'immortal forma al tuo carcer terreno
venne com'angel di Pietà si pieno,
che sana ogn'intellecto e'l mondo onora.

Questo sol m'arde e questo m'innamora,
non pur di fuora il tuo volto sereno:
c'amor non già di cosa che vien meno
tien ferma speme, in cui virtù dimora.

Né l'altro avvien di cose altere e nuove
in cui si prenne la natura, e'l cielo
è c'a'lor parti largo s'apparecchia;

né Dio, suo grazia, mi si mostra altrove
più che'n alcun leggiadro e mortal velo;
e quel solo amo perch'in lui si specchia⁴⁹.

La concepción del cuerpo humano como «*leggiadro*⁵⁰ e *mortal velo*» sitúa a Miguel Ángel en la tradición neoplatónica de Marsilio Ficino, para quien la belleza es el esplendor del rostro de Dios⁵¹, y aun en la de Francesco Petrarca, que en su *Canzoniere* dice que el rostro de su amada Laura es «*leggiadro e santo*» y habla del cuerpo de ésta como «*mortal mio velo*»⁵². Pero a lo largo

del siglo XVI, el hombre, su cuerpo, empezó a dejar de ser considerado ese velo bello y mortal reflejo de la gracia divina. Los pintores y escultores manieristas sacrificaron las teorías de las proporciones y los estudios anatómicos, como hizo incluso el propio Miguel Ángel: «[Miguel Ángel] abandonó la disección de los cuerpos; su larga práctica le había afectado al estómago y no podía comer ni beber sin que le sentara mal —escribe su discípulo y biógrafo Ascanio Condivi—. Cierta es que abandonó esta ciencia sabiendo tanto que a menudo pensó en escribir un libro que tratara de todos los movimientos humanos y de las posturas, así como del esqueleto [...]. Lo hubiera escrito si no hubiera desconfiado de sus propias posibilidades [...]. Ya sé que cuando leyó a Alberto Durero consideró que su libro era poca cosa, al compararlo con las ideas que él tenía sobre el tema y que hubieran sido más bellas y más útiles. A decir verdad, Alberto solamente trata de las medidas y de la variedad de los cuerpos, sobre lo cual no puede darse una regla fija y además forma las figuras derechas como postes; y de lo que era más importante, de los actos y gestos humanos, no dice nada»⁵³.

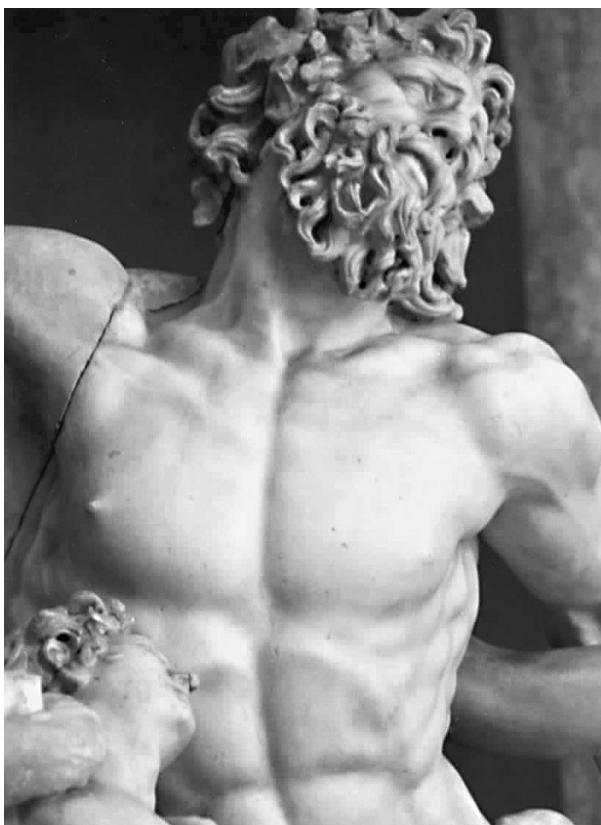
⁴⁹ MICHELANGELO, *Rime*, ed. al cuidado de M. Residori; Milán, 1998, núm 106, p. 198-199. Existe correcta ed. y trad. española de Luis Antonio de Villena (*Miguel Angel Buonarroti, Sonetos completos*, Madrid, 1993) que toma como referencia las ediciones de K. Frey (1897) y E.N. Girardi (1960). Villena traduce: «Para retornar allí de donde vino, / la inmortal forma a tu dogal terreno / viene como ángel de piedad tan lleno / que el intelecto sana y el mundo honra. / Ese sol me arde y ése me enamora / y no sólo tu externo rostro bello; / que amor no en las cosas que amenguan / tiene esperanza sin en él la virtud mora. / No otro ocurre con lo alto y nuevo / en que naturaleza da su sello, y que / al cielo desde su origen se empareja; / ni Dios, por su gracia, se muestra de otro modo / que en algún hermoso y mortal velo; / y lo amó a él porque en él se espeja». L.A. De Villena, ed. cit., p.127.

⁵⁰ «Leggiadro» suele traducirse por «bello» o «hermoso», pero un cuerpo «leggiadro» además de bello o hermoso es agraciado, ligero y gentil.

⁵¹ M. FICINO, *Commentarium in convivium Platonis, De amore*, V, IV (ed. de R. De la Villa Ardura, op. cit., p. 95 y ss.).

⁵² FRANCESCO PETRARCA, *Il Canzoniere*, CCCXIII: «Pasato è 'l tempo omai, lasso!, che tanto / con refrigerio in mezzo 'l foco vissi; / passata è quella di ch'io piansi e scrisi, / ma lasciato m'ha ben la penna e 'l pianto. / Passato è 'l viso sí leggiadro e santo, / ma, passando, i dolci occhi al cor m'ha fissi, / al cor già mio, che seguendo partissi / lei ch'avolto l'avea nel suo bel manto. / Ella 'l se ne portò sotterra, e 'n cielo, / ove or triunfa, ornata de l'alloro / che meritò la sua invitta onestate. / Così, disciolto dal mortal mio velo / ch'a forza mi tien qui, foss'io con loro / fuor de' sospir fra l'anime beate!». Utilizamos la ed. electrónica de la Biblioteca dei Classici della Letteratura Italiana [<http://www.fauser.it/biblio/petrarca/petrarc8.htm#CCCXIII>] establecida por G. Bonghi tomando como referencia: FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere, Trionfi, Rime varie*, al cuidado de C. Muscetta e D. Ponchioli, Turín, 1958.

⁵³ A. CONDIVI, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, Roma, 1553, ed. al cuidado de G. Nencioni, Florencia, 1998, p. 56-57. Utilizamos la trad. de F. L. Cardona en la ed. española, *La apasionada vida de Miguel Angel escrita por su discípulo Ascanio Condivi*, Barcelona, 1981, p. 37-38.



Hagesandro, Polidoro y Atenadoro de Rodas, Detalle del grupo de *Laocönte*, Segunda mitad del siglo I a.C.



Miguel Ángel, *Piedad*, c. 1550. Museo dell'Opera del Duomo, Florencia.

Los manieristas repudiaron el canon de la belleza ideal y para ellos la naturaleza dejó de ser la medida adecuada para el arte. Renunciaron a representar mundos ideales —para algunos pensadores, entre ellos Giordano Bruno, en el Paraíso terrenal el hombre llevaba una existencia puramente animal⁵⁴— y renunciaron también a imitar o retratar las cosas de la naturaleza. Como sostiene Vincenzo Danti en *Il primo libro del trattato delle perfet-*

*te proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono con l'arte del disegno*⁵⁵, la pintura, la escultura y la arquitectura no sólo son capaces de retratar aquellas cosas que se ven, sino también las artificiales de cualquier modo que sean y, aún más, inventar cosas absolutamente nuevas como las quimeras. La diferencia entre las unas y las otras, entre las cosas de la naturaleza y las cosas inventadas, es la que media entre la historia y la

⁵⁴ M. A. GRANADA, «Giordano Bruno y la *Dignitas Homi-nis*. Presencia y modificación de un motivo del platonismo renacentista», en *El umbral de la modernidad...*, op.cit., p. 252; M. A. GRANADA, *Giordano Bruno. Universo infinito, unión con Dios, perfección del hombre*, Barcelona, 2002, p. 207 y ss.

⁵⁵ V. DANTI, *Il primo libro del trattato delle perfette proporzioni di tutte le cose che imitare e ritrarre si possono con l'arte del disegno*, Florencia, 1567. P. Barocchi publicó el tratado de Danti en *Trattati d'arti del Cinquecento, fra manierismo e controriforma*, I, Bari, 1960, p. 207-269.



Giulio Romano y colaboradores, Detalle de la *Sala de los Gigantes*, 1532-1534. Palacio del Té, Mantua.

poesía. Imitar es hacer cosas perfectas según se ven; representar es hacer cosas perfectas según han de ser vistas. A partir de estas premisas se podría decir que Masaccio imitó, y que incluso lo hicieron el Miguel Ángel del techo de la Capilla Sixtina y Rafael; mientras que Pontormo, Rosso Fiorentino, el Parmigianino, Giulio Romano y el

Miguel Ángel de las «piedades» de madurez —los manieristas, en definitiva— representaron.

En su representación de las cosas y, entre éstas, el cuerpo humano, los manieristas violentaron la naturaleza. Lo bello ideal se convirtió en lo aparentemente fantástico, caprichoso, bizarro, grotesco, deforme e incluso feo. El cuerpo humano dejó de ser anatomía y reflejo de la belleza divina para convertirse en espejo potenciador de los perturbadores sentimientos y de las indóciles pasiones humanas. La libertad que, según Pico della Mirandola, conforma la dignidad del hombre, ya no sólo le permitía gobernar la naturaleza sino crear otra naturaleza, como reflexiona Giordano Bruno en boca de Sofía en el tercer diálogo del *Spaccio de la bestia trionfante*: «Los dioses habían dado al hombre el intelecto y las manos y lo habían hecho semejante a ellos, concediéndole un poder sobre los demás animales, el cual consiste en poder actuar no sólo según la naturaleza y lo ordinario, sino además fuera de las leyes de ella a fin de que [...] viniera a conservarse dios de la tierra»⁵⁶.

La dignidad del ser humano ya no radica pues en un alma que abriga expectativas de trascendencia e inmortalidad, sino en la facultad del cuerpo que permite al alma-intelecto, única y universal, común a hombres y animales, su expresión superior: llegar a ser dios de la tierra. «*Hinc miraculum magnum a Trismegisto appellabitur homo, qui in deum transeat quasi ipse sit deus, qui conatur omnia fieri, sicut deus est omnia*», profetiza Bruno en la obertura del poema latino *De immenso et innumerabilibus*⁵⁷. Fuera de cualquier concepción como microcosmos y de toda mediación salvífica de Cristo, el «*magnum miraculum*» que es el hombre se

⁵⁶ G. BRUNO, *Spaccio de la bestia trionfante*, ed. y trad. de M. A. Granada, (*Expulsión de la bestia triunfante*, Madrid, 1995, publicado en Londres en 1584), p. 227. Como ed. italiana de referencia utilizamos la de M. Ciliberto, Milán, 1985 (también ed. electrónica de ésta al cuidado de Bolero di Ravel www.ilboleroDIRavel.org).

⁵⁷ Cit. por M. A. GRANADA, «Giordano Bruno y la *Dignitas Hominis*. Presencia y modificación de un motivo del pla-

tonismo renacentista», *El umbral de la modernidad*, op. cit., p. 231. Granada traduce a partir de la ed. de *De immenso et innumerabilibus* en Giordano Bruno, *Opera latine conscripta*, ed. de F. Fiorentino et al., Florencia-Nápoles 1879 ss., vol. 1, p. 206: «Entonces llamará Trismegisto gran maravilla al hombre que se transforma en dios como si él mismo fuera dios, que se esfuerza por hacerse todas las cosas igual que dios es todas las cosas».

había revelado contra dios del mismo modo que los gigantes pintados (1532-1534) por Giulio Romano, y principalmente por sus colaboradores Fermo Ghisoni da Caravaggio, Luca da Faenza y Rinaldo Mantovano en el Palacio del Té de Mantua⁵⁸, levantaron montañas apiladas hasta las altas estrellas para que el elevado cielo no estuviera más seguro que la tierra. Éstos —probablemente imágenes de los príncipes italianos que en su afán de libertad fueron fulminados por el poder incontestable del emperador Carlos V⁵⁹— no alcanzaron su empeño como narra Ovidio en sus *Metamorfosis*: «Entonces el padre omnipotente lanzó su rayo, hizo añicos el Olimpo y derribó al Pelio del Osa que lo sostenía. Mientras aquellos fieros cuerpos yacían aplastados por su propia mole, la Tierra, se dice, regada, se empapó de la abundante sangre de sus hijos, dio vida a aquella sangre caliente y, para que no quedara reliquia alguna de su estirpe, la convirtió en figuras humanas. Pero también aquella raza despreció a los dioses, avidísima de crueles carnicerías, y fue violenta: se veía que habían nacido de la sangre»⁶⁰.

Para Giordano Bruno, en la «Epístola explicativa» del *Spaccio de la bestia trionfante*, la Gigantomáquia, la lucha de los gigantes para conquistar el

Olimpo, es el «signo de la guerra continua y sin tregua alguna que libra el alma contra los vicios y los efectos desordenados»⁶¹. Por orden de la Inquisición, Bruno da Nola fue quemado vivo el 19 de febrero de 1600 en la Piazza Campo dei Fiori de Roma. Como cuenta el testigo ocular Gaspar Schopp de Breslau a Conrad Rittershausen, cuando en el trance de la muerte se le acercó a los labios un crucifijo, Bruno da Nola lo rechazó con ira y giró la cabeza hacia otro lado⁶².

La «affabilità piacevole» de la mujer

En el exordio de la cuarta parte de *Il libro de Cortegiano*, escrito entre 1514 y 1524 y publicado en Roma en 1528⁶³, Baldassare Castiglione, escritor, humanista y «hombre de corte» en Milán, Mantua, Urbino, Roma y Toledo⁶⁴, recuerda a aquellos cortesanos protagonistas de sus imaginarios diálogos urbineses a quienes —unos a mitad de camino y otros estando ya cerca del cabo— la esquivada fortuna desbarató y rompió sus flacos y vanos propósitos. Si existieran Gasparo Pallavicino, Cesare Gonzaga y Roberto da Bari hubiesen dado testimonio de aquellos tantos y tantos señores, capitanes y caballeros que frecuentaban la corte de Urbino, como Federico Fregoso, arzobispo de

⁵⁸ E. VERHEYEN, *The Palazzo Te in Mantua*, Baltimore-Londres, 1977; P. CARPEGIANI, C. TELLINI PERINA, *Giulio Romano a Mantova*, Mantua, 1987; G. SUITNER; C. TELLINI PERINA, *Palazzo Te*, Milán, 1991; *Giulio Romano*, catálogo de exposición Palazzo Te y Palazzo Ducale de Mantua, Milán, 1989; *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, 2 vols. al cuidado de D. Ferrari, Roma, 1992; G. J. SALVY, *Giulio Romano. Une manière extravagante et moderne*, París, 1994; E. H. GOMBRICH, *Giulio Romano, Il Palazzo del Te*, Mantua, 1999.

⁵⁹ Cfr. C. M. BELFANTI, C. TELLINI PERINA, G. BASILE, *I Giganti di Palazzo Te*, Mantua, 1989, especialmente el capítulo de C. Tellini Perina, «Il mito della caduta dei giganti: Messaggio politico e allegoria morale», p. 59-78.

⁶⁰ OVIDIO, *Metamorfosis*, I, 154-162. Utilizamos la trad. de A. Ramírez de Verger y F. Navarro Antolín en Ovidio, *Metamorfosis*, Madrid, 1998, p. 72.

⁶¹ G. BRUNO, *Spaccio de la bestia trionfante*, ed. y trad. de M. A. Granada, *op. cit.* p. 98.

⁶² D. WALEY SINGER, *Giordano Bruno. His Life and Thought*, Nueva York, 1950, p. 179.

⁶³ El poeta Juan Boscán publicó la primera trad. en castellano (*Los quatro libros del cortesano*) apenas seis años después en Barcelona. En las referencias al libro citamos esta trad. según la ed. de Mario Pozzi: BALDASSARE CASTIGLIONE, *El cortesano*, Madrid, 1994. También, aunque con un reducido aparato crítico la versión de Boscán en: BALTASAR DE CASTIGLIONE, *El cortesano*, Madrid, 1945 y posteriores con introducción y notas de R. Reyes Cano. En lengua original utilizamos: *Baldesar Castiglione, Il libro del Cortegiano*, ed. al cuidado de W. Barberis, Turín, 1998.

⁶⁴ Para un acercamiento a la figura de Castiglione aún resulta imprescindible el documentado estudio de J. CARTWRIGHT, *B. Castiglione, the perfect Courtier, his Life and Letters: 1478-1529*, Londres, 1908. Son básicos los textos recogidos en *La corte e il «Cortegiano»*, vol. I, *La scena del testo* al cuidado de C. Ossola, Roma, 1980; vol. II, *Un modello europeo* al cuidado de A. Prosperi, Roma, 1980. Espe-

Salerno; el conde Ludovico, obispo de Bayeux; Ottaviano Fregoso, duque de Génova; Bernardo Bibbiena, cardenal de Santa Maria in Portico; Pietro Bembo, secretario del papa León X; el magnífico Giuliano de Medici, duque de Nemours, así como Francesco Maria della Rovere, capitán general de la Iglesia y señor de Pesaro, que obtuvo el ducado de Urbino en 1508, tras la muerte de Guidobaldo de Montefeltro.

Hijo del sobrino del papa Sixto IV, Giovanni della Rovere, señor de Senigallia, Francesco Maria della Rovere tomó como esposa en 1505 a Eleonora Gonzaga, hija primogénita del marqués Francesco Gonzaga y de Isabella d'Este, cuando la joven apenas contaba trece años. La nueva casa gobernante procuró prosperidad a la corte de Urbino, la principal señal de la cual, para Castiglione, fue la propia Eleonora «porque si alguna vez en un solo cuerpo se vieron juntos saber, gracia, hermosura, gran entendimiento, gentil arte, llaneza y buena condición y cualquier otra costumbre perfecta, en esta señora todas estas cosas así están atadas, que de ellas es hecha casi una cadena que estas cualidades todas y sus movimientos compone juntamente y atavía»⁶⁵.

En los años en los que Castiglione desgrana de tal manera las virtudes de la duquesa, de las que en otros pasajes de su libro, sin embargo, no quiere hablar por ser «demasiado excelsas», la mujer, por naturaleza, nacimiento y educación —tan sólo en el país de Utopía las niñas recibían la misma instrucción que los niños—, era considerada inferior al hombre, al que debía permanecer supeditada a lo largo de toda su vida: «las mujeres son animales imperfectos y, por consiguiente, de menor valor que

los hombres —pone Castiglione en boca de Ottaviano Fregoso— [...] en ellas no caben las virtudes que caben en ellos»⁶⁶. El ámbito propio y casi único de actuación y presencia de la mujer era el familiar; en lo social, aun en el caso de mujeres de elite, su papel se reducía a lo que Castiglione llama el *intrattenimento* (entretenimiento). Las mujeres de corte y, entre ellas, mujeres tan eminentes como la duquesa Eleonora, permanecían alejadas, al menos de puertas para afuera, de los asuntos que trataban de política, de lo militar, de lo económico y de lo religioso. Éstos eran prerrogativa de los hombres. Las mujeres sólo podían practicar sus virtudes: ser hermosas, discretas, honestas y dulces, según el Gasparo Pallavicino de Castiglione, ya que «quererle dar conocimiento de todas las cosas del mundo y ponerle aquellas virtudes que tan pocas veces se han hallado en los hombres, ni en nuestros tiempos ni en los pasados, es una cosa que ni sufrir ni escucharse puede»⁶⁷, y sólo podían centellear en las reuniones sociales. Allí podían hacer gala de sus dotes de anfitrionas llevando el ceremonial de las sesiones; a las de intelecto más sagaz se les permitía incluso llevar el peso de las conversaciones y moderar los debates de entretenimiento.

En *El libro de Cortegiano* tan sólo tiene presencia activa la perfecta y por ello ideal *donna di palazzo*. La mujer de «baja suerte», la que carga con la imperfección, lo irracional, lo pasional, el trabajo y la miseria figura únicamente como contrapunto coral de esas gentiles damas que de natural poseen la atractiva y necesaria *affabilità piacevole*. Las de baja suerte son mujeres desabridas, rudas, afectadas, de movimientos excesivos y desordenados, que sólo se redimen de su condición social a través

cialmente para la cuestión que tratamos: G. FERRONI, «Sprezzatura e simulazione», *La corte e il «Cortegiano»*, I, p. 119-147; G. SACCARO BATTISTI, «La donna, le donne nel «Cortegiano»», *La corte e il «Cortegiano»*, I, pp. 219-249; A. CHEMELLO, «Donna di palazzo, moglie, cortigiana: ruoli e funzioni sociali della donna in alcuni trattati del Cinquecento», *La corte e il «Cortegiano»*, II, p.113-132. La fortuna crítica del libro está planteada en: P. BURKE, *The Fortunes of the Courtie: the European reception of Castiglione's Corte-*

giano, Cambridge, 1995 (ed. española: *Los avatares de «El Cortesano»: lecturas e interpretaciones de uno de los libros más influyentes del Renacimiento*, Barcelona, 1998).

⁶⁵ B. CASTIGLIONE, *El libro del Cortegiano*, IV, 2; ed. *El cortesano*, Madrid, 1994, p. 449.

⁶⁶ B. CASTIGLIONE, *El libro del Cortegiano*, II, 91; ed. *El cortesano*, p. 330.

⁶⁷ B. CASTIGLIONE, *El libro del Cortegiano*, III,11; ed. *El cortesano*, p. 357.

del amor y de la belleza, sentimiento y propiedad inexcusable también para las delicadas cortesanas. Así, Cesare Gonzaga inquiere a Gasparo Pallavicino: «¿Y qué me diréis vos de otra [mujer], la cual seis meses enteros estuvo casi cada noche desnuda en una cama con un hombre por quien era perdida y en todo este tiempo, teniendo los manjares a la boca con deseo de comer y convidada con los ruegos y lágrimas de quien ella más que a sí misma amaba, siempre se tuvo? Y aunque estuviese presa así desnuda en la recia cadena de aquellos amados brazos, nunca se dio por vencida, sino que conservó siempre sana la flor de su limpieza»⁶⁸.

El ejemplo que Castiglione pone en boca de Cesare Gonzaga tiene, sin embargo, más de extenuante erotismo que de amor. En el Renacimiento, el amor, también el erotismo, que preserva la honestidad y, sobre todo, el amor que anhela las cosas bellas, fue recuperado para la filosofía y para el arte por Marsilio Ficino en *Commentarium in convivium Platonis*. Para Ficino el amor es, como se ha visto, una fuente perenne y un deseo continuo de belleza exterior que no es sino indicio y signo de la bondad interior, de lo incorpóreo. Esa belleza es una cierta gracia que nace de la armonía de las cosas, sean virtudes, cuerpos, líneas, colores o voces, y de la que sólo se puede disfrutar mediante la mente, los ojos y los oídos, y no a través de los sentidos que perciben los olores, el gusto y el tacto, cuyos placeres perturban al hombre y son contrarios a la belleza: «Por lo que el deseo del coito, esto, la unión carnal, y el amor no son los mismos movi-

mientos [...] Por tanto cualquiera en su sano juicio —sostiene Marsilio Ficino— debe guardarse de llamar temerariamente amor, nombre divino, a las perturbaciones insanas»⁶⁹.

Platón hablaba del amor y de la belleza fascinado y lanzando las flechas de sus rayos a los efebos. El Renacimiento, fruto del pensamiento y la acción masculinas, de hombres filósofos, poetas, literatos, guerreros, tiranos, gobernantes, mecenas, arquitectos, pintores y escultores —sin excluir al sexo mixto, es decir, a aquellos que, según Ficino, reciben la luz divina «de la luna de Dios con inclinación a la justicia»— también lanzó el rayo de sus ojos a las mujeres. Lo hizo a las mujeres suaves, delicadas, proporcionadas, armoniosas, brillantes y tiernas, a las jóvenes (el humanista florentino, refiriéndose al sexo mixto, declara enseñar con más agrado a los «hombres hermosos», y por ello también jóvenes, que a los hombres viejos, considerando pues la belleza como beneficio de la juventud) y, supuestamente, a las mujeres honestas. Así lo manifiesta con claridad el médico, humanista y difusor del hermetismo en Francia, Symphorien Champier⁷⁰, al publicar por primera vez en 1503 (¿1504?) y luego dedicar a la duquesa Anne de Borbón la adaptación (prácticamente traducción, pero sin citar el original) de los comentarios de Ficino al *Banquete de Platón* (*Livre de vraye amour*) en la recopilación *Nef des Dames vertueuses*, en la que arremete contra la gente que por malicia de lengua envenenada afirmaba que los pecados más grandes y más enormes habían sido cometidos por mujeres⁷¹.

⁶⁸ B. CASTIGLIONE, *Il libro del Cortegiano*, III, 43; ed. *El cortesano*, p. 401.

⁶⁹ M. FICINO, *Commentarium in convivium Platonis, De amore*, I, IV (ed. de R. de la Villa Ardura, *op. cit.* p. 16).

⁷⁰ La aportación al hermetismo de S. Champier se concreta en la publicación de *Liber De Quadruplici Vita, Theologia Asclepii hermetis trismegisti discipuli, cum commentariis eiusdem domini Simphorini*, Luguduni, 1507. Cfr. P. ALLUT, *Étude biographique & bibliographique sur Symphorien Champier. Suivie de divers opuscles français de Symphorien Champier*, Lyon, 1859; B. P. COPENHAGER: *S. Champier and the Reception of the Occultist Tradition in Renaissance France*, La Haya-Paris-Nueva York, 1978.

⁷¹ Symphorien CHAMPIER, *Le Livre de vraye amour. A Text with Introduction and Notes*, ed. de J. B. Wadsworth, Gravenhage, 1962; La ed. electrónica (1995) de *Nef des Dames vertueuses* en <<http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=N052326>>; Cfr. J. FESTUGIÈRE, *La philosophie de l'amour de Marsile Ficin et son influence sur la littérature française au XVIe siècle*, Coimbra, 1923; J. B. WADSWORTH, *Lyons, 1473-1503. The beginnings of cosmopolitanism*, Cambridge (Mass.), 1962, en concreto p. 131-171. Para una visión general de la consideración de la mujer en la Francia del siglo XVI: M. LAZARD, *Images littéraires de la femme à la renaissance*, París, 1985, en relación al tema de la «*dignitas hominis*»: L. Sozzi, «*La dignitas hominis chez les auteurs lyonnais du XVIe*», en *L'humanisme lyonnais au XVIe*, Grenoble, 1974.



Giorgione (¿y Tiziano?), *Venus dormida*, c. 1510. Gemäldegalerie, Dresde.

El siglo xv y, muy especialmente, el xvi empezaron a devolver pues a la mujer la dignidad que le había hurtado la Edad Media⁷². Y con la dignidad se rescató del ostracismo y de las cadenas pecaminosas impuestas por el cristianismo a la belleza femenina, no sólo como rostro manifestación del alma y, por ende, de la belleza interior, sino como cuerpo, como cuerpo graciosamente vestido y como cuerpo desnudo. La instintiva inclinación del ser humano al placer ya no estaba reñida con la moral cristiana, o al menos así lo pensaban algunos humanistas, como Lorenzo Valla, el cual en *De voluptate* (1431), que después reelaboró en *De vero bono* (1433) y en *De vero falsoque bono* (1439-1441), reclamaba el derecho de las mujeres a exhibir la

belleza oculta de su cuerpo: «A las mujeres que tienen una hermosa cabellera, un bello rostro, un busto hermoso, les concedemos el derecho de mostrar esas partes de su cuerpo. ¿Por qué somos injustos con aquellas cuya belleza no reside en esas partes sino en otras?», se pregunta Valla⁷³.

La escultura y la pintura medievales tan sólo representaron desnuda a la Eva «pecadora» del Génesis. La exégesis de la Antigüedad permitió desnudar a la mujer. Primero se la desnudó —fue el hombre quien la desnudó para que desnuda fuese vista, admirada y deseada por los hombres— como icono (Venus, la antigua divinidad itálica asociada con la griega Afrodita engendrada en la espuma del mar por el semen del dios del cielo, Urano) y alegoría, ya que para el círculo neoplatónico florentino encabezado por el Ficino patrocinado por Lorenzo el Magnífico e inspirador de los exquisitos, pero fríos, desnudos pintados por Botticelli⁷⁴, Venus era alegoría de *Humanitas*; su alma y su mente, del Amor y la Caridad; sus ojos, de la Dignidad y la Magnanimidad; sus manos, de la Liberalidad y la Magnificencia; sus pies, de la Gracia y la Modestia; y su cuerpo, en conjunto, de la Templanza, la Honestidad y el Encanto. En los inicios del siglo xvi, la mujer desnuda dejó de ser una Venus o una de las tres Gracias rescatadas de la mitología clásica pero metamorfoseadas en alegorías cristianas para mostrar en el esplendor de la carne palpitante su cuerpo redimido por el hombre y, a la vez, redentor del

⁷² Recuérdese al respecto que a mediados del siglo xiv, Petrarca, profeta de la modernidad y del humanismo, amante «platónico» de la intangible Laura, en *De remediis utriusque fortune* consideraba aún a la mujer como un verdadero diablo, enemiga de la paz y fuente de impaciencia de la que el hombre debía mantenerse alejado si quería gozar de tranquilidad. Cfr. G. DUBY (ed.) y C. KLAPISCH-ZUBER (coord.), *Histoire des femmes en Occident*, vol. 2., *Le Moyen Âge*, París, 1991 (ed. española: *Historia de las mujeres*, vol. 2., *La Edad Media*, Madrid, 2000). Para la cuestión, cfr. también M. C. DE MATTEIS, *Idee sulla donna nel Medioevo: fonti e aspetti giuridici, antropologici, religiosi, sociali e letterari della condizione femminile*, Bolonia, Patron, 1982.

⁷³ Cit. por A. ROCHÓN, «La italiana: Eva juzgada por Adán», en *Historia mundial de la mujer*, vol. II, 2, Barcelo-

na, 1973, p.195 (la ed. original francesa bajo la dirección de P. Grimal fue publicada en París bajo el título *Historie mondiale de la femme* en 1965). Entre las relativamente recientes ediciones de Valla se pueden citar la reimpresión de *Opera omnia* publicada en Basilea en 1540 a cargo de E. Garin (Turín, 1962); *De vero falsoque bono*, ed. de M. de Panizza Lorch, Bari, 1970 y la trad. inglesa de *De voluptate* bajo el título *On Pleasure*, llevada a cabo por A.K. Heatt y M. Lorch (Nueva York, 1977).

⁷⁴ Cfr. C. DEMPSEY, «L' amour et la 'ninfa' chez Botticelli», en *Botticelli. De Laurent le Magnifique à Savonarole*, catálogo de exposición Musée du Luxembourg de París, Milán, 2003, p. 25-38. También C. ACIDINI LUCHINAT, *Botticelli. Allegorie mitologiche*, Milán, 2001.



Tiziano Vecellio, *La Venus de Urbino*, c. 1538, Galería de los Uffizi, Florencia.

hombre. La pintura de las «honestas» cortesanas desnudas, también llamadas Venus atendiendo al carácter de ésta como diosa de la belleza y el amor, no resplandeció en la Toscana sino en el Véneto⁷⁵.

En la Venus de la Gemäldegalerie de Dresde⁷⁶, Giorgione desnudó a la cortesana ensoñada —quizá una Venus epitalámica trasunto de las literarias del

poeta tardo alejandrino Claudio Claudiano (*Ephitalium dictum honorio Augusto et Mariae*, escrito en 399)⁷⁷ — y la dispuso sobre telas blancas y rojas acostada en la apacible aunque cálida naturaleza —la creación humana enfrentada y, a la vez, complementaria a la creación divina— frente a los ojos del *voyeur*. Nosotros la vemos, pero ella no nos mira. Tiziano, por encargo de Guidobaldo della

⁷⁵ Para la cuestión general de la mujer, cfr. F. DAENENS, «Superiore perché inferiore: il paradosso della superiorità della donna in alcuni trattati italiani del Cinquecento», en *Trasgressione tragica e norma domestica. Esempjari di tipologie femminili dalla letteratura europea*, al cuidado de V. Gentili, Roma, 1983, p. 11-50; M. W. FERGUSSON, M. QUILLIGAN y N. J. VICKERS, *Rewriting the Renaissance. The discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago, 1986; R. DE MAIO, *Donna e Rinascimento*, Milán, 1987; P. TINAGLI, *Woman in Italian Renaissance. Art, Gender, Representation and Identity*, Manchester y Nueva York, 1997.

⁷⁶ M. GIEBE, «'Venere dormiente', Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister», en *Tiziano. Amor sacro e Amor Profano*, catálogo exposición Galleria Borghese de Roma, Milán, 1995 (especialmente interesante para las cuestiones de conservación y restauración de la obra); C. GINZBURG, «Die Venus von Giorgione. Ikonographische Innovation und ihre Folgen», *Vorträge aus dem Warburg-Haus*, II, Berlín, 1998; G. J. M. WEBER, «Doughters van de Venus van Giorgione», en *Faszination Venus, Bilder einer Göttin von Cranach bis Cabanel*, catálogo exposición Wallraf-Richartz-Museum de Colonia y otras sedes, Gante, 2000, p. 56-67; P. JOANNIDES, «Love in the Open», en *Titian to 1518. The Assumption of Genius*, New

Rovere, hijo de Francesco Maria y de Eleonora Gonzaga, en la llamada *Venus de Urbino* (c. 1538)⁷⁸ elevó la pintura de la insinuante mujer recostada en el lecho de su oficio —no en la simbólica naturaleza giorgionesca en el primer icono erótico del arte occidental. La crítica del siglo XIX quiso ver en la *donna nuda*, como la llama su comitente, que con la mano izquierda da calor y acaricia su sexo y con la derecha estruja las rosas símbolo del placer amoroso, a la propia Eleonora Gonzaga e incluso a la sin par Isabella d'Este. Se ha especulado igualmente, creemos con poco fundamento, que la mujer retratada desnuda fuese Giulia da Varano di Camerino, esposa de Guidobaldo della Rovere, con lo cual la obra en lugar de ser un canto al amor carnal, sería un canto epitalámico al amor conyugal.

Si Baldassare Castiglione en *Il libro de Cortegiano* estableció el canon del cortesano y de la *dama di palazzo*, fue el poeta y dramaturgo Pietro Aretino, protegido, como Castiglione, del duque de Urbino, quien en sus *Ragionamenti* (1534-1536), utilizando un lenguaje voluntariamente plebeyo y procaz, trazó, al igual que hizo Tiziano en el campo de la pintura, el más notable retrato literario de la cortesana, uno de los personajes más representativos del Renacimiento del siglo XVI. Los consejos o «palabritas» de Aretino, llamado por algunos «el divino», nada tienen que envidiar a los que Castiglione daba

a las mujeres sometidas a los cortesanos: «Luego, mientras él se acuesta presuroso —aconseja Nanna a su hija Pippa en la jornada en la que le enseña el arte de la prostitución—, tú desnúdate muy lentamente y musita para ti misma algunas palabras [...] fingiendo haberte olvidado [rezar] al acostarte, y si no deseas rezar, mueve suavemente los labios a fin de que parezca que lo estás haciendo para ser discreta en todo. Mientras tanto, el bribón que estaba esperándote en la cama [...] te irá acariciando con las manos las tetas, hundiendo en ellas la boca como si quisiera bebérselas, y luego todo el cuerpo; bajando lentamente la mano hacia el conejito y después de darle bastantes cachetes, te manoseará los muslos; y como las nalguitas están imantadas, atraerán hacia sí dicha mano y, después de haber jugueteado con ellas un rato, intentará, deslizándote su rodilla entre las piernas, que te des la vuelta [...], mantente firme [...] no te des la vuelta»⁷⁹.

La jovencita Pippa no entendía el consejo; su madre, Nanna, le hizo ver que la plata valía menos que el oro, que hacerlo «por delante» valía menos que hacerlo «por detrás». La descripción y sensualidad de Aretino es a la metafísica de Ficino lo que los desnudos de Tiziano son a los de Botticelli⁸⁰.

Joan Sureda
Universitat de Barcelona

Haven y Londres, 2001, p. 177-201 (Joannides se decanta por la autoría de Tiziano y la identificación de la mujer tendida en el campo con Ifigenia); G. J. M. WEBER, «Voilée par le temps, la Vénus de Giorgione», en *Vénus dévoilée. La Vénus d'Urbino du Titien*, catálogo de exposición Palais des Beaux-Arts de Bruselas, sl., 2003, p. 49-59. Para situar el cuadro en su contexto, cfr. J. ANDERSON, *Giorgione, the Painter of «poetic brevity»*, París - Nueva York, 1997; T. PIGNATTI y F. PEDROCCO, *Giorgione*, Milán, 1999; G. NEPI SCIRÈ y S. ROSSI (eds.), *Vigilie dell'arte*, catálogo exposición Gallerie dell'Accademia de Venecia, Venecia, 2003. Aunque se interesa básicamente por la interpretación de *La tempestad*, no deja de tener interés al respecto de la Venus de Dresde: M. PLEYNET, *Giorgione et les deux Vénus*, París, 1991.

⁷⁷ J. ANDERSON, «Giorgione, Titian and the Sleeping Venus», en *Tiziano e Venezia. Convegno Internazionale di Studi*. Venezia, 1976, Vicenza, 1980, p. 337-342.

⁷⁸ M. FALOMIR, «Venus de Tiziano», en *Tiziano*, catálogo

exposición Museo del Prado de Madrid, Madrid, 2003, p. 184-185, núm. 19; O. CALABRESE, «La Vénus d'Urbino du Titien», en *Vénus dévoilée. La Vénus d'Urbino du Titien*, catálogo de exposición Palais des Beaux-Arts de Bruselas, sl., 2003, p. 31-47.

⁷⁹ P. ARETINO, *Sei giornate*, 1534-1536. Utilizamos la ed. y trad. de A. Giordano y C. Calvo (*Las seis jornadas. Razónamiento-Diálogo/ La cortesana*, Madrid, 2000, p. 284), establecida a partir de G. Aquilecchia, en P. Aretino, *Sei giornate*, Bari, 1969 y 1975.

⁸⁰ G. PADOAN, «'Ut pictura poesis': le pitture di Ariosto, le 'poetiche' di Tiziano», en *Momenti del Rinascimento veneto*, Padua, 1978, p. 347-370; G. POZZI, «Il ritratto della donna nella poesia d'inizio Cinquecento e la pittura di Giorgione», en *Lettere Italiane*, XXI, 1, enero-marzo 1979, p. 3-30; M. PARDO, «Artifice as seduction in Titian», en *Sexuality & Gender in Early Modern Europe. Institutions, texts, images*, al cuidado de J. Grantham Turner, Cambridge, 1993, p. 55-89.

RESUM

A partir de les representacions d'Hermes Trismegist en el paviment de la catedral de Siena, l'estudi planteja la recuperació de l'hermetisme en les darreries del s. xv i aquella cosa que aquesta recuperació va suposar en l'enfortiment de la «dignitat humana» lloada en l'anomenat *Asclepi*. Alhora que s'interessa pel corresponent pensament filosòfic, l'estudi escomet la concreció del concepte de «dignitat humana» en l'àmbit de la literatura (Baldassare Castiglione) i en el de les arts plàstiques (entre d'altres, Masaccio, Leonardo da Vinci, Miquel Àngel, Giorgione i Tizià).

Paraules claus: Renaixement, hermetisme, dignitat humana.

ABSTRACT

Based on the representation of Hermes Trismegistus in the pavement of the cathedral of Sienna (Italy), this essay raises the subject of the recovery of Hermetism in the last decades of the fifteenth century. Also discussed is the strengthening of «human dignity» proclaimed in the Asclepius. The critical fortune of this concept over the course of the sixteenth century is dealt with from the point of view of philosophy. In parallel, mention is made of its manifestation in the literary field (Baldassare Castiglione) and in the visual arts (Masaccio, Leonardo da Vinci, Michelangelo, Giorgione and Tiziano, among others).

Key words: Renaissance, hermetism, human dignity.

